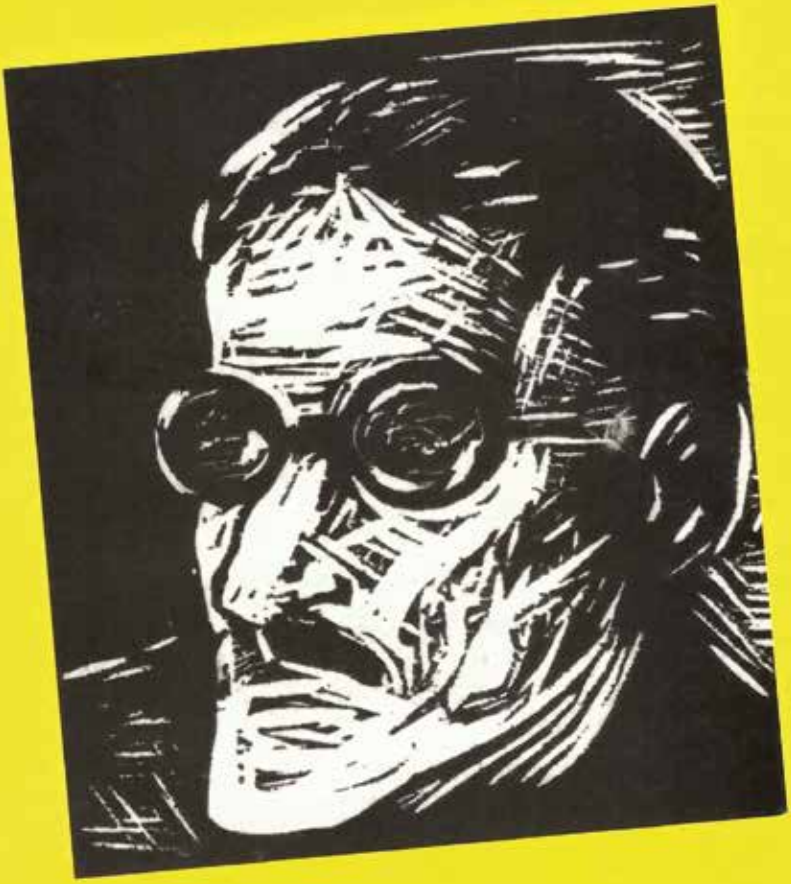
dieciocho II semestre/2004



kipus

ISSN: 1390-0102

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

topolino

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •
dieciocho
II. semestre/2004

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

CONTENIDO

Homenaje		
ABDÓN UBIDIA	**3**	Cronopios: Julio Cortázar
IVÁN OÑATE	**5**	Julito por siempre
Dossier James Joyce		
FERNANDO BALSECA	**7**	Trilce ante Joyce / Ecyoj etna eclirt
CRISTINA BURNEO	**19**	¿Traducir *Finnegans Wake*?
NORA SIGAL DE ELISCOVICH	**27**	Joyce, el sinthome
FERNANDO ALBÁN	**39**	*Dublineses*: el arte de la epifanía
LUIS AGUILAR MONSALVE	**47**	James Joyce y la nueva novela del siglo XX: el impacto transformador y su ruptura con la novela decimonónica.
RAÚL SERRANO SÁNCHEZ	**57**	Benjamín Carrión y James Joyce: una pasión subrayada
PACO BENAVIDES	**73**	J'aime Joyce «Anna Livia Plurabella» (*Finnegans Wake*, i, viii) fragmento *The bloomsday* (Introducción: Víctor Vallejo)
Estudios		
J. ENRIQUE OJEDA	**81**	Montalvo y el modernismo hispanoamericano
TERESA DELGADO MOLINA	**97**	*Fresa y chocolate*: del cuento al cine
FELIPE GARCÍA QUINTERO	**107**	Mito, lenguaje e insurrección en «El sueño del pongo» de José María Arguedas

Crítica

ZULMA SACCA 115 La reescritura del desierto en César Aira y José Pablo Feinmann

DAVID G. BARRETO 125 «Fémur del hombre sobre pelvis de mujer»: anatomía de *Los amantes de Sumpa* de Iván Carvajal

FLORENCE BAILLON 135 «Qui est là? Quiela!» o escritura y ausencia en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska

Reseñas

ALICIA ORTEGA 147 *La noche de Eva*, cuentos de Gabriela Fernández

IVÁN OÑATE 148 *Viaje a ninguna parte*, novela de Jennie Carrasco Molina

ALICIA ORTEGA 150 *El alma en los labios*, novela de Raúl Vallejo

MANUEL ESTEBAN MEJÍA 151 *La garganta del diablo*, novela de Miguel Donoso Pareja,

ALICIA ORTEGA 152 *La multitud errante*, novela de Laura Restrepo

CÉSAR E. CARRIÓN 153 *Vida de nadie*, de Felipe García Quintero

MARITZA CINO ALVEAR 155 *Crueldades*, poemas de Alfredo Gangotena

MODESTO PONCE MALDONADO 160 *Dejen pasar el viento*, cuentos de Luis Aguilar Monsalve

RAÚL VALLEJO 165 *Memoria de mis putas tristes*, novela de Gabriel García Márquez

Convocatoria

Jalla 2006 167

Colaboradores 171

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

CRONOPIOS*

Abdón Ubidia

Cortázar es un cronopio. Un cronopio está hecho de tiempo. Pero no cree en él. No le pesan ni el pasado ni tampoco el futuro. Le importa el presente. Lo que ocurre entre el pasado y el futuro. Nada más. Es un existencialista juguetón. Le gusta lo alegre y ligero de la vida. A su modo, ama la superficialidad, por lo cual sospechamos que está hecho de profundidades. Un cronopio se juega en el juego. Es un jugador contumaz. Cortázar es un jugador. Como el filósofo Huizinga, cree que todo nace del juego: el arte, la matemática, las leyes, la propia cultura. El juego es anterior a ellos. La prueba es que los animales lo practican. Solo que el de los humanos tiene reglas. Y en él se puede ganar o perder. Los cronopios de Cortázar siempre juegan a perder. Porque, en el mundo real, serio, solemne, institucional, sus reglas no convencen, a nadie. Allí solo cuentan el poder, el dinero, la «fama» desde luego. Jugar por jugar es allí un juego perdido. Y los artistas y los soñadores están por eso condenados. Lo prueban los héroes de Cortázar. Todos, grandes perdedores: el Johny de *El Perseguidor*, el Horacio Oliveira de *Rayuela*, cuántos más. Ellos saben bien que no hay manera de ganar en el mundo de los hombres de provecho. Y lo que es más grave: no hay manera de ganarle a la vida. Por eso es mejor jugar sin preocupaciones: gozar el juego: ser un auténtico cronopio.

Julio Cortázar es un cronopio que hace de cada libro, para variar, un juego: *Los premios*, *62 modelo para armar*, *Paemos y meopas*, *Historias de crono-*

* Este texto, como el de Iván Oñate, fueron leídos en el marco del encuentro «Julio Cortázar: un cronopio que no muere», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, el martes 16 de noviembre de 2004, en tributo a los 20 años de la desaparición física del novelista argentino. También intervinieron los escritores: Raúl Pérez Torres y Fernando Artieda.

pios y de famas, su primer libro se llama justamente así: *Final del juego*. Y su mayor novela: *Rayuela*. Aquellos títulos lo dicen todo. No necesitamos juntar más pruebas. Quizá una más: su amor por la música y por el jazz, especialmente. Vista bien, o mejor: leída bien, la mentada nouvelle, *El perseguidor*, es una formidable pieza de jazz. Y no solo por el tema. Más bien por el estilo y quizá por el caprichoso tiempo verbal, el participio pasado, en el que está narrada enteramente. En ese estilo musical está el más puro Cortázar. Esa cadencia de sus frases, esa sensualidad, ese ritmo, esas armonías y *leitmotiv* tan libres y, a la vez, tan articulados.

Pero si, en *El Perseguidor*, el músico Cortázar, el trompetista, que también lo era, y muy bueno, apuesta a la música, en *Rayuela* juega a la literatura más pura: uno brinca de capítulo en capítulo, dentro de una auténtica rayuela hecha de textos que explotan las posibilidades expresivas más audaces del relato castellano, tal como lo hizo el *Ulises*, del autor que sabemos en el idioma que también sabemos; y brinca con una facilidad sospechosa del plano físico al metafísico; y brinca del lado de acá al de allá y a otros lados, del París de los migrantes al Buenos Aires de los porteños mínimos y dulces, que también los hay (y si Cortázar lo dice, así será...) y brinca, por sobre todo, azarosamente, de la casa (en el sentido rayuelístico del término, se entiende del cronopio Oliveira, tan intelectual y perdido, el pobre, a la de la Maga, la *cronopia* nada intelectual, aunque no menos perdida; o, al otro lado del océano, a la casa de los cronopios Talita y Traveler, y brinca a la casilla del pequeño Rocamadour, el hijo de la Maga, muerto en su cuna de niño, con lo cual el edificio entero de *Rayuela*, esa catedral ultramoderna que es esa novela, se estremece y sacude y, de pronto, ese sismo brinca también, pero fuera de la novela, hacia el lector, cuyo corazón se rompe de pena y de ternura por el pobre Rocamadour, sí, de acuerdo, pero también por la Maga, ya huérfana de su hijo, y por el pobre Horacio Oliveira, incapaz de entender la vida ni de estar nunca a la altura de las circunstancias, y el corazón roto del lector que ya ha dejado de ser, con toda seguridad, el corazón de la Esperanza o del Fama que fuera hasta ese momento, ya solo es el corazón de un cronopio más que se muere de compasión por todos los Oliveiras y las Magas y Rocamadoures del mundo y por él mismo, pues se estará preguntando: por qué mierda la realidad real es así, por qué la gente se muere y los amores se acaban; por qué diablos esa novela tuvo que acabarse; por qué todos los juegos tienen que acabarse, dejándonos otra vez solos, en el desamparo de los estadios vacíos y los ajedrecistas sin tablero y la propia vida que no siempre puede llenarse con algo tan serio, tan importante como es, claro está, cualquier, pero cualquier juego. ✹

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JULITO POR SIEMPRE

Iván Oñate

En un reciente estudio neurobiológico sobre los mecanismos de la memoria se afirmaba que —detalles más, detalles menos— todos recordaremos lo que hacíamos en el momento que se derrumbaron las torres gemelas. Por mi parte, nunca olvidaré la madrugada en que por primera vez escuché el nombre de Julio Cortázar. Lo recuerdo con absoluta precisión porque esa madrugada todo el mundo asistía a un acontecimiento de igual o mayor magnitud que el derrumbamiento de las torres gemelas: la revolución de mayo del 68.

En ese entonces yo tenía 20 años y estudiaba en la universidad, en Córdoba de la República Argentina. Recuerdo que aquella noche, en una radio de onda corta, con un grupo de compañeros del Colegio Mayor donde vivía, nos pasamos escuchando las vicisitudes de la revuelta parisina. Entonces escuché mencionar el nombre de un *piantado*, de un loco, de un exiliado, de un tal Cortázar que, como todo cronopio, creía ilusamente que esa revolución, como todas las otras revoluciones, podría cambiar definitivamente la historia y la poesía, por fin, podría operar la mutación genética de nuestras soledades.

Desde entonces, me convertí en un perseguidor de sus textos. Maravillado leí su *Bestiario*, *Las armas secretas*, conocí a sus cronopios, a sus esperanzas y a sus famas. Leí sus magistrales y coloquiales ensayos sobre el cuento y la novela. Descubrí su poesía. Pero por algo que no sabía definir en aquel tiempo, siempre pospuse la lectura de *Rayuela*, la novela que habría de cambiar definitivamente el espesor de mi sangre, es decir mi vida.

Un par de años más tarde, sintiéndome un exiliado en mi propia tierra, ya que la dictadura militar argentina había cerrado las universidades y nos había devuelto a nuestros países de origen, me atreví a dar el primer paso y adentrarme en ese universo completamente nuevo que me significó *Rayuela*. Desde entonces, ese libro se transformó en mi *Biblia*, en mi tabla de mareas, en mi

sismógrafo, en mi electrocardiograma y, sobre todo, en mi guía de fronteras. No se podía vivir de otra forma: había que asomar la cara al reto, al extremo, a la pasión, al abismo, a la poesía.

Acompañado por mi Maga y sitiado por las limitaciones de nuestras vidas de estudiantes, comenzamos a vivir en buhardillas, en cuartos de hotel, en pensiones que se desbarataban solas en barrios bohemios. Sin darnos cuenta, habíamos dado un paso, un solo paso y estábamos en un París de *paper maché* ilusorio y yo, como no podía ser de otra manera, me había convertido en Horacio Oliveira.

En ese entonces, era demasiado joven como para saber el por qué de la importancia de ese libro en mi vida. Ahora, si no me engaño, creo saber la respuesta. Ese libro me enseñó a entrever la dura batalla entre la vida y la existencia. El corto circuito que se instala entre el mundo real y el mundo imaginado. Desde luego, de ese electro-shock, solamente nos salvaríamos dando el salto de limalla iluminada. De lo contrario, quedaríamos aletargados como *Famas* tras las lisonjas de la farra.

Ciorán, en su *Breviario de podredumbre* decía: «Muchas veces he soñado con un monstruo melancólico y erudito, versado en todos los idiomas, íntimo de todos los versos y de todas las almas, y que errase por el mundo para nutrirse de venenos, de fervores, de éxtasis, a través de las Persias, las Chinas, las Indias muertas, y las Europas moribundas, muchas veces he soñado con un amigo de los poetas que los hubiera conocido a todos por desesperación de no ser de los suyos». Eso era para mí Julio Cortázar. El amigo que hubiese deseado tener, el maestro al que hubiera recurrido para confirmarle que la realidad era la que copiaba a la literatura y no al contrario. Le hubiera contado, digo, que esa noche, mi primer crío que debía llamarse Rocamadour acababa de morir poco antes de nacer como en un capítulo de Rayuela. Esto era la vida Julito, era la vida. ✹

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Trilce ante Joyce / Ecyoj etna *eclirt**

Fernando Balseca

A la que bien me dona la palabra.

Nunca se sabe con quién estás hablando.
Joyce, *Ulises* (185)

¿No subimos acaso para abajo?
César Vallejo, *Trilce* (LXXVII)

No saber nunca de quiénes son las ideas que masticas.
Joyce, *Ulises* (194)

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
César Vallejo, *Trilce* (LXXIII)

Es común el acuerdo general, entre lectores y estudiosos de la literatura, acerca de la importancia de la obra de James Joyce, particularmente de su novela *Ulises*, considerada un texto cumbre no solo de la lengua inglesa sino de toda la prosa del siglo XX. En inglés *Ulises* tiene el peso y la resonancia que nosotros en español le otorgamos al *Quijote* de Cervantes: son obras que —más mal que bien leídas— no se pueden evitar. Si en español ha-

* Este texto y los siguientes, a excepción de los de Luis Aguilar Monsalve y Paco Benavides, fueron leídos en el marco del «Seminario sobre James Joyce con motivo de los cien años del Bloomsday», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y la Corporación Cultural Viñay de Quito, entre el 16 y el 18 de junio de 2004. Intervinieron como expositores, los escritores: Jorge Aguilar Mora, Fernando Albán, Fernando Balseca, Cristina Burneo, Miriam Merchán, Raúl Serrano Sánchez, Nora Sigal de Eliscovich y Fernando Tinajero. *Kipus*, los publica como parte de esa mirada que desde América Latina se da en relación a otras literaturas.

blamos y escribimos *a partir* del cimiento de Cervantes, ocurre algo similar con Joyce en la lengua inglesa; la obra del irlandés es un hito de lo que se toma por novela en el siglo XX; *Ulises* conduce la forma novelesca a rupturas y audacias de estilo, y, sobre todo, a un modo curioso de ejercitar el arte de la narración.

Entre tantas innovaciones en el lado expresivo de la lengua, ¿no opta Joyce por un cierto desparpajo en la prosa y la estructuración de su novela? Junto a ese impresionante trasfondo culto del cual Joyce obtiene las palabras y las enrevesa, ¿no juega también la cultura popular un contrapunto impresionante? No olvidemos que el autor irlandés sostenía que todo en *Ulises* era cuestión de una inmensa broma. ¿No conviven, de modo certero, una extraña teoría acerca de *Hamlet* y las baladas de las fondas de los barrios bajos de Dublín? Si bien la presencia de lo popular no es un invento joyceano, lo notable aquí es el engarce que se produce con lo que sería la alta cultura, pues ¿no se hace la literatura, en *Ulises*, en una mezcla que aúna lo soez con lo sublime? Ciertamente *Ulises* es la novela de los extremos, la escritura puesta en el límite, la escritura del límite, la prueba de que el escritor anda por los bordes, en la medida en que hace el esfuerzo por registrar lo que podría ser la totalidad, esto es —para ponerlo en palabras de Nadine Gordimer—, «la comprensión de la experiencia pasada y presente como elementos que coexisten coetáneamente» (9).

El ideal de conquistar la totalidad se encuentra presente en cada escritor, pues éste debe asumirse en tanto representante de toda una cultura, ser el gozne entre lo que hubo y lo que hay, propiciar con la obra un vacío para que por ahí se pueda pensar lo por venir, dejar vencerse por el mismo lenguaje que es el dispositivo donde rezuma esa pasta difícilmente moldeable del todo. Lo que proporciona la ilusión de totalidad es el trabajo que ejecuta el lenguaje en nosotros, que, al mismo tiempo que nos conecta, por ejemplo, con nuestros hijos, acaso sin saberlo nos está replicando escenas que ya vivimos con nuestros padres. Por el lenguaje que compartimos, que nos junta y nos separa, que nos resguarda y nos desampara, es posible esta percepción más completa. Lo que ocurre en *Ulises* como escena fundamental de su relato —y lo que será un punto de cruce con *Trilce* de César Vallejo— es que su texto, de modo deliberado, es una puesta en escena de la palabra, es el despliegue de la lengua que nos permite ver *in situ* cómo ésta actúa, casi, por su propia cuenta. En Joyce y en *Trilce* la presencia del lenguaje es el drama mismo de la literatura, el tema de la obra.

Esto que se puede decir de la obra de Joyce se debe al contacto que el escritor irlandés estableció con un discurso que, aunque finalmente se resuelva en la práctica clínica, ha ejercido una profunda atracción, a la vez que una tímida desconfianza, entre los escritores del siglo XX: el psicoanálisis. Para el

novelista argentino Ricardo Piglia es notable lo que se pone en el ejercicio joyceano de narrar, pues allí se confirmaría una estrecha relación entre literatura y psicoanálisis. Piglia nos dice que

> ...la literatura le debe al psicoanálisis la obra de Joyce. Él fue capaz de leer el psicoanálisis, como fue capaz de leer otras cosas. Joyce fue un gran escritor porque supo entender que había maneras de hacer literatura fuera de la tradición literaria; que era posible encontrar maneras de narrar en los catecismos, por ejemplo; que la narración, las técnicas narrativas no están atadas solo a las grandes tradiciones narrativas sino que se pueden encontrar modos de narrar en otras experiencias contemporáneas; el psicoanálisis fue una de ellas. (Piglia 64)

Dado que la producción literaria involucra complejos procesos síquicos que el autor no tiene por qué conocer, se puede sostener que existe una literatura pre freudiana y otra post joyceana; en literatura habría un *antes de Freud* y un *después de Joyce*; y éste último instaura un modo de narrar que viene replicado de algunos descubrimientos del psicoanálisis que en la literatura asumían la forma de intuiciones. Lo que era intuitivo e instintivo en la literatura ha sido procesado como sentido (o sinsentido) en el psicoanálisis. Lo que la literatura sabe es reformulado en el saber del psicoanálisis. Continúa Piglia:

> Cuando le preguntaban por su relación con Freud, Joyce contestaba así: «Joyce, en alemán, es Freud». Joyce y Freud quieren decir «alegría»; en este sentido los dos quieren decir lo mismo, y la respuesta de Joyce era, me parece, una prueba de la conciencia que él tenía de su relación ambivalente pero de respeto e interés respecto de Freud. Me parece que lo que Joyce decía era: yo estoy haciendo lo mismo que Freud. En el sentido más libre, más autónomo, más productivo. (Piglia 62)

Lo que se puede entrever de la intervención de Piglia es el reconocimiento por el cual la literatura —después de que Joyce fuera tocado por el descubrimiento del inconsciente freudiano— es una práctica que ya no puede ser leída desde la inocencia de antes que colocaba al autor de un texto como dueño absoluto de sus significaciones. No en balde una línea crítica anterior a Freud otorgó inmenso peso a la relación entre la obra y la vida del autor, puesto que se pensaba que quien disponía de los sentidos era esa autoridad humana que se afirmaba como completa y en control absoluto de sus palabras. Hoy se estima que esa autoridad del autor es momentánea, que está siempre en vilo; se reconoce que hay un destello en el lenguaje que va más allá de las intenciones de lo dicho, y que la obra literaria se organiza como un incesante decir que decanta sus sentidos según su lector, su experiencia, y las condiciones de lectura en la medida en que los sentidos no son otra cosa que los efectos posibles de aquello que se lee en quien lo lee.

Se hace necesario, pues, considerar el trabajo de Joyce desde esta idea de la *gran broma*, con todas las consecuencias desestabilizadoras que esto implica. Porque tanto en Joyce como en César Vallejo enfrentamos obras que voluntariamente se han cerrado y se han presentado como de difícil acceso. Veamos lo que el psicoanalista francés Jacques Lacan les pedía a sus discípulos en una intervención sobre la función de lo escrito:

> ...pueden leer a Joyce, por ejemplo. Allí verán cómo el lenguaje se perfecciona cuando sabe jugar con la escritura.
>
> Admito que Joyce no es legible; ciertamente no se le puede traducir al chino. ¿Qué ocurre con Joyce? Que el significante viene a rellenar como picadillo al significado. Los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, se entrechocan —lean *Finnegans Wake*— y se produce algo así que, como significado, puede parecer enigmático, pero es realmente lo más cercano a lo que nosotros los analistas, gracias al discurso analítico, tenemos que leer: el lapsus. Es como lapsus que significa algo, es decir, que puede leerse de una infinidad de maneras distintas. Y precisamente por eso se lee mal, o a trasmano, o no se lee. (Lacan 48-49)

Se puede, además, tomar la obra de Joyce como si se tratara de un *gran error* que, implacablemente, está disparando los sentidos (los sinsentidos) hacia todas partes, propiciando una circulación diferente de la palabra, que ya no se resuelve en el supuesto significado unívoco sino que se confronta en el lado multívoco y equívoco de la comunicación. La obra de Joyce parecería proponer constantemente que no hay una sola voz, que hay varias voces; que no hay un solo lugar de enunciación; que no es posible un solo sentido; que no es dable el sentido sino los sentidos en el sinsentido; que no hay manera de fijar un mensaje, pues se trata del juego de las palabras que nos conecta y nos ahuyenta unos a otros: la palabra como guión, que, al mismo tiempo que junta una cláusula con otra, procesa una diferenciación expresada en la raya que separa. *Ulises* —y acaso más *Finnegans Wake*— es la novela en la que todos los personajes pugnan por hablar al mismo tiempo, incluso los varios personajes encerrados en un solo yo, en una sola voz narrativa.

¿Pero para qué ha sido convocado el poeta peruano César Vallejo en este homenaje a James Joyce? En el prólogo a la edición cubana de la *Obra poética completa* de César Vallejo, Roberto Fernández Retamar, en 1965, llama la atención a la coincidencia que trae el año 1922, pues, juntados por esa cronología, se hallan *Ulises*, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, y *Trilce* de César Vallejo.

Resulta evidente que las fechas son datos que hay que dotar de contenido, pues no solo el año 1922 junta a César Vallejo y a Joyce. Por eso las preguntas son: ¿qué hace posible que al mismo tiempo dos artistas tan distantes y distintos hayan producido obras que se abren a la tarea de desarmar el len-

guaje, de dejar hablar al lenguaje lesionando en diversos grados al referente? ¿Qué puede haber de revelador detrás de esta coincidencia cronológica que pueda iluminarnos sobre el sentido de la literatura y acerca de quién es aquel que finalmente escribe? ¿Cómo modernidades tan contrariadas, como la europea y la andina, acunan estas obras? ¿Qué atesora el arte de la palabra que, bajo sufrimientos desiguales, dos obras se realizan en afanes parecidos? Porque, en fin, el revolucionario experimento que Joyce le entrega a la novela del siglo XX se encuentra también presente en la propuesta de César Vallejo para la lírica, al parecer sin que el peruano hubiera estado familiarizado con la obra de Joyce o de Freud:

> Quién hace tanta bulla, y ni deja
> testar las islas que van quedando.
>
> Un poco más de consideración
> en cuanto será tarde, temprano,
> y se aquilatará mejor
> el guano, la simple calabrina tesórea
> que brinda sin querer,
> en el insular corazón,
> salobre alcatraz, a cada hialóidea
> grupada.
>
> Un poco más de consideración,
> y el mantillo líquido, seis de la tarde
> DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.
>
> Y la península párase
> por la espalda, abozaleada, impertérrita
> en la línea mortal del equilibrio.

Éste es el poema I de *Trilce*, uno de los libros más difíciles de leer en lengua española pero, a la vez, uno de los más emotivos jamás escritos. ¿Qué interesa destacar de este poema de apertura? Especialmente la no referencialidad del lenguaje. ¿Qué se entiende de este texto? ¿No es el protagonista del texto la materia sonora del poema y las asociaciones que de ella se derivan? Hay algunas ediciones que, de manera minuciosa, ensayan explicaciones a estos versos de *Trilce*. Sin duda, una adecuada documentación puede ayudar en esa tarea, pero se debe indagar más bien por lo que está detrás del impulso de esa forma de escribir. ¿Por qué dar a la luz pública algo que no se entiende?

La poesía de César Vallejo amplifica la intuición del poeta de que la palabra es el actor principal de un texto, la palabra que se emite como balbuceo, como un ***no saber hablar***. César Vallejo es poeta porque ha podido decir en su

poesía que no hay sentido acabado ni hay intención perfecta en los actos de emisión de mensajes. Si hay algún desorden o alguna zona oscura en la poesía de Vallejo es porque se reconoce dolorosamente que la palabra humana no consigue clarificar —al menos con la milimétrica precisión con que la desean los lingüistas y los comunicadores— lo que quiere decir, y que las confusiones se producen justamente porque todos participamos de esa ritualidad en la transmisión de los mensajes.

Veamos el comienzo del capítulo final de *Ulises*, en traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns:

> Sí porque él no había hecho nunca una cosa así antes como pedir que le lleven el desayuno a la cama con un par de huevos desde los tiempos del hotel City Arms cuando se hacía el malo y se metía en la cama con voz de enfermo haciendo su santísima para hacerse el interesante ante la vieja regruñona de Mrs Riordan que él creía que la tenía enchochada y no nos dejó ni un céntimo, todo para misas para ella solita y su alma tacaña tan grande no la hubo jamás de hecho le espantaba tener que gastarse 4 peniques en su alcohol metílico contándome todos sus achaques mucha labia que tenía para la política y los terremotos y el fin del mundo tengamos antes un poco de diversión que Dios nos ampare si todas las mujeres fueran de su calaña le disgustaban los bañadores y los escotes por supuesto nadie quería verla con ellos supongo que era piadosa porque no había hombre que se fijara en ella dos veces espero que nunca me parezca a ella... (855)

Este fragmento da paso a la voz de Molly Bloom, en esa suerte de duermevela en la que se halla, y que produce lo que en teoría literaria se ha dado en llamar, indistintamente, fluir de la conciencia, monólogo interior, palabra interior o corriente de conciencia. El asunto es que la escritura de Joyce coloca en una carrera desbocada ese archivo interno desde el cual hablamos y que se presenta en una lógica distinta a la de la vida despierta, supuestamente más ordenada y comprensible para los otros. Ambos textos, de Vallejo y de Joyce, apuntan a reafirmar esa idea por la cual la palabra humana es un dispositivo que hace patente la fragilidad del ser, y, sobre todo, destaca el ámbito endeble en que se realiza nuestro esfuerzo por lograr la comunicación entre humanos. En estos fragmentos citados el ser depende seguramente de una «mala» lectura del otro; en ambos proyectos escriturarios se le encarga al lenguaje que verifique la ilegibilidad (lo inentendible) siempre incrustada en lo que uno dice.

De otro lado, se conoce que la experimentación de la palabra en *Ulises* es tan singular que consigue procesar una transformación del sentido de la literatura, lo que se hace notable cuando es llevado a su extremo en 1939 con la aparición de ***Finnegans Wake***, al instaurar el procedimiento de dislocación de la lengua a fin de potenciar nuevos sentidos de las palabras que oímos:

> A non! A non! cuéntame más. Cuéntame toles chingos chinguitos. Quiero saber tos los dita yidix. Hasta lo que portó alcaller volataz a covacho. Y por qué estaban las mustelas mustias. Esa fiebre de homa me moma mi mondongo. Sl un mahón cabaño me coraceara. Haríamos un bundukiboy con guajagurí. Bueno, ahora viene la parte que más timahoe. (Joyce 1939, 149)

No es casual que el ánimo de este libro sea mostrar el lenguaje del sueño, que atropella y que desarma, que dice a partir de códigos que no podemos fijar unívocamente, que mezcla varias lógicas, que revela el estallido de la misma sonoridad, la aglutinación de conceptos, el aparecimiento de nuevas sensaciones para las que todavía no hay palabras que las nominen. Por tanto, es un lenguaje que se acondiciona en una cierta ilegibilidad de difícil escucha e interpretación.

Desde el mismo título, *Trilce*, de otra parte, asistimos a la desestructuración de la palabra y, por su envés, a la codificación de un secreto que se quiere transmitir. Lo que comunica esta literatura es un enigma. *Trilce* no es nada más que la materia auditiva que se adentra en nuestra escucha. Aunque algunos estudiosos han recurrido a la anécdota para explicar de qué se trata esto (una fusión de *triste* y *dulce*, para unos; para otros la deformación del guarisma *3*), en verdad lo que queda es una expresión que anuncia la figuración de un otro lenguaje, que expresa la necesidad de reinventar cada palabra en cada verso. Para decir algo César Vallejo requiere desdecir primero. Esta estética negativa alcanza grandes proyecciones en el empeño por mostrar un malestar en la cultura que, necesariamente, tiene que atravesar la cuestión de la palabra y su utopía de comunicación:

> Grupo dicotiledón. Oberturan
> desde él petreles, propensiones de trinidad,
> finales que comienzan, ohs de ayes
> creyérase avaloriados de heterogeneidad.
> ¡Grupo de los dos cotiledones!
>
> A ver. Aquello sea sin ser más.
> A ver. No trascienda hacia fuera,
> y piense en són de no ser escuchado,
> y crome y no sea visto.
> Y no glise en el gran colapso.
>
> La creada voz rebélase y no quiere
> ser malla, ni amor.
> Los novios sean novios en eternidad.
> Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tánto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

En el poema V de *Trilce* se trata de poner en circulación el sinsentido, en medio del reconocimiento de que el más puro y lógico de nuestros lenguajes siempre está secretando un plus de sinsentido, un añadido que se resuelve cuando el otro escucha, o, como lo advirtió Jorge Aguilar Mora, cuando uno mismo se escucha como si fuera otro.[1] O, como se afirma en el capítulo I de *Ulises* «Soy otro ahora y sin embargo el mismo» (12). El cometido de la poesía de César Vallejo es cifrar. El afán de esta opción poética es hacer palpar que la palabra las más de las veces no consigue pasar el mensaje, y que todos estamos atravesados por esta lógica del sinsentido. En César Vallejo esto invita también al lapsus, al no saber decir cómo, al no saber decir qué, aunque haya una claridad en que la forma poética es precisa para expresar esta paradoja:

999 calorías.
Rumbbb .... Trrraprrrr rrach ... chaz
Serpentínica u del bizcochero
enjirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero nó.
Quién como lo que va ni más ni menos.
Quién como el justo medio.

1 000 calorías.
Azulea y ríe su gran chachaza
el firmamento gringo. Baja
el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío.

Remeda al cuco: Roooooooeeeis ...
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (————Mejor
no digo nada.

1. Jorge Aguilar Mora dictó tres charlas en el «Seminario sobre James Joyce con motivo de los cien años del Bloomsday», en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 16 al 18 de junio de 2004.

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías.

Lo que propone el poema XXXII es una torcedura de la lengua. En César Vallejo hasta el instrumento básico de la escritura se trastoca, se alrevesa, se desorganiza. La estética que aquí nace no es la de la legibilidad, sino la de una zona dudosa en la que no sabemos muy bien a qué nos enfrenta la aventura de la palabra.

Mi intención es insinuar que los descubrimientos que hacen genial a una obra literaria tienen que ver no solo con las condiciones culturales límite a que un autor puede llevar a la literatura sino, también, con el proceso subjetivo. Muchos de los procedimientos que se celebran en *Ulises* y en *Finnegans Wake* están ya anunciados en esa rara obra poética de César Vallejo que apareció hacia diciembre de 1922, hecha en los Talleres de la Penitenciaría de Lima. No trato de poner a Vallejo a competir con Joyce sino de reivindicar, entre nosotros, que la subjetividad puede producir estas coincidencias, debido a que lo que está en juego en una obra literaria, en última instancia, es una situación en la que el sujeto se ve expuesto, decide mostrarse, se escucha hablado por un autor; de esta manera sospechamos que quien habla a través de la literatura es una misma y diversa voz: la de la subjetividad, que atesora saberes antiguos de nuestra condición humana, que, como se afirma en el capítulo 13 de *Ulises*, es «ese grito que ha resonado a través de los siglos» (420).

Se trata de preguntar por las condiciones que, en 1922, en los Andes, Vallejo pudo ser contemporáneo de Joyce (¿o será que es Joyce el contemporáneo de César Vallejo?) y ser, gracias a una palabra poética, verdaderos coetáneos siendo cuasi antípodas. Podemos leer a Joyce en la luz que emite César Vallejo, pues ambos experimentos de la lengua literaria, basados en rupturas de la cadena lógica de la lengua, conforman momentos cruciales del cambio que procesa el siglo XX y que nos dura hasta hoy, lo que incluye, por cierto, la posibilidad de *seguir no entendiendo* a estos autores debido a la radicalidad de su concepción de la literatura: ¿es que sus obras quieren dar un mensaje?

Tanto Joyce como César Vallejo llevaron la literatura a una instancia fronteriza, de precipicio. En el caso de *Ulises* es un procedimiento por el cual lo no entendible figura como elemento fundante de la obra literaria. No se trata del barroco español, una oscuridad sostenida en el desorden de la cadena sujeto-verbo-predicado y en el cruce conceptual. Es una intuición o comprensión fundamental de que la novela es un mecanismo que aglutina diversas hablas que ofrecen variados puntos de vista, produciendo así la sensación de un

laberinto lingüístico que no se ordena solamente con una nueva frase sino que, en ese mismo interés por dislocar la lengua, se halla el empeño de ese lenguaje literario. La mayor parte de la novela *Ulises* es ciertamente legible; lo que no hace sentido son las abundantes referencias desarticuladas, lo que asombra son las voces narrativas que no se sujetan al devenir convencional de describir con orden los hechos; lo que hace ilegible a *Ulises* es la rotura que procesa esa voz que incesantemente habla sin parar y que impide el diálogo, casi a la manera de un delirio, una voz que no puede detener su pensar, que sigue procesando ideas cuando esgrime otras, una voz que atosiga toda la narración porque no cesa de arrojar sentidos en todas las direcciones pensables. Esta es una nueva forma de concebir la comunicación o, visto de modo extremo, un atentado a la comunicación que propone *Ulises*.

Si esto sucede en *Ulises*, ya puede intuirse qué acontece en *Finnegans Wake*, donde la poética que rige la construcción de dicho texto es la de un experimento tan radical que concluye en la creación de una lengua cuya materia prima sigue siendo la llamada lengua materna —la lengua natural, la lengua nacional—, pero ésta se halla de modo tan comprometida con el sonido y las gramáticas de otras lenguas que, verdaderamente, asistimos a la creación de un lenguaje que se basa en lo indescifrable. Las palabras en *Finnegans* denotan y connotan en un radio tan grande que no hay por dónde escoger significados, porque todos escapan. El problema de esto es la magnitud con que la operación ha sido planteada, pues nos enfrenta a la conformación de una nueva lengua: invita a que nos acerquemos a la lengua de la literatura, prevenidos de la nueva operación lógica que se pondrá en escena: la del significante.

Trilce representa un paso decisivo en el poetizar de César Vallejo, no solo porque es un texto que, a contrapelo de las vanguardias, produce un corte con la lírica anterior del modernismo poético, la de *Los heraldos negros* de 1918, sino porque aquí se procesa una lengua descoyuntada en la que cuesta armar los significados. Vallejo invita, también, a pensar desde una otra lógica la condición de la poesía moderna, la condición del mestizaje que busca un lenguaje tal que represente de otra manera al sujeto en cuestión. En *Trilce* asistimos a un experimento de la lengua comparable por su radicalidad al de *Ulises* y *Finnegans Wake* juntos. De allí se comprende el asombro de Fernández Retamar:

> No en un centro mayor de la cultura europea, sino en una ciudad peruana, y en humildísima edición hecha por manos de presos, también ese año, apareció *Trilce*, de César Vallejo [en la que se ve] la sorprendente isocronía de esta obra en relación con la cultura metropolitana. Cosa extraña en verdad [...] para nuestras literaturas espejeantes y boquiabiertas. (Fernández Retamar vii)

Puestas frente a frente, como en un espejo, tal vez las literaturas de James Joyce y de César Vallejo no hagan otra cosa que proclamar, desde el recinto

público de la literatura, que a través de los textos circula un incesante muestreo de la sujetación, que se construye en agitada contienda con la significación. Si como Joyce quería, en *Ulises*, que «La cuestión suprema sobre una obra de arte es saber desde qué profundidad de vida surge» (212), tal vez este espejeo con la obra de César Vallejo permita recordar, una vez más, que la palabra literaria no hace otra cosa que mostrar la desnudez de nuestra condición, el pálpito débil de nuestras certezas y la esperanza de que podamos asumir con plenitud nuestras contradicciones y paradojas. ✹

Obras citadas

Fernández Retamar, Roberto. «Prólogo», en César Vallejo, *Obra poética completa*, La Habana, Casa de las Américas, 1975 (1965), pp. vii-xx.

Gordimer, Nadine. «El diálogo del atardecer», prólogo a Naguib Mahfuz, *Ecos de Egipto: pasajes de una vida*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Martínez Roca, 2001 [1996].

Joyce, James. *Ulises*, edic. Francisco García Tortosa, trad. Francisco García Tortosa y María Luisa Venega Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2004 [1922].

— *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*, edic. y trad. Francisco García Tortosa, Madrid, Cátedra, 1992 [1939].

Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun. 1972-1973*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 1998 [1975].

Vallejo, César. *Trilce*, edic. Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991 [1922].

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

¿TRADUCIR *FINNEGANS WAKE*?

Cristina Burneo

I

Cuando Joyce escribe los primeros capítulos de su *Work in Progress*, lo hace en inglés y, una vez terminados, empieza una segunda escritura: la del lenguaje de *Finnegans*. Inserta palabras de otros idiomas, crea neologismos, convierte verbos alemanes en nombres ingleses, por solo nombrar algunos ejemplos de los cientos de recursos presentes. Este segundo momento de la escritura se desarrolla como una operación traductora. La escritura de *Finnegans Wake* es una traducción. El capítulo conocido como «Anna Livia Plurabelle», por ejemplo, tenía una extensión inicial de cuatro páginas en inglés. Reescrito en la lengua de *Finnegans*, llega a veinte.

«La traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su 'supervivencia', pues la traducción es posterior al original. (...) La vida del original alcanza en sus traducciones su expansión póstuma más vasta y siempre renovada», dice Walter Benjamin. En el mismo momento en que Joyce literalmente rescribe encima de lo que ha escrito en inglés, lo escrito en esta lengua muere. Solo en su traducción, en la reescritura en el lenguaje de *Finnegans*, se encuentra su posibilidad de existencia.

Durante los últimos años de trabajo en *Finnegans Wake*, Joyce, de manera paulatina, deja de «traducir» y empieza a escribir directamente en el lenguaje del sueño. Aquí los dos momentos de la escritura se funden y la operación traductora ya no es evidente, pero no deja de tener lugar en tanto el autor, el único hablante de la lengua que ha creado, busca incesantemente equivalencias y sustituciones de sonidos y sílabas.

«*Finnegans Wake* es a la vez un sueño y su interpretación», nos dijo la psicoanalista Nora Sigal durante su intervención en este encuentro. Asimismo, *Finnegans Wake* es a la vez escritura y traducción.

II

Earwicker, protagonista de la anécdota de la obra, ha tenido un agitado día, lo que lo sume en un profundo sueño. También duermen su esposa, Anna Livia, y sus tres hijos, Shem, Shaun e Isolda, al igual que los empleados de su taberna y el mismo narrador, al parecer. Es en el territorio del sueño en donde empiezan a darse los acontecimientos, desde el momento en que Earwicker se halla en una confusa situación sexual con dos muchachas, por lo cual es acusado, muerto y enterrado, y a partir de lo que la ciudad crea la balada de *Finnegans Wake*, que relata distorsionadamente lo que ha sucedido con este hombre (es una balada que existe realmente en la cultura irlandesa lo que inspiró a Joyce).

En el sueño desaparece la inhibición. La noche, con su oscuridad, se transforma en cómplice a fin de que el lenguaje, al igual que los personajes, suelte las amarras y se libere de toda regla. El caudal desenfrenado de signos e imágenes de que están hechos los sueños es a la vez el cauce que sostiene el lenguaje de *Finnegans*.

Al final, cualquiera habría podido ser la anécdota de la obra. Lo que se necesitaba eran soñadores destinados a ser los traficantes del lenguaje que Joyce buscaba para transformar radicalmente el día de *Ulises* en la noche de *Finnegans Wake*.

«Cada vez soy más consciente de la hostilidad indignada que se muestra hacia mi experimento al interpretar la noche oscura del alma», dice Joyce en una de sus cartas, y sigue en otra: «gran parte de la existencia humana transcurre en un estado que el uso del lenguaje de vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada no pueden transmitir». El lenguaje se convierte en un noctámbulo que ronda mientras es soñado.

III

En la escritura de *Finnegans Wake* se halla una firme voluntad por hacer explotar al inglés, por rebelarlo contra la idea de la lengua que domina e impone sentido. Al convertir al inglés en hospedaje de otras decenas de lenguas, lo está despojando de su condición de dominador y dotándolo de una propie-

dad hospitalaria. La lengua se abre y recibe. Si todo está en todo, si todo acoge todo, no hay lugar a tiranía.

A la vez que dinamita el inglés a fin de despojarlo de su autoridad, Joyce elimina la posibilidad de leer *Finnegans Wake* desde la pasividad, confiando en que la lengua nos conducirá blandamente por sendas diáfanas en las que el entendimiento será absoluto.

El significante y el significado se hallan en eterna disputa. El segundo trata de imponerse y transmitirnos un sentido organizado, pero apenas creemos aprehender algo (aprender algo), somos expulsados mediante nuevos significantes provenientes de cualquier lengua o de ninguna conocida. Una palabra en inglés o un neologismo creado del alemán y del francés nos recuerdan que es el significante el que reina en *Finnegans Wake*, el sonido, la onomatopeya, y que el significado, aunque subsiste, es permanentemente saboteado —y viceversa.

Por ello, el sentido en *Finnegans* es paciente, como explica Jorge Aguilar Mora; «siempre está en camino» (es lo que dice Paul Celan del poema), pero no tiene prisa de llegar a ningún lado. Sin cesar lo aguardamos, *pacientamos* (en español, contamos solamente con el verbo «impacientar(se)», pero su opuesto, que podría ser *pacientar*, nos da una idea más cristalina de la avenencia con la que nos vemos obligados a aguardar en *Finnegans Wake* por el sentido, que, sin embargo, se halla siempre en otro lugar distinto de aquel en que nos hallamos, por lo cual el curso de nuestra lectura se convierte en una especie de vehemente juego de escondites, paradójicamente).

IV

¿Es posible para *Finnegans* habitar otro mundo distinto de aquel en que la lengua que hospeda es el inglés? Si todo es reemplazable por todo, y todo puede significar todo, y por tanto el proceso de sustitución es infinito, quizá sea posible exiliar a *Finnegans* a otros mundos. Por la característica oniroglota —como se la ha llamado— del lenguaje de la obra se vuelve aún más visible, por otro lado, la naturaleza incompleta de las lenguas, que se buscan unas a otras para poder existir. Quizás desde su intraducibilidad, o a pesar de ella, sea *Finnegans Wake* uno de los textos que más pidan ser traducidos, en donde el lenguaje, que ha saltado en pedazos, busca en el campo de batalla sus partes y desea reintegrarlas.

Por más arbitraria y audaz que pueda ser la lengua de Joyce, la multiplicidad de lenguas y la infinidad de ecos son la condición que ésta impone para intentar ser traducida. De ello, no puede escapar ningún traductor. De una invención solo puede resultar otra invención, igual de temeraria, o más. Sabe-

mos de antemano que vamos a fracasar flagrantemente al intentar una recreación de *Finnegans*, pero no vamos a dejar de tratar.

Ninguna lengua está completa. Si Joyce provocó una explosión del inglés en *Finnegans* y depositó en él decenas de lenguas, no hizo sino poner de manifiesto el origen del inglés, y con él, el de todas las lenguas. Según Benjamin, un lenguaje puro subyace a todas las lenguas, pero esta pureza está hecha de filtraciones, empalmes, yuxtaposiciones y mixturas. Cada lengua mira a la otra, de allí que se necesiten mutuamente, que pidan ser traducidas sin cese.

V

Más allá de la posibilidad de traducir *Finnegans Wake*, se halla la posibilidad de jugar un juego políglota que tienen en sus manos los traductores de la novela. De las traducciones al español que he podido revisar (Tortosa, Navarrete, Tejedor —«Anna Livia Plurabelle»; Pozanco; Monteforte —fragmentos—), se percibe la misma voluntad lúdica de Joyce en Tortosa, en su traducción del capítulo conocido como «Anna Livia Plurabelle», y en Monteforte. Este último, en el ensayo que escribe para *El guacamayo y la serpiente*, declara que, como traductor, actúa el libreto, como si se «soltara el pelo en escena». La *escenificación* se puede sentir, así como el afán de jugar. El grupo de Tortosa también se lanza con ingenio, pero molestan en ocasiones los localismos españoles al lector hispanoamericano, que se aleja de su gozosa confusión cuando se ve interrumpido por una jerga que no le dice mucho. Por más lejos que se pretenda ir, la perversión políglota de Joyce es casi imposible de alcanzar. Por eso podemos creer que la distancia entre el texto y el lector no la pone la lengua creada por Joyce, sino quizás el traductor que empobrece el juego con reglas rígidas.

Pozanco, por su parte, tiende a explicar allí donde Joyce engaña o deforma. Su traducción se halla escrita muy «en español», razón por la cual es casi imposible adivinar en ella los juegos de Joyce.

La traducción al francés de *Finnegans Wake* fue realizada por un equipo comandado por Joyce, en el que se contaba a Samuel Beckett y Philippe Soupault entre los nueve traductores. Solían reunirse periódicamente y comparar las versiones que cada uno había hallado para verter *Finnegans* al francés. El resultado es el lenguaje de otros sueños, o su traducción, en donde el francés es solo un cimiento para una nueva geografía, nuevos juegos, nuevos chistes y otra serie de acumulaciones. Es una reinvención del *Finnegans* inglés que se construye sobre sus ecos pero que se extiende a otros, algunos quizá jamás aparecidos en el primer *Finnegans*. Extrañamente, estos nos siguen pareciendo ecos. Cabe anotar que Joyce participó también en la primera traducción al

alemán y aparentemente, la primera al italiano. Siempre se añadieron juegos y se modificó el paisaje de la novela.

Aunque parezca que hubiera sido imprescindible contar con Joyce para traducir *Finnegans Wake*, como un Pigmalión esculpido por sí mismo como tentáculo de su propia talla, esto nos lleva a pensar que la obra necesita tantas traducciones como lectores pueda tener, o al menos ese parece ser uno de los juegos maliciosos que nos invita a jugar su autor.

Si Joyce traduce al escribir su *Finnegans Wake*, la traducción se convierte en uno de los pilares del texto, por lo tanto, se debe prolongar el juego y traducir al infinito. Más que trasladar los sentidos de la obra, quizás Joyce pida trasladar los sonidos, el jazz verbal que se dice que tiene *Finnegans Wake* en inglés.

Por otra parte, el contexto de la obra es tan amplio, que la creación de significados se vuelve infinita. Es el lector quien construye la historia según su experiencia. La movilidad del lenguaje y nuestra incapacidad de asirlo juegan permanentemente, el sentido siempre se nos escabulle, pero nos queda el sonido. Todo puede significar todo.

Pero si nuestra mente quiere ser lógica, leer una historia y una lengua a la vez, y encontrar sentido y orden en todo, si no entramos en el juego, en el goce de la traducción infinita, quizás sea esta desaforada libertad que nos da Joyce la que nos impida, a la final, abordar su *Finnegans*, leerlo o reinventarlo.

***

A continuación, dos ejemplos de los juegos que puede encontrar un lector en el curso de su lectura. Tan solo buscando palabras en diccionarios o rastreándolas, se pueden hallar juegos de sentido y entrar en los laberintos de *FW.*

1. Joyce:

Night now! Tell me, tell me, **elm**! Night night! **Telmetale** of stem or stone. Beside the **rivering** waters of, **hitherandthithering** waters of. Night!

Tell me ➤ tellme ➤ telme ➤ elm; **elm: olmo**

Tell me a tale ➤ tellmeatale ➤ tellmetale ➤ telmetale; **¿metal?**

stem or stone ➤ Shem and Shaun; **hijos de Ana Livia y Earwicker**

river (río) + ing: participio presente ➤ rivering

hither=acá ➤ hither and thither: acá y acullá ➤ hitherandthithering = adverbio convertido en participio presente ➤ adjetivo

Tortosa, Navarrete, Tejedor:

Llega la noche! Dime, dime, dime **dagame**! La noche noche! **Táblame de** rocas o **raigones**. Junto a las ondas riberas de, **másallámurmurantes** olas de. La noche!

daga + pronombre ➤ dagame

tabla + háblame: tablaháblame ➤ táblame; **¿madera?**

rocas o raigones ➤ intr. de otro vocablo: raigón=m. Raíz de las muelas y los dientes.

intr. de otro sentido: murmurar. adjetivización de nombre y adv. ➤ másallámurmurantes; murmullo, murmuración, murmureo, murmujear

Beckett, Perron, Goll, Jolas, Lèon, Monnier, Soupault, Joyce:

Là-dessus nuit. **Dis-mor**, dis-mor, orme. Nuit, nuit! **Contemoiconte** soit tronc ou pierre. Tant **rivièrantes** ondes de, **couretcourantes** ondes de. Nuit.

Dis-moi ➤ Dis-mor ➤ mor ➤ m(orme) ➤ orme= olmo

Conte-moi, conte! ➤ conte→ contar, 2da. persona sg., imp. ➤ Contemoiconte
conte→ cuento

rivière=río; riverain= ribereño; rive= ribera. ➤ rivièrantes, n. adjetivado (participio presente)

cour: raíz del v. courir. couret: raíz del verbo más sufijo «-et»
courant→ corriente (n.) y courant→ corriente, en curso (adj.) ➤ couretcourantes (f. pl.)

2. Joyce

First she let her hair fal and down it flussed to her feet its teviots winding coils. Then, mothernaked, she shampood herself with galawater and fraguant pistania mud, wupper and lauar, from crown to sole.

fall ➤ fal

latín: flu**x**→flujo; francés: flu**x**→flujo; español: fluir; alemán: Flu**ss**→río ➤ flu**ss**ed (usado como verbo tr.)

➤ teviot: río Teviot, valle de Teviotdale, Irlanda

mother+naked ➤ mothernaked

Galawater: uno de los grupos escoceses con un determinado tipo de tartán ➤ galawater (convertido en nombre común aprovechando *water*, agua)

fragrant=fragante; español: fragante (it. y fr. conservan la «r»); fragua ➤ fraguant

¿? ➤ pistania

Río Wupper, Alemania, y Wipper, Bélgica ➤ wupper

lavanda, lavar, lava ¿? ➤ lauar

Tortosa:

Primero dejose caer el pelo adujas devanantes en cascada hasta los pies. Luego, madrenuda, se champuzó con galagua y fragante fango de pistania, pasuso y pasuyo, de cabo a rabo.

Pozanco:

Primero, se soltó el pelo y la melena llegó a sus pies en olehadas de bucles. Luego, tal como su madre la trajo al mundo, se enjabonó, con aromáticas sales y fragante barro, de pies a cabeza. ✹

BIBLIOGRAFÍA

De James Joyce

Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii), Madrid, Cátedra, 1992. Trad. Francios García Tortosa, Ricardo Navarrete y José María Tejedor.
Finnegans Wake, Barcelona, Lumen, 1993. Versión de Víctor Pozanco.
Finnegans Wake, Londres, Penguin, 1992. Edición de Seamus Deane.
Cartas escogidas, vols. I y II, Barcelona, Lumen, 1992.

Sobre James Joyce

Burgess, Anthony. «50 aniversario de James Joyce», en *El País*, 15 de enero de 1991.
Burns Edward & Gaylord Joshua. *A tour of the darkling plain:* Finnegans Wake *letters of Thorton Wilder and Adaline Glasheen* (selección), Dublin, University College Dublin Press, 2001.

Derrida, Jacques. «Deux mots pour Joyce», en *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

Lago, Eduardo. «El íncubo de lo imposible», en *Revista de Libros,* No. 61, Madrid, enero, 2002.

Monteforte, Mario. «Finnegans Wake», en *El guacamayo y la serpiente*, No. 22, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, abril 1982, pp. 3-17.

Paris Jean. «L'Alpha et L'Omega», en *James Joyce par lui même*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

Rice, Thomas. «*Finnegans Wake*: the Complexity of Artificial Life», en *Joyce, Chaos and Complexity*, Chicago, University of Illinois Press, 1997.

www.oceanodelcaos.com.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Universidad Andina Simón Bolívar

JOYCE, EL SINTHOME

Nora Sigal de Eliscovich

Encuentras oscuras mis palabras.
La oscuridad está en nuestras almas ¿no crees?
Ulises

EL HOMBRE, EL NOMBRE PROPIO, EL NOMBRE DEL PADRE

A pesar de que no hay nada que saber sobre James Joyce porque su escritura siempre podrá decir más, intentaré aportar algunas ideas sobre él, su escritura y aquello que se ha denominado su sinthome.

James Augusta (no Augusto) Joyce, así como su padre, John Stanislaus Joyce, fue mal inscrito por culpa de un error que, como sucede siempre con los errores, habrá de pagar. Ya lo decía Tristam Shandy, «el delito del mal nombre es sin solución».[1] Este significante que marca al sujeto para toda la vida, funciona como significante amo, guiará al resto de la cadena que constituirá su historia. Con el nombre propio (conjunción de un nombre elegido con los apellidos heredados) se obtiene un lugar en el espacio simbólico de la cultura. Sin ese nombre no se nace a la vida, ya que vivir es llamarse y ser llamado por otros. El nombre, compleja armazón que condiciona la existencia, representa la ley en el sujeto.

Desde el inicio de su vida, Joyce se ha preguntado ¿Qué es un padre? de todas las maneras posibles. Su propio padre, por momentos tan indigno, ca-

1. Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristam Shandy*, Madrid, Cátedra, 1996. Edición de Fernando Toda.

rente, jamás deja de ser amado por él. Testimonio de esta ligazón es el *Ulises*, donde Bloom es por sobre todo un padre que busca un hijo (también es un cornudo, confunde los sexos y no sabe si es un padre o una madre). James sabía muy bien que él era, en todo momento, hijo de su padre, un devoto del padre. Su síntoma es el amor a este padre tan frágil. Compensó esta carencia de la manera que pudo y supo, es decir, mediante la escritura. Se hizo un nombre propio a través de esta escritura.

Si un padre es un mal necesario, un estado místico fundado sobre el misterio, el vacío, la incertidumbre y la imposibilidad, el amor matris, genitivo, subjetivo y objetivo, en cambio, quizá sea la única cosa verdadera en la vida.

Ya en los inicios de su obra, en el *Retrato del artista adolescente* inventa el término Nobodaddy, metáfora que conjuga nobody, nadie con Daddy, padre. En este texto pasa de invocar permanentemente a Dios padre a la construcción del Nombre del Padre. Metaforizar es una variante posible en el camino de la constitución de este sujeto. En *Dublineses*, la pregunta sobre qué es un padre se responde de distintas maneras: un asesino de hijos en potencia, un borracho que pega cuando se frustra.

Sigue buscando esa definición que lo amarre. La obra entera puede entenderse como una reivindicación del viejo John. Si su padre era el principio del caos, su madre era el principio del orden al cual podría aferrarse, aquella con los pies en la tierra. Muerta la madre, durante veinte años no pudo estar en contacto cercano con él, no lo vio.

El padre nunca se consideró pobre, sino un hombre rico que ha sufrido reveses. Ser pobre era un significante que nunca lo representó, a pesar de la miseria. Conservó el blasón de armas de los Galway Joyce hasta el fin de sus días. Otro valor rescatado de este padre es su voz, objeto primordial a lo largo de su vida, así como la risa. Dentro de estos rasgos de carácter paternos debemos incluir y considerar al humor y los juegos de palabras.

El particular estilo joyciano cohesiona lo público y lo privado sin una barrera clara que los separe. Ni el pudor ni la limpieza representaron un límite para él. La extravagancia así como la originalidad en la construcción novelística lo marcan a fuego. La literatura no era para él un pasatiempo tranquilizador. Prueba de esto es su crudeza, la permanente provocación y la ruptura.

Para Steiner[2] «Los muertos» fue un descubrimiento fatal; desde la noche en que lo comentó por primera vez para unos jóvenes, «las sirenas de la enseñanza y la interpretación no han cesado de cantar» para él y supo que «podía conducir a otros hasta la fuente del significado». No opina así Borges,[3] para quien los primeros libros de Joyce, un escritor fracasado, no son importantes.

2. George Steiner, *Errata, examen de una vida*, Madrid, Siruela, 1998.
3. Jorge L. Borges, *Textos cautivos*, en *Obras completas*, t. IV, Barcelona, Emecé Editores, 1996.

Sí rescata la musicalidad de los textos y años más tarde, dice «es indiscutible que Joyce es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo». En fin, todos tenemos derecho a cambiar de parecer con el paso del tiempo. Auerbach[4] se limita al «sentimiento de decadencia universal, sobre todo en el *Ulises*, con su burlón torbellino de la tradición europea inspirado en un odio cordial, con su cinismo chillón y doloroso, con su simbolismo indescifrable».

El exilio como condición, la extraterritorialidad

El exilio, el silencio y la astucia son las condiciones del artista. Le fueron necesarios para escapar del amor del padre. El estar fuera de lugar, en condición de extimidad, de cercanía en lo lejano, rescatando lo irlandés solo a partir de estar afuera, es parte fundante de su ser artista. Solo a partir de este posicionamiento exogámico podrá hacerse de un nombre que le sea propio. La permanente referencia a la geografía de su ciudad natal le otorga una supuesta territorialidad, intentando vanamente apropiarse de un lugar. Aún en la noche más profunda será necesario darle a esa lengua una geografía.

«La literatura era para él una forma de exilio»,[5] escribe su hermano. Joyce exige la extraterritorialidad. Es condición de existencia para su obra. Desde Abraham, hay quienes estamos mandados a irnos de nuestra tierra y de la de nuestros padres por distintas razones. Algo del exilio le es preciso al ser humano para consistir, para ex-sistir fuera, en algún margen, el retiro es instituyente de la calidad de sujeto. Joyce elige confesarse en un idioma extranjero. Su misión sagrada era ser escritor...en los márgenes. Su propuesta podría entenderse como el fin de los nacionalismos, el fin de la lengua aislada, *Finnegan's Wake* es la puesta en acto de ese transnacionalismo activo, es el libro antifascista por excelencia escrito entre las dos guerras. No hay totalitarismo posible, no hay purezas de lenguas ni de razas.

Para habitar, elige la morada del lenguaje, habita plenamente el lenguaje. Irlanda y su lejanía será un buen pretexto para no morar la ciudad donde resida, sea París, Pola, Trieste, Zurich o Roma. Es su exilio, su destierro, nunca comparable con otro destierro sufrido, aquél de su propia lengua. El quedar fuera de su lengua convierte su obra en su propio País Secreto.

4. Erich Auerbach, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (primera edición: Alemania, 1942).
5. Stanislaus Joyce, *Mi hermano James Joyce*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, edit., 2000. Título original: *My brother's keeper*. Traducción de Berta Sofovich.

Para ser artista es preciso interrogar e interrogarse en relación a la verdad. Joyce precisó hacerse estas preguntas desde el exilio. Recorrido este camino, pudo observar este fantasma desde afuera, atravesarlo junto a *Ulises* para romper finalmente con las ataduras en el despertar de *Finnegans*.

Coincidencias entre el discurso psicoanalítico y el de Joyce

Así como el texto del analizante, el de Joyce se presenta como texto en bruto colmado de enigmas por descifrar. Es posible leer la libre asociación como punto de llegada de la obra de Joyce y punto de partida y llegada del psicoanálisis. Joyce logra aplicar magistralmente la fórmula fundamental enunciada como «diga todo», sin importar que se trate de algo nimio o prohibido o asqueroso. La enumeración, ya sea causal o meramente caótica es utilizada en él con arte. Al igual que en el análisis, una sola palabra condiciona el significado del resto de la frase de forma retroactiva (nachtrachlicht). La ambigüedad es su herramienta para conseguir que la letra invada la escena, retornando permanentemente, al igual que en el análisis, al tema fundamental: el deseo, el deseo como incestuoso.

La figura del narrador, así como la del analista al fin del análisis termina destituida. La palabra en su nada, en su sinsentido, revela el ser fragmentado. Joyce da a la lengua otro uso que el ordinario, creando un abismo en su lengua materna, «Yo he declarado la guerra al inglés y llegaré hasta el final», dice. Sin embargo, la lengua inglesa conforma el entramado verbal, el apoyo que salva al lector del vacío.

En *Ulises* como en el análisis, se trata de recorrer una larga odisea hasta poder decir TODO. El discurso va adquiriendo cada vez mayor velocidad hasta llegar al monólogo de Molly donde el destape es completo. No quedó NADA sin decir: obscenidades, intimidades del cuerpo, todos los agujeros quedaron expuestos. En este recorrido del PLACER al GOCE del texto todo VALE, no hay límite en el lenguaje. Joyce lleva estos ideales hasta las últimas consecuencias y esta característica es la que lo convierte en SUBVERSIVO, subvierte la lengua. Ninguna lengua es capaz de sostener cabalmente este proyecto de universalidad de Joyce. El análisis se hace en general en una lengua, pero trasciende estos límites, el inconsciente dice en un estilo propio, personal y único acerca de la propia historia.

En *Ulises*, a diferencia de los textos anteriores, más benignos, el ello habla, asocia libremente. Tanto las imágenes obscenas como de travestismo o el

episodio de la alucinación de Rudy, el hijo muerto, nos remiten a una clínica de la escucha, no de la mirada.

Finnegans Wake, va aún más allá. La asociación es absolutamente libre. Calificado de ilegible, tiene la función de enigma para el sueño psicoanalítico, aunque sería mejor nombrarlo como pesadilla y no sueño. En la vía de desapropiación de la propia lengua hace saltar todo: las fronteras lingüísticas, la represión inconsciente, los juegos de palabras que pueden ser impulsados hacia el infinito, rebasando todo límite. Es a la vez sueño e interpretación, pasaje sin fin de fronteras, una épica nocturna de la ambigüedad y la metamorfosis. Es una palabra, una sola e inmensa palabra pero en estado de lapsus, una palabra embarrada de palabras y un nombre lleno de nombres, pero abierto en espiral. Como declara Umberto Eco, «constituye el documento de inestabilidad formal y ambigüedad semántica más aterrador del que jamás se haya tenido noticia».[6] ¿Qué aterra? Que todo es posible, que no existan limitaciones ni siquiera en la lengua. Si todo está permitido, si el lenguaje ha sido doblegado, dislocado, disgregado, volvemos al tema de la culpa original, el pecado y el incesto. Se perdieron las reglas del lenguaje, ya no es razonado, es pura onomatopeya y así intenta un nuevo orden del universo donde la lógica de las sustituciones (metáforas, metonimias) es que todo puede ser sustituido por todo. Quizás este punto es el que más desconcierta, que no se trate de algo sino que sea algo. Joyce, este «goloso de las palabras»,[7] ha tenido el valor de intentar la aventura del desorden, dice de todas las maneras posibles, que en el principio era el caos. «En *Finnegans Wake* he puesto a dormir el lenguaje» dice Joyce en una entrevista con Samuel Beckett en 1954. Aquello que siempre le interesó: doblegar, subordinar, vencer las palabras, lo consigue en su última obra. Venía intentándolo desde el episodio de la alucinación de Circe y por fin consigue provocar una fractura de la narración lineal. Así pasa de la lengua de la conciencia a la lengua del inconsciente. Esta vez no se filtra el inconsciente a través de lo dicho como en *Ulises*, sino que habla a cielo abierto. Logra llegar al inicio, cuando no existían los héroes ni los dioses, ni tampoco los hombres, sino los choques, agregados de sonidos, sílabas, letras. Después de haber escrito *Finnegans Wake,* el inglés no existe en cuanto idioma autosuficiente. Después de la noche oscura, el despertar puede volver a hacer del lenguaje una morada relativamente segura. *Finnegans Wake* sin el apóstrofo original, opción que nos lleva a la referencia tanto de la muerte como al despertar de todos los Finns, quebró el lenguaje, el psicoanálisis quebró la noción del hombre como íntegro, completo, pensante y con capacidad de decisión voluntaria

6 Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Editorial Numen, 2000, cuarta edición. Traducción de Helena Lozano.

7. George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982. (Primera edición, 1976).

sobre sus actos. Así como el sujeto está dividido, no domina sus palabras, sus sueños, sus actos, también el lenguaje puede partirse, quebrarse.

Existen otros puntos de semejanza con el discurso psicoanalítico, la continuidad moebiana entre interior y exterior, de tiempo pasado y presente, entre palabra permitida y prohibida, entre goces aceptados y censurados, entre afuera y dentro del cuerpo. Otro punto de encuentro es la importancia del ritmo y la melodía. El análisis también tiene un ritmo, una periodicidad sin la cual es imposible de practicar.

No era opinión de Joyce esta ligazón entre su obra y el psicoanálisis: «Por lo que respecta al psicoanálisis, se trata ni más ni menos que de un chantaje»,[8] dijo.

La voz y la falta

La voz, la falta y la letra son los elementos organizadores del texto joyceano. La voz y su representante, la fonación transmiten la función del nombre. Nuestro autor pasa de tener buena voz a hacerse, construirse una voz y un nombre propios. La masculinidad (lo heredado del padre) en él se enlaza a la voz. Bloom dice: «Sabe que soy un hombre. La voz». La voz es aquello que distingue a un hombre. Entre las virtudes del padre hubo una que resaltó: su buena voz. Pasar de tener o no buena voz a la musicalidad del lenguaje fue su largo camino. Steiner[9] dice que Joyce hubiera podido extraer música de una página de la guía telefónica, Umberto Eco constata que hace música de ideas.

La voz está íntimamente ligada al significante, la fonación soporta el significante a la vez que transmite la función del nombre. Cuando nace su hijo Giorgio, dice: '«El niño parece haber heredado la VOZ de su abuelo y de su padre. Algo de la inflexión de la voz del padre vivía en la de él y fue trasmitida a su vez a su hijo. ¿Será que eso, imposible de trasmitir en palabras, al menos intenta pasarse mediante la voz?»

Una manera particular de voz en la obra de Joyce son las llamadas «epifanías», a las cuales definimos como testimonios de una experiencia no delirante de acercamiento, manifestación de lo real. Son una manera particular de anudamiento de lo real con lo inconsciente. Marcan el espacio de un goce que la escritura intentará cernir con un borde. Más adelante, estas epifanías dejarán de sostenerlo e incluso se burlará de ellas. Así, Joyce logrará con su arte

8. Citado por Ellmann extraído de Djuna Barnes en «James Joyce», Vanity Fair, XVIII, abril 1922.
9. George Steiner, *Extraterritorial*, Buenos Aires, 2000. Editora: Adriana Hidalgo. (Primera edición, 1971).

fabricar el anudamiento necesario pasando del síntoma (la epifanía) al sinthome (la escritura).

Hay un gran VACÍO que recorre su obra. La obra de arte lo representará en ese momento de evanescencia y la falta encontrará manera de expresarse. Virará de la fobia a perros, ratas o tormentas a una bien armada consistencia en la superstición obsesiva. Para salvar al padre de una estrepitosa caída crea su mito individual neurótico a partir de la leyenda del noble origen, una mentira con sabor a verdad.

No busca solo la palabra exacta sino el orden apropiado de las palabras en la frase. ¿Cuál es la función de este orden en el *Ulises*? Sostener el edificio. Del orden ligado al placer del *Ulises* pasa a un programado desorden gozoso en *Finnegans Wake*. Mediante el recuento, la acumulación obsesiva de nombres y número de ríos propone un orden que se oponga al caos. De nuevo triunfa rigurosamente la forma, incluso en el sórdido momento de alusión a lo real presente al narrar el flujo de pensamientos orientados por el ritmo muscular cuando defeca.

A partir de la lectura de los textos joycianos nos aventuramos a la construcción de un fantasma fundamental: comienza con una frase tomada de una carta a Nora:[10] «Esta noche tengo una idea más loca de lo corriente. Creo que me gustaría que me azotaras. Me gustaría VER tu MIRADA ardiente de ira...» y la completamos ...para luego ser protegido por ti, un ciervo protegido de los cazadores. Esta imagen de sí mismo como un ciervo, una presa perseguida por cazadores se repite con insistencia. La podemos conectar con la primera escena sexual relatada donde, también en el bosque, ESCUCHA orinar a la niñera y se excita.

Fue más un mirón que un gran amante, un mirón de vista entorpecida dispuesto a gozar plenamente, sí, pero de la palabra. La literatura de Joyce se lee no porque se comprenda sino porque se siente presente el goce de quien la escribe. Joyce supo hacer con ese goce de la lengua. Este saber hacer con el goce del síntoma es su escritura, su artificio, y en él hace las veces de Nombre del Padre.

La escritura como sinthome

Sinthome es una forma antigua de escribir lo que ulteriormente se convirtió en síntoma. Consideramos la constitución del sujeto a la manera de un lazo borromeo tetrádico, donde aparte de los registros, real, simbólico e

10. Carta del 2 de septiembre de 1909, citada por Ellmann en *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 2002.

imaginario, existe un cuarto nudo llamado sinthome, el cual permite a los otros tres mantenerse juntos. «Joyce ha apuntado por medio de su arte, la escritura, el cuarto término a este nudo».[11] Ya no es más un nudo borromeo de tres sino que se sostiene por el sinthome, en su caso el artificio de la escritura que funciona como suplemento, suple una carencia (la del falo simbólico) y hace las veces de Nombre del Padre, de elemento cuarto. La escritura es su posibilidad, así como la de algunos otros, de poner límite al goce irrestricto.

Sinthome designa al amalgama del síntoma que es siempre significante, con el goce por fuera de los efectos de significado, el goce del fantasma, siempre ligado a un objeto. Sinthome es un mixto de síntoma y fantasma, la conjugación de ambos. A partir de la invención del término sinthome, Lacan no menciona más al fantasma, ya no precisa del fantasma como sostén, puede erigirse un artificio llamado sinthome que estructure al sujeto. El fantasma antes nombrado, aquél de la idea loca de ser azotado, visto como un ciervo, no tendría el mismo sentido. La escritura ha venido a suplir esta frase y Joyce se sostendrá no de estas frases sueltas sino de su consistencia como escritor. Su escritura será el soporte para su pensamiento, la huella efecto del lenguaje. Para Lacan,[12] el arte de la escritura de Joyce es el paradigma de la escritura, empezando por la primacía absoluta del significante sobre el significado, para luego acabar por representar la vía regia del significante a la letra. El trabajo del análisis lleva desde el borboteo, enjambre significante, hasta el mínimo de la letra. En un loco intento de dar paso a esta letra, su hija Lucía dibujaba letras hasta el agotamiento. Ella imitaba, de modo irrestricto, ideas, fijaciones y hasta el lenguaje que su padre magistralmente controlaba.

Joyce transfirió su lealtad de la palabra divina a la palabra escrita para dar paso a una nueva religión: la sinceridad literaria, virtud suprema. A través de la reducción del significante al más puro sinsentido se permite des-gozarlo. Desimaginariza la escritura para dar paso a una nueva, ese «estilo» que toda su vida se encargó de sostener. «No me interesa la política, lo único que me interesa es el estilo», solía decir. Agregaría: y más que el estilo me interesa la pura letra, en su mínima expresión.

«El objeto de la destrucción es el universo de la cultura. Pero esta operación no se lleva a cabo sobre las cosas: se realiza en el lenguaje, con el lenguaje y sobre el lenguaje»[13] mediante el vaciamiento de sentido, la pérdida de significación, el sinsentido y así logra uno de los efectos buscados: precisa ser des-

11. Jacques Lacan, «Seminario XXIII 1975-1976», inédito, versión no autorizada por el autor realizada por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
12. Seminario «Le Sinthome», inédito.
13. Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce.*

cifrado. «Les devolveré el idioma inglés. No lo destruyo para siempre»,[14] decía. Deconstruye para construir una nueva lengua que será siempre proscrita, intersticial y así podrá ir siempre más allá de las palabras.

Alguien que va construyendo una obra toda la vida, perfeccionando ese estilo, tan propio en un camino casi trazado de antemano, demuestra que hay ORDEN. Tiene un plan y un método (que no duda llamar jesuítico) que está permanentemente agujereado por el tratamiento dado al lenguaje, demostrando que la lengua no es un todo. Gracias a este saber hacer con la escritura, este saber jugar, los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, entrechocan.

El último punto al que me referiré será su relación con Nora.

¿Qué significa para Joyce esta relación? Es una relación complementaria, sexual, que viene a suplir la carencia paterna. Antes de tener su mano, James le roba un guante. Metáfora temprana indicando que ella le iría como un guante. Para él, es La mujer, sin tachadura, en mayúsculas. Es la mujer que lo hace hombre, lo completa. «Si para Joyce su escritura era el sinthome, Nora era la tinta de su pluma y para él, la tinta era su sangre.»[15]

Un mes antes de conocerla, Joyce asistió a la representación de Casa de Muñecas y salió muy impactado. Tanto como para aferrarse a este significante del nombre de la protagonista hasta su muerte. El padre carente incapaz de transmitir las marcas de una filiación simbólica lo envía a este sostén suplente. Se casa con Nora Joseph el día del cumpleaños del padre. Nora era vulgar, no entendía nada de literatura ni de introspección. Sí era ingeniosa, con mucha energía y una coquetería extrema. Rescatamos una escena donde se disfraza de hombre y habla con esa gruesa VOZ que la caracterizó. «Solo oigo tu voz», «Quería oír tu voz», escribe Joyce.

Nora iba a ser tan sólida como una roca para el resto de sus días. James la conminaba a confiarle todos sus pensamientos, hacerle saber cuál era su vida interior más recóndita, que le permitiera averiguar qué es ser una mujer. Así, resolvió muchos dilemas, pero nunca la incertidumbre acerca del pasado de su amada. Dice Nora: «Jim quiere que ande con otros hombres para tener algo de qué escribir». Por vía del menosprecio Joyce hace de Nora la mujer escogida.

«La personalidad de Nora es tan especial que no logro que la mía pueda afectarla, está hecha completamente a prueba de la mía.»[16]

14. Eastman, *The literary mind*. Citado por Ellmann, *James Joyce*.
15. "Nora's Wake. Nora Marina Menéndez", en Nada Lasic y Elena Sumiraj, *Joyce o la travesía del lenguaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, primera edición.
16. Citado por Ellmann, *James Joyce*.

«Todo lo que es noble y elevado y profundo y cierto y emocionante en lo que escribo viene, creo, de ti.»[17] Es la manera joyciana de decir «eres todo». ✹

Quito, junio de 2004

Bibliografía consultada

Allouch, Jean. *Freud, y después Lacan.* École Lacanienne de Psychanalyse, Buenos Aires, Editorial Edelp, 1994.

Auerbach, Erich. *Mimesis,* México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (primera edición: Alemania, 1942).

Braunstein, Néstor. *La clínica en el nombre propio.* De «El Laberinto de la estructuras», volumen a cargo de Heli Morales Ascencio, México, Siglo XXI, 1997, primera edición.

—— *El ego lacaniano.* De «El Joyce de Lacan», volumen a cargo de Heli Morales Ascencio y D. Gerber, México, Siglo XXI, 1998.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas,* t. IV, Barcelona, Emecé Editores, 1996.

Conjetural. *Revista Psicoanalítica,* No. 24. Buenos Aires, Ediciones Sitio, 1992.

Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Editorial Numen, 2000, cuarta edición. Traducción de Helena Lozano.

Ellmann, Richard. *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Joyce, James. *Retrato del artista adolescente*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982. Traducción de Dámaso Alonso.

—— *Dublineses,* Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1998, segunda edición. Traducción de Eduardo Chamorro.

—— *Ulises,* Barcelona, Lumen, 2001, sexta edición. Traducción de José María Valverde.

—— *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii),* Madrid, Cátedra, 1992. Edición bilingüe de Francisco García Tartosa.

Joyce, Stanislaus. *Mi hermano James Joyce*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, edit., 2000. Título original: *My brother's keeper.* Traducción de Berta Sofovich.

Lacan, Jacques. «Seminario XXIII 1975-1976», inédito, versión no autorizada por el autor realizada por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

Lasic, Nada, y Elena Sumiraj. *Joyce o la travesía del lenguaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, primera edición.

Miller, Jacques Alain. *Sobre la insignia. Metáfora y delirio.* Publicación anual de Eolia, Escuela Europea de Psicoanálisis, Campo Freudiano, Madrid, Dor S.L. Ediciones, 1993.

Sollers, Philippe. *Joyce en Paris*, publicado en la *Revista Lust-Temas de Psicoanálisis*, México, 1997.

17. Carta a Nora del 2 de septiembre de 1909. Citada por Ellmann, *ibídem.*

Steiner, George. *Extraterritorial,* Buenos Aires, 2000. Editora: Adriana Hidalgo. (Primera edición, 1971).
— *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (Primera edición, 1975).
— *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982. (Primera edición, 1976).
— *Errata,* Madrid, Siruela, 1998.
Sterne, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristam Shandy*, Madrid, Cátedra, 1996. Edición de Fernando Toda.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

DUBLINESES: EL ARTE DE LA EPIFANÍA

Fernando Albán

Gentes de Dublín o *Dublineses* es un texto compuesto por quince relatos cortos que, bosquejado en 1903, James Joyce terminó de escribir y se encontraba listo para ser publicado antes de 1907, pero salió a la luz recién en 1914 en Londres. Sin embargo, unos años antes de su publicación, un editor irlandés aceptó imprimir el libro con la condición de que el autor se comprometiera a entregar una garantía en previsión de una acción judicial por parte de las autoridades y de la consiguiente confiscación de los ejemplares. Joyce, que para aquel entonces habitaba en Trieste, decidió partir a Dublín y con la ayuda de algunos amigos logró reunir el dinero para cubrir la garantía exigida. Una vez que el libro fue impreso Joyce, recibió con gran sorpresa la noticia de que la edición completa había sido comprada por un desconocido y quemada completamente en la misma imprenta, con excepción de un solo ejemplar que le fue entregado al autor.

Muchas de las razones de las extremas dificultades que Joyce encontró para la publicación de su libro se encuentran en su obra misma. En ella Joyce no tolera la más mínima ilusión sobre la condición humana de las gentes de Dublín. Sin hacer ninguna concesión, el autor no duda en poner en escena mordazmente temas que la censura victoriana consideraba como intolerables: la profanación, en el relato «Las hermanas»; la perversión sexual, en el relato «Un encuentro». En su libro, Joyce no solamente trata con el mismo realismo y pone en el mismo plano a personajes como el cura, el pederasta, el alcohólico, el político y el proxeneta, sino que considera a los ciudadanos más respetables como detentores de un cúmulo de taras que van del alcoholismo hasta la pillería, mientras que la religión, el periodismo, la política y el propio arte son considerados como dominios exclusivos de la cobardía, la estupidez y la

hipocresía.[1] Pero, más allá de estos obstáculos que impedían la publicación de *Dublineses*, existía otro que, según Valery Larbaud, era de mucho más peso en la consideración de los editores irlandeses y es que en el libro de Joyce no solamente la topografía de Dublín es reproducida con exactitud, al haber trasladado al texto las calles y las plazas con sus nombres, sino que el autor va más lejos y decide mantener el nombre de ciertos comerciantes y de ciertos notables habitantes de la ciudad. En el cuento «Efemérides en el comité», los personajes que se reúnen a propósito de la conmemoración del aniversario de la muerte de Parnell vierten libremente opiniones poco respetuosas sobre la reina Victoria y sobre la vida privada de Eduardo VII.

En enero de 1900, Joyce leyó un ensayo ante la Asociación de Historia y Literatura de la University College de Dublín llamado «Drama y Vida». En él, Joyce establece que el origen del drama es la «Necesidad», puesto que este surge espontáneamente de la vida y es coetáneo a ella. La espontaneidad de la cual el drama es la manifestación y el vínculo con lo real que ello acarrea, harían que el drama sea ajeno a finalidades morales o a las exigencias estetizantes de belleza. «El arte queda obstaculizado por esta errónea insistencia en las tendencias religiosas, morales, estéticas e idealistas.» Sin velo idealista que sirva para hacer una «parodia de la vida» como medicamento requerido por «la inmundicia mental de los espectadores», el arte tiene como misión suprema «aceptar la vida tal como se presenta a nuestros ojos, y a los hombres y mujeres tal como los encontramos en el mundo real, y no tal como los intuimos en un mundo fantástico». El arte, como en su momento lo había planteado Nietzsche, es la suprema afirmación de la vida, pues en él se condensa el *sí* sin reserva con el que el artista deja venir aquello que no cesa de llegar. En esta aceptación extrema de la existencia, la vida se afirma como finitud y metamorfosis, es así cómo el sentido del drama en Joyce va en dirección de la aceptación del carácter pasajero, fugaz y hasta banal de la existencia. En esas condiciones la gran comedia humana, la que tiene lugar en la vida de la gente más vulgar, es el terreno sin límites para el artista de todos los tiempos.

La tarea del escritor es, según Joyce, la de pintar de la manera más precisa el mundo, si lo que se pretende con ello es describir toda la complejidad del hombre moderno. Y puesto que el mundo ha sido enmascarado por la búsqueda de finalidades estetizantes y moralizantes, hay que desenmascararlo, para ver emerger del cúmulo de sus ridiculeces la vanidad del mundo moderno. El arte de Joyce consiste justamente en mostrar la relatividad, la insignificancia. Desenmascarar al mundo equivale entonces a hacer sincera, franca, la experiencia de la apariencia, ello equivale a ver en la vanidad del mundo la mezquindad de la actualidad. Cuando en el cuento «Un triste caso», la señora

1. Jean Paris, *James Joyce par lui même*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

Emily Sinico (que después de ser presa del alcoholismo fue encontrada muerta en la estación de Sydney) le pregunta al señor Duffy que por qué no escribía lo que pensaba, éste le responde con una sinceridad aterradora: «Para qué, le preguntó él, con cuidado desdén. ¿Para competir con fraseólogos incapaces de pensar consecutivamente por sesenta segundos? ¿Para someterse a la crítica de una burguesía obtusa, que confiaba su moral a la policía y sus bellas artes a un empresario?»

Dublín, ciudad de ciudades, será para Joyce el escenario en el que se juega infatigablemente la comedia humana. Así como Ítaca vive fuera de sí misma en manos de los pretendientes de la mujer de Ulises, Dublín, metrópoli de los Dublineses, vive exiliada de sí misma a causa de la invasión inglesa. La historia se repite y con ella la ciudad se ve condenada a vivir incesantemente la caída que la precipitó en la pérdida de sí misma. Incapaz de generar nuevos mundos, Dublín se cierra sobre sus muertos, quienes han asumido la dignidad perdida por los vivos. Metrópoli laberinto, sepulcro, que al haber traicionado, por obra de intrigas morales, al último de sus héroes, Parnell, «el Rey sin corona», se condenó a vivir el horror de una sociedad sin grandeza ni gloria.[2] La ciudad de los dublineses, dice Jean Paris, estaba cerrada sobre su horror, no conocía más que una fatalidad, la decadencia. El laberinto es entonces un castigo, es la prisión simbólica de la existencia, la condena de emprender un viaje sin horizonte.

Describir la inmensidad del exilio, enumerar los rostros, las máscaras, describir los pensamientos, los dolores y alegrías de los proscritos, esa es la tarea de Joyce, el escritor, y para ello desciende a las calles con su cuadernillo de notas para escribir la obra monumental e impersonal que le es propia. La calle, el boulevard, la plaza se convierten en el interior y los muros son el escritorio sobre el cual el escritor apoya su cuadernillo de notas. Lo que decía Walter Benjamin a propósito de Baudelaire se ajusta posiblemente para caracterizar la poética de Joyce: todo lo que la ciudad rompe, bota, todo lo que ella ha perdido, sirve al escritor para que de ello haga una selección inteligente. Coleccionista de los desechos de la gran ciudad, sus héroes estarán hechos de la materia que la sociedad hecha a perder.

La comedia humana se juega en un sinnúmero de actos repartidos en el recinto cerrado de la metrópoli que vive de su exilio, y en cada acto, el hombre y la mujer solos, sin amor, carentes de mundo, expuestos a todo tipo de fechorías, de maneras y miradas melancólicas y que llevan en la frente, como Parnell, la marca del fracaso. A diferencia del escritor burgués —diría posiblemente Walter Benjamin— que mira el mundo pasar desde su ventana, James Joyce deambula en las callejuelas de Dublín, como Ulises deambula de isla en

2. James Joyce, «La sombra de Parnell», en *Escritos críticos*, Barcelona, Lumen, 1991.

isla, para levantar el inventario de las apariencias, para compensar mediante el despliegue de un sistema complejo de registro de marcas la ausencia de huellas y de mundo que acompaña la desaparición de los hombres en la muchedumbre de las ciudades modernas.[3] Se requiere entonces que los habitantes de las ciudades estén como ausentes de sí mismos, que vivan de alguna manera el exilio de lo que consideran como su propio ser, para que el escritor pueda entrar cuando quiera en el personaje de cada uno, pero esto exige que el escritor sea él mismo y otro a la vez. El artista debe quedar parcialmente solo en medio de la muchedumbre pues de esa manera el espacio vacío, que el aislamiento ha provocado en él, se podrá llenar gracias a la visita estéril, imaginaria de los paseantes.

El arte de la epifanía es justamente lo que permite a Joyce atesorar hechos, huellas, rasgos, caracteres en el momento de la visitación fulgurante. La epifanía es la marca del hallazgo en el que la vida se ofrece a partir de su propia espontaneidad al observador, en un momento en que es llevado a la eternidad. En la espera del encuentro, la epifanía pasea por la ciudad ojos y oídos atentos. Según Jean Paris, la epifanía «es para las cosas lo que la muerte es para los hombres: el instante de la parálisis, el minuto de la verdad». La experiencia epifánica inmoviliza al objeto para devolverlo a su repetición fantasmal. El acontecimiento, desde su origen mismo, es confiado al espacio del registro como condición para alcanzar lo intemporal. Único e intemporal, el acontecimiento nace fracturado en su interior, fractura que permite que el acontecimiento dure, se repita, retorne infatigablemente siendo otro. El registro epifánico del mundo emigra así de un escrito a otro escrito y se constituye en un poderoso generador de nuevos textos, de nuevos mundos.

El arte como epifanía apunta en dirección de una suerte de generativismo de la inscripción que consiste en poner de manifiesto la posibilidad que está en juego en todo fragmento, posibilidad de ser extraído de su contexto de origen para ser insertado en uno nuevo, y dar lugar a un nuevo entramado textual. Los relatos de Joyce son en gran parte el resultado de un sinnúmero de inserciones textuales provenientes de contextos sumamente heterogéneos, este procedimiento supone que el cuerpo propio del texto se vea parasitado por una presencia extraña, extranjera que lo contamina y lo torna ajeno a sí mismo. La epifanía impide entonces que la obra se conserve intacta, inocente, fiel a sí misma, pues la inserción epifánica destina al texto, desde su nacimiento, a mantener una relación problemática e infinita consigo mismo. Toda la obra de Joyce es el testimonio de la aplicación de este recuso poético y puede incluso afirmarse que *Dublineses* es una prolongada secuencia de epifanías.

3. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Payot, 1979.

Cada uno de los quince relatos de *Dublineses* forman a la vez una pieza independiente y un entramado de relaciones que los mantiene dependientes de la obra entera. Paradójicamente, la singularidad constituida por cada cuento se logra al precio de convertir el relato en un espacio, donde resuenan los ecos de los otros cuentos que conforman el volumen. En *Dublineses* cada texto se convierte en fuerza generadora de los otros textos, puesto que todos ellos guardan en el secreto de su epidermis el entramado complejo de relaciones que lo constituyen a partir de los otros. Por otro lado, como si se tratara de ser exacto en el relato de los hechos, el narrador de los diferentes cuentos se abstiene de emitir cualquier tipo de elogio o de sermón para dar lugar a la constatación de circunstancias extrañas, que en algunos casos se reducen a ciertos hechos ocasionales: «Un encuentro», «Una nubecilla», «Un triste caso», «Efemérides en el comité». La marca epifánica es justamente el residuo dejado en el instante del encuentro súbito e inesperado, es el desorden de lo instantáneo en el que se desgarra la trama continua y uniforme de las causalidades. La manera abrupta e inesperada en que terminan las distintas narraciones marcan el carácter definitivo de las situaciones en las que se ven atrapados los personajes. No hay solución posible frente a los hechos súbitos y enigmáticos en los que estos se ven envueltos, como no hay salida posible de la ciudad que se cierra como un laberinto sobre sus habitantes, que como prisioneros asisten día a día a su propia degradación.

«La verdadera vida está en otro lugar.» Este es el rumor que se extiende en la ciudad hasta estrellar en los muros que la cercan. La esperanza que encierra este rumor es lo que lleva al joven personaje de «Un encuentro» a examinar a los marinos extranjeros para ver si alguno de ellos tenía los ojos verdes y encontrar al final de la tarde esos ojos verdes en un extraño que lo abordará con una violencia inusual. En «Arabia» las sílabas de ese vocablo en la boca de una muchacha despertarán en el joven narrador la evocación de una tierra profundamente perdida y al final de la jornada la rabia y la angustia hacen arder los ojos del personaje. En el último momento, Evelin no puede huir a la Argentina, porque el espectro de la madre se lo impide y la obliga a permanecer atada a la violencia de su padrastro. Chico Chandler renuncia a probar fortuna como escritor en el extranjero por la prisión familiar. Dublín no afloja a sus víctimas ni en medio del entretenimiento o de la diversión, en un recital, en una cena, en una carrera, en una caminata, se prepara pacientemente la peor de las decepciones.

Los tres primeros cuentos de *Dublineses* están narrados en primera persona, en ellos, el protagonista narrador es un niño que va camino a la adolescencia y la historia empieza con la muerte del preceptor para pasar luego en el segundo relato a la infancia vagabunda y terminar en el tercero con la desilusión del amor imposible. Estos primeros cuentos marcan un ligero corte en rela-

ción a los siete próximos cuentos, narrados en tercera persona, en los que se escenifican los siete pecados capitales: el orgullo, la avaricia, la lujuria, la envidia, la cólera, la gula, la pereza. En los últimos cuentos, narrados también en tercera persona, se vuelve a poner en escena la pérdida de valores que se opera en los primeros relatos, valores como el de justicia, de fuerza destruidos por los partidarios de Parnell que se proponen recibir en calidad de amigo al rey de Inglaterra. Como lo ha señalado Jean Paris, durante todo este trayecto y siguiendo un movimiento que va de este a oeste, Dublín va a caer progresivamente y definitivamente en la noche, en la que los personajes van a adoptar un aspecto cada vez más fantasmal. Conforme la sombra se va alargando con el caer de la tarde, un movimiento similar al de la desaparición de la luz solar se afirma a lo largo de *Dublineses*. Ese movimiento parte de la evocación vaga de regiones como Persia o Arabia, para llegar luego a París y Londres y terminar en el centro del infierno, que coincide con el centro de Dublín.

La extinción de la luz del día coincide con el fin de la evocación de tierras lejanas y con la afirmación de una luz cada vez más artificial. La caída de la noche da inicio al viaje hacia la nada, hacia la degradación progresiva de las vidas, hacia la parálisis y la esclerosis de los cuerpos. En «Las hermanas», que es el primero de los relatos de *Dublineses*, la palabra «parálisis» se le presenta al joven personaje narrador en el momento en que levanta la vista para contemplar la ventana de la alcoba, donde yace el cuerpo inmóvil del padre Flynn, su preceptor. El reverendo James Flynn, después de haber roto el cáliz, se sumerge en la demencia y en el claustro de su alcoba donde su cuerpo es presa de la más completa inmovilidad. Sin embargo, privado de todo sostén por la muerte de su preceptor, el joven héroe, que adquirirá luego el nombre de Stephen en *Dedalus*, quedará libre para la erranza vagabunda. En este primer relato de *Dublineses*, la visitación del muerto es la condición de la evasión en el joven personaje, aunque ésta no exceda los límites de la ciudad.

«Los Muertos» es el último relato de *Dublineses* en el que se produce la visitación de otro muerto que tendrá lugar luego de que Gretta, esposa de Gabriel, escuche una melodía que parece estar en antiguo tono irlandés. La música despierta en Gretta el recuerdo de Michael Furey, un joven que había muerto por ella cuando aquel apenas tenía diecisiete años. Al enterase de aquello, Gabriel se sumerge en un extraño sueño fúnebre en el que el mundo entero y la comedia que en él se juega retornan al abismo. La nieve es, en el último relato de Dublineses, la muerte que, como la noche, poco a poco inunda la ciudad entera paralizándola, la nieve que termina por cubrir bajo un mismo manto a los vivos y a los muertos por igual: «su alma caía lenta en la duermevela al oír caer la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos».

Mientras que en el primer cuento de *Dublineses* el retorno de los muertos entraña en el joven narrador una cierta disposición al movimiento y una liberación de ciertas mordazas morales, que llevaron a su preceptor a la más completa parálisis, en el último cuento, la visitación de los muertos provoca el hundimiento definitivo en la esclerosis, en la asfixia general. Del primer al último relato, el sentido de la visitación ha cambiado, en él se marca la degradación continua y sin tregua del drama humano de las gentes de Dublín. Pero, mas allá de esta diferencia en el sentido de la visitación, es preciso señalar que *Dublineses* se abre y se cierra en el instante preciso del retorno fulgurante de los muertos. Dublín, que en la última escena de *Dublineses* se halla bajo la mortaja blanca de la nieve, desespera desde el primer instante de no poder vivir sino bajo el asedio de los muertos. La vida, parece decirnos Joyce en sus relatos, no tiene otra posibilidad de ser vivida más que en el retorno espectral que la condena a subsistir exiliada de sí misma. Y, puesto que la escritura epifánica no es más que la marca que la vida traza a partir de su espontaneidad, escribir no puede ser posible sino tomando parte en el eco interminable dejado por el retorno de lo ausente en el corazón de la vida presente. Dublín es para Joyce la ciudad de la que no se puede salir, pero de la que es preciso escapar para poder escribir. Sin embargo, una vez en el exilio, la escritura traerá irremediablemente la ciudad laberinto en la forma de su retorno espectral. ✹

Bibliografía

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, Éditions Payot, 1979.

Butor, Michel. «Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce», in *Essais sur les modernes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

Derrida, Jacques. *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Éditions Galilée, 1987.

Ellmann, Richard. *Cuatro dublineses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*, Barcelona, Tusquets, 1990.

Joyce, James. *Dublineses*, Madrid, Alianza, 1991.

— *Escritos críticos*, Barcelona, Lumen, 1991.

Joyce, James, y Julián Ríos. *Epifanías / Epifanías sin fin*, Barcelona, Montesinos Editor.

Larbaud, Valery. «Préface: L'oeuvre de James Joyce», in *Gens de Dublin*, Paris, Plon, 1963.

Paris, Jean. *James Joyce par lui même*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Tindall, William York. *Guía para la lectura de James Joyce*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

Valverde, José M. *Joyce*, Barcelona, Barcanova, 1982.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JAMES JOYCE Y LA NUEVA NOVELA DEL SIGLO XX: EL IMPACTO TRANSFORMADOR Y LA RUPTURA CON LA NOVELA DECIMONÓNICA

Luis Aguilar Monsalve

El novelista y poeta irlandés James Joyce fue el escritor de narrativa más influyente del siglo XX, al introducir un nuevo acercamiento y sensibilidad en el arte de novelar en Occidente; no ha sido igualado desde la publicación de *Ulyssis* en 1922. Sus innovaciones técnicas y el uso del lenguaje son ampliamente responsables del cambio de la nueva novela moderna, que rompe con las tradicionales de los siglos XVIII y XIX. Entre las más famosas se encuentran las de Daniel Defoe, Charles Dickens, Henry Fielding, Gustave Flaubert y Benito Pérez Galdós, entre muchos. En la narrativa del siglo XIX «hasta en [Henry] James y en [Joseph] Conrad, el novelista figuraba como reportero o historiador que recontaba una secuencia de acciones que terminaban antes de que el lector tomara la obra para leerla. Pero con Joyce... los lectores, estamos... al filo de los pensamientos de los personajes; compartimos sus conocimientos y comportamientos diarios. Hay, obviamente, una ganancia enorme en profundidad e inmediatez» (Allen 416; traducción mía).

James Joyce nació en Dublín en 1882, el mayor de diez hijos de John Stanislaus, hombre de pocos recursos económicos. Fracasó en el negocio de una destilería, a la vez que trataba de encontrar empleo en diferentes oficios, entre los cuales se hallaban la política y la recaudación de impuestos. Su madre, Mary Jane Murria, era una competente pianista y una devota católica; se decía que estaba dominada por su esposo. Lo interesante es que, a pesar de su pobreza, los Joyce mantenían una posición de familia de clase media. Asistió a los institutos católicos de Clongowes Word College, un internado y al Belvedere College, un externado en Dublín. En 1898 ingresó a la University College de la misma ciudad en la que se graduó cuatro años después en lenguas modernas. Sus primeras influencias fueron las obras de Henrick Ibsen, Santo Tomás de Aquino y W. B. Yeats. «En este tiempo ya comenzó a dejarse cono-

cer como un polemista literario; también estaba entregado a sus investigaciones, poemas y sus bosquejos en prosa o epifanías.» (Gross 6; traducción mía). Años después, este autor agradecía la enseñanza jesuítica porque le había aleccionado a pensar libremente, pero después renegó de su instrucción religiosa. Cuando todavía concurría al liceo en una ocasión «rompió los lentes [a propósito] y no pudo cumplir con sus deberes escolares. Este incidente fue narrado en *A Portrait of the Artist as Young Man* (1916)» (http://www.kirjasto.sci.fi/jjoyce.htm; traducción mía). Viajó a París en 1902 para estudiar Medicina, pero al año tuvo que regresar por la gravedad de su madre. En 1904 conoció a Nora Barnacle y meses después se trasladaron al continente, no se casaron sino hasta el año de 1931. Joyce daba clases de inglés y escribía para periódicos; en una ocasión aceptó en Roma una posición en un banco que no duró mucho tiempo. Trieste se convirtió en el lugar donde residió buena parte de su vida y fue de mayor provecho literario; vivió pobremente, sus dos hijos nacieron en Italia y allí produjo gran parte de su obra. Cabe indicar aquí que «antes de salir de Irlanda, Joyce había iniciado una novela autobiográfica, *Stephen Hero*, que eventualmente abandonó. Asimismo, trabajó en una colección de cuentos, *Dubliners*, que terminó y entregó a una casa publicitaria en 1905» (Gross 7; traducción mía). Este libro genial de cuentos que trata de la vida de gente ordinaria, de la juventud, de la adolescencia y de la madurez se publicó finalmente en 1914. «El último relato, *The Dead*, fue llevado a la pantalla por John Huston en 1987.» (http://www.kirjasto.sci.fi/jjoyce.htn; traducción mía). Luego «rescata la historia de Stephen Hero transformándola en el famoso libro *A Portrait of the Artist as Young Man*... Además, escribió gran parte de *Ulyssis*». (Gross 7; traducción mía). En este período rehusó una cátedra de literatura italiana en su ciudad.

En 1907 publica *Chamber Music.*

> El título fue sugerido, confiesa el autor, por el sonido que hace la orina al caer en una bacinilla en un cuarto de una prostituta. Los poemas tienen con sus vocales abiertas y sus repeticiones tal sonido musical que muchos de ellos se han convertido en canciones. 'He dejado mi libro, / He dejado mi cuarto, / Al escucharte cantar / A través de la penumbra.' El mismo Joyce tenía una voz excelente de tenor; le gustaba la ópera y el *bel canto* (http://www.kirjasto.sci.fi/jjoyce.htn; traducción mía).

En un viaje que hace Joyce a Dublín en 1909, «le hicieron sentir muy mal por unos rumores maliciosos de un antiguo conocido que aseguraba falsamente que él [el amigo] había tenido relaciones ilícitas con Nora». (Gross 7; traducción mía). Se regresa a Trieste a seguir en su misma situación. Para 1912 vuelve a Irlanda «que llega a ser la última visita que hace a Dublín» (7; traduc-

ción mía). Para estas fechas, el autor conoce y frecuenta la amistad de Ezra Pound que se interesa en sus obras y las difunde.

En 1915 Joyce se traslada con su familia a Zurich, y empieza a desarrollar los capítulos de su monumental novela *Ulyssis* que toma lugar en Dublín, el 16 de junio de 1904; refleja la creación homeriana. Por esta misma época y en el mismo lugar, el poeta-ensayista Tristan Tzara funda el movimiento dadaísta cuyos exponentes desafían cánones establecidos en el arte, la literatura, la moral y el pensamiento a través de trabajos nihilistas y de un comportamiento escandaloso, cuyo mejor exponente llegará a ser Salvador Dalí.

Con la publicación de A *Portrait of the Artist as Young Man*, Joyce se va haciendo conocer internacionalmente. A esto ayudan los extractos de *Ulyssis* que aparecen en la revista *Egoist* y en el *Little Review,* de Nueva York. Su situación económica cambia al recibir «donaciones pequeñas de la Royal Literary Fund y de la Civil List obtenidas principalmente por Pound y Yeats, después sumas más grandes que recepta de una admiradora anónima..., Harriet Show Weaver, editora de *Egoist*... y de Edith Rockefeller McCornick... Los años que pasa en Zurich fueron también notables por su breve infatuación romántica... con Martha Fleichmann...» (8; traducción mía).

Joyce abandona Suiza y regresa a su Trieste en 1919. Al año siguiente se radica en París. Tiene malas noticias ya que el *Little Review* suspende la periodicidad de *Ulyssis* por

> una queja presentada por la *New York Society for the Prevention of Vice.* Era claro que el libro, cerca de concluirse, no tenía opción de encontrar una casa publicitaria en Inglaterra o en los Estados Unidos, y Joyce aceptó la sugerencia de Sylvia Beach, una expatriada estadounidense que vivía en París, ella lo publicaría bajo el sello de su librería [cuyo nombre] era *Shakespeare and Company.* Después de una frenética carrera en contra del tiempo, lo termina... el 2 de febrero de 1922, [cuando cumplía] cuarenta años. (8-9; traducción mía)

Después del éxito alcanzado con la publicación de *Ulyssis*, Joyce se convirtió en la figura literaria más celebrada del momento, para muchos, era el autor de lengua inglesa que había escrito un libro indecente, y la crítica leninista-marxista dictaba que la literatura debía integrarse al Partido. Lenin hablaba de la literatura del Partido. «La experimentación fue eficazmente prohibida: escritores como Proust y Joyce fueron estigmatizados como ejemplos de una 'burguesía decadente' (El *Ulyssis* de Joyce fue denunciado en el Congreso de 1934 como 'un montón de estiércol infestado de gusanos')» (Barry 160; traducción mía), pero para los

> avant-garde,... era un héroe, un santo de la literatura. Escritores jóvenes le demostraban su respeto y sus discípulos quedaban prendidos de sus palabras. Pero hasta

> los admiradores más leales de *Ulyssis* permanecían desconcertados por los primeros fragmentos de su nuevo libro que había comenzado a escribir en 1923, bajo el título provisional de *Work in Progress.* [En 1939 se convertiría en *Finnegans Wake*] (9; traducción mía).

Por un período largo, Joyce se sometió a varias operaciones de la vista, llegó por intervalos relativamente cortos a estar completamente ciego, lo que para muchos constituye una semejanza con Homero. Posteriormente, con un buen sentido del humor llegará a expresarse de sí mismo como «un horror internacional» (9). Luego de que Francia fuera derrotada por el poder nazi, durante la Segunda Guerra Mundial, Joyce regresó a Zurich, donde falleció en 1941, desalentado porque su trabajo maestro, *Finnegans Wake*, no fue recibido como él lo había esperado.

Al tratar de encontrar el punto de separación entre la narrativa decimonónica y lo que sería la del siglo XX, se tiene que partir desde el modernismo que consistió en una rebeldía en contra de las formas y asuntos literarios tradicionales, que se manifestaban con fuerza después de la destrucción de la Primera Guerra Mundial que: «Sacudió la fe en los fundamentos del hombre y en la continuidad de la civilización y cultura de Occidente» (Abrams 108; traducción mía). Como otro modernista temprano, el poeta T. S. Eliot, escribió en 1923 su reseña sobre el *Ulyssis* de Joyce, al indicar el modo habitual e inherente de arreglar un trabajo literario que asumía con relatividad un coherente y estable orden social que podía armonizarse con «el inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea» (108; traducción mía). Las enseñanzas de T. S. Eliot están basadas en sus «tres enunciados de crítica: la '*desasociación' de la sensibilidad*, la *impersonalidad poética* y la noción del *objetivo correlativo*». (Aguilar Monsalve 55).

Pero, sobre todo, el modernismo es un punto de enlace entre los siglos XIX y XX. Los valores y movimientos tradicionales decimonónicos —enciclopedismo, romanticismo, realismo y naturalismo— se ven cuestionados por nuevas corrientes del pensamiento tanto en lo filosófico como en lo literario o en el arte en general. En cuanto a lo primero, pensadores como Arthur Schopenhauer creen que el mal, el conocimiento y el principio de la existencia humana tienen su base en la voluntad; habla de un voluntarismo pesimista. Frederick Nietzsche expresa su creencia en un hombre superior, da un nuevo frente al cristianismo que considera en decadencia y sostiene la fuerza del instinto y de la voluntad. Sören Kierkegaard formula su existencialismo de base religiosa como el propósito de una llamada angustiosa a la búsqueda de Dios, y Henri Bergson, con su filosofía *intuicionista,* combatió las concepciones cientificistas y mecanicistas. En referencia a lo segundo, los *ismos* predominan: cubismo, decadentismo, impresionismo, parnasianismo, realismo má-

gico, simbolismo, surrealismo y también lo que se llamaría la corriente filosófica del existencialismo. Se respira una ola renovadora y «lo moderno en todos los aspectos llega a ser el mito de la época... El modernismo es... un movimiento reformador y transformador del pensamiento, lo artístico, y lo espiritual que permeó todo el mundo occidental. El espíritu nuevo tuvo a la revista francesa *Le moderniste* como órgano divulgador» (Gómez-Gil 401, 403). Si admiraban a los parnasianos y a los simbolistas franceses, igual predilección sentían por escritores como Antón P. Chekjov, Gabriel D'Annunzio, Henrik Ibsen, Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe, Hermann Sudermann, Walt Whitman u Oscar Wilde y un buen número de franceses, sean estos parnasianos, como Charles Baudelaire o François Coppée, o simbolistas como Stéphane Mallarmé, o Paul Verlaine entre otros. «Sus integrantes expresaban el 'mal del siglo': constante melancolía, angustia por el enigma de la vida; pesimismo; preocupación por la muerte y el destino final del hombre. Es decir, fueron hombres sumergidos en la crisis espiritual y cultural que vivió el mundo occidental a fines del siglo XIX.» (403).

En la América hispana el modernismo tuvo su afluencia a partir de la década de 1880, cuando escritores como Rubén Darío, José Enrique Rodó, Rafael Arévalo Martínez, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones o José Martí consagraron su vida a una renovación de la lengua y a la primacía de la sensibilidad artística que era el meollo de su estilística y de su temática. Emularon de los parnasianos *el arte por el arte* y la belleza era la llave que conduciría a un nuevo y distinto acontecer literario. «Los modernistas rechazaron las historias sentimentales y los episodios melodramáticos de los románticos; los cuadros demasiado localizados de los realistas; y los estudios demasiado 'científicos' y feos de los naturalistas.» (Menton 162) Adoptaron una pasión por lo exótico y la Francia elegante y sofisticada fue su inspiración y el puente para cruzar y exaltarse en lo griego, latino y oriental. «El exotismo no tenía límites: la Italia renacentista, el Bizancio medieval y la Alemania de los dioses wagnerianos» (163).

En el siglo XX, más que cualquier otro practicante en el arte de ficción en el período posterior a la Primera Guerra Mundial, James Joyce se convierte en el maestro de la novela moderna, una manera que trata atenta y conscientemente de expresar la turbulencia de una sociedad de posguerra a través de la literatura y establece una manera diferente de expresión escrita. El crítico literario Harry Levin opina que «Joyce, sobre todo, era un inventor; las revolucionarias técnicas literarias que introduce en *Ulyssis* señalan el comienzo de un nuevo estilo de escritura, las fórmulas y métodos tradicionales han concluido o han sido agotados en su 'novela que termina todas las novelas'» (Levin *James Joyce, a Critical Introduction* 207; traducción mía). Eliot describe *Ulyssis* como «la expresión más importante que ha encontrado la era moderna; es un

libro con el cual todos estamos en deuda y del cual ninguno puede escapar» (Eliot 175; traducción mía)

El estilo y las técnicas innovadoras de Joyce incluyen el monólogo interior o *stream-of consciousness* (que no fue inventado por él, pero que lo usó de una manera muy creativa), el empleo del mito y la epifanía. El reconocido biógrafo Richard Ellmann observa que, «Joyce distorsiona o consolida su material con el objeto de crear una nueva existencia verbal» (Ellmann 9; traducción mía). Un resumen amplio de *Ulyssis* es obvio y fuertemente homérico. En ambos: A *Portrait of the Artist as a Young Man* y *Ulyssis*, Joyce «alcanza una paradoja que llega a su clímax y casi resume el principal desarrollo de la ficción moderna: la paradoja de obtener al instante lo máximo de subjetividad en materia y lo máximo de objetividad en método» (Muller 292; traducción mía). En A *Portriat of the Artist as a Young Man,* «Joyce varía su estilo y técnica en cada capítulo, al adaptarlos en una especie de experiencia que estaba representando», pero en *Ulyssis*, «con una despiadada exhaustividad e increíbles recursos de genio, lleva este principio a un extremo lógico» (294; traducción mía). Muller argumenta que en esta novela, Joyce «está añadiendo una especie de cuarta dimensión *einsteiniana* al llevar el método realista aún más lejos y al apartarse de él como ningún otro novelista» (295; traducción mía).

En una reseña de *Ulyssis* publicada en el *New York Times* llamó a la novela «la más importante contribución que se ha hecho a la literatura de ficción en el siglo veinte... Es probable que no haya ningún escritor hoy en inglés que paralele la hazaña de Joyce y también es probable que a pocos les importaría hacerlo si fuesen capaces». La reseña de *Finnegans Wake* la llamó «un libro que hasta un examen superficial muestra ser inaudito... Tenemos novelas que nos dan un mundo tridimensional: aquí hay una narrativa que nos da una nueva dimensión» (Featured Author: *James Joyce*; traducción mía).

Esta nueva dimensión es a la que T. S. Eliot se refería en su ensayo «Ulyssis, orden y mito», en el cual escribió que el libro de Joyce «tiene la importancia de un descubrimiento científico. Nadie ha construido antes una novela con un fundamento igual». Eliot llegó a decir que la novela tradicional decimonónica tenía «una forma que ya no serviría... La novela terminaba con Flaubert y con [Henry] James» (177; traducción mía). Para Eliot, *Ulyssis* es la expresión de la nueva era, la era moderna, y el uso del mito en Joyce es el ingrediente que unifica un trabajo actual con lo tradicional. Walter Allen mantiene que la innovación técnica de Joyce y de D. H. Lawrence, «era el resultado de la visión de la naturaleza del hombre, era tal que acababa con la estructura total de la novela como solíamos concebirla normalmente» (412; traducción mía).

Abrams asegura que ambas, *Ulyssis* y hasta la más radical *Finnegans Wake*, subvierten las convenciones básicas de las más tempranas ficciones en prosa de

manera diferente. Rompen la continuidad narrativa, se apartan de la manera de presentar a los personajes, y violan la sintaxis tradicional y la coherencia del lenguaje narrativo a través del uso del flujo de conciencia y otros procesos innovadores de la narración» (109; traducción mía).

En *Ulyssis*, Joyce representa todos los sentimientos, sensaciones y pensamientos de los personajes con un auténtico realismo psicológico, pero no solamente se contenta con describir sus actuaciones, sino que también las combina con mímica en su lenguaje, agrupaciones verbales, libres asociaciones de ideas, analogías y parodia. No son solamente las técnicas *joycinianas*, sino también el uso del lenguaje lo que hacen de él el maestro de la ficción moderna. El logro de este escritor con *Ulyssis* no es «una aislada y extravagante ejecución. Es un producto significativo de la era moderna, y tiene un poderoso impacto sobre todo» (Muller 296; traducción mía).

La fascinación de Joyce por la lengua se hace visible en el «subtexto» de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, la cual se observa al unir el desarrollo de Stephen Dedalus como ser humano con la destreza en el idioma. A *Portrait of the Artist as a Young Man* recrea el desarrollo de un escritor, alguien que trabaja con el mundo y a sí mismo con pasión por el lenguaje, en el cual «la fantasía y la literatura no solo carecen de fronteras, sino que a través del hechizo de la lectura podemos abolir el tiempo lineal y convertirnos en contemporáneos de Homero, Stendhal, Tolstoi o Henry James». (Varios 120).

W. B. Yeats, por ejemplo, con referencia al escritor poscolonial y en particular al irlandés, sugiere un conocimiento del oficio de escritor y una actitud «humilde» hacia la lengua, lo que «puede recordarnos los pensamientos de Stephen Dedalus acerca de la lengua inglesa... en *A Portait of the Artist as a Young Man*..., especialmente una de las primeras escenas, cuando un sacerdote inglés es condescendiente con Stephen porque usa un dialecto local... Stephen se dice a sí mismo 'la lengua en la que hablamos es suya antes de ser mía... Mi alma se preocupa en la sombra de su lengua'» (A *Portrait*, capítulo cinco). (Barry 195; traducción mía). Cuando Edward Said escribió un ensayo sobre la esencia de los trabajos de Yeats, basados en la teoría del poscolonialismo, éste afirma que en aquél se encuentra un deseo de «recuperar una temprana, mítica Irlanda nacionalista, que es típico de escritores cuya posición propia es poscolonial» (194; traducción mía). Lo que recuerda y afirma la visión tácita de Franz Fanon sobre la idea de regresar, o por lo menos, recuperar el pasado como única base real de identidad individual.

En 1967 el escritor de los medios de comunicación, Marshall McLuhan, citó a Joyce como la persona que «dejó salir el más grande aluvión musical oral lingüístico que jamás haya sido manipulado en el arte» (Muller 120; traducción mía). McLuhan sugería que con *Ulyssis*, Joyce profetizaba el uso de la *vocal-visual* en la televisión, así se concebía su influencia en el mundo entero de

las artes. Su estilo y el acercamiento también tuvieron un profundo impacto en futuros narradores tales como Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, William Burroughs, William Faulkner, Thomas Pynchon, Salman Rushdie, Thomas Wolfe y muchos otros. En su introducción a *The Portable James Joyce*, Harry Levin asevera que, Joyce «ha ganado el más significativo ejemplo de reconocimiento: la imitación de los escritores. Su influencia ha sido tan dominante que, hasta cierto punto, permanece sin ser reconocido» (1; traducción mía).

James Joyce con toda justicia es estudiado como el más grande novelista del siglo XX (hasta la revista *Time* lo eligió como el de mayor influjo en los cien últimos años, y el cuerpo editorial de Modern Library colocaba a *Ulyssis* como la número uno entre las cien mejores). Entonces las novelas de corte modernista del autor que analizamos, al igual que las de Thomas Mann, Marcel Proust o Virginia Woolf, entre otros:

> aparecieron en un contexto histórico marcado por la aparición de nuevas tecnologías mediáticas de procesamiento y almacenamiento de la información, y trataron de representar el lugar de la conciencia en esta nueva ecología mediática, mostrando la continua internalización de códigos tecnológicos de percepción que preanuncian las realidades virtuales de la percepción contemporánea... Las novelas de la «multiplicidad de la información», en otro momento histórico —desde la década del setenta en adelante—, intentan registrar en su escritura, de manera más directa, los efectos de esas tecnologías mediáticas en el mismo momento en que están siendo transformadas por esas mismas tecnologías. Muestran también un aparato psíquico totalmente alterado por esas tecnologías e incapaz de ser pensado sin ellas. (Varios 159).

James Joyce revolucionó la idea de lo que debería ser una novela, de allí que la forma nunca podrá volver a ser igual. Rompió con la narrativa tradicional del siglo XIX y dio un nuevo viraje a la concepción de nuevos principios técnicos en la creación de una obra de arte en el siglo XX. Así tenemos, entonces, que la literatura en general es una institución que se esfuerza por exponer y criticar sus propios límites, al cuestionar qué es lo que sucederá cuando uno se atreva a escribir de manera diferente. Joyce lo hizo y se inmortalizó. ✹

Obras citadas

Abrams, Meyer, H. *A Glossary of Literary Terms*, New York, Rinehart & Winston, 1988, 5th ed.

Aguilar Monsalve, Luis. «La narrativa ecuatoriana contemporánea a partir de la década de 1970», en *Kipus*, No. 17, Quito, 2004, pp. 55-68.

Allen, Walter. *The English Novel, a Short Critical History,* New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1954.

Barry, Peter. *Beginning Theory, An Introduction to literary and Cultural Theory,* Manchester, Manchester University Press, 2002.

Eliot, T. S. «Ulyssis, Order and Myth», *Selected Prose of T. S. Eliot,* London, Harvest, 1975.

Ellmann, Richard. *The Consciousness of Joyce,* Toronto, Oxford University Press, 1977.

Featured Authors, James Joyce. Online at: www.nytimes.com/books/00/01/09/specials/joyce.

Gómez-Gil. *Historia Crítica de Literatura Hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Gross, John. *James Joyce,* New York, The Viking Press, Inc., 1970.

Levin, Harry, edit. *The Portable James Joyce,* New York, Penguin Books, 1976.

— *James Joyce, a Critical Introduction,* Norfolk, CT, New Directions, 1960.

McLuhan, Marshall. *The Medium is the Message: An inventory of Effects,* New York, Bantam Books, 1967.

Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1998, cuarta reimpresión.

Muller, Herbert J. *Modern Fiction: a Study of Values,* New York, McGraw-Hill, 1937.

Varios autores, *Palabra de América,* Barcelona, Seix Barral, S.A., 2004.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

BENJAMÍN CARRIÓN Y JAMES JOYCE: UNA PASIÓN SUBRAYADA

Raúl Serrano Sánchez*

JOYCE Y ALGUNOS LECTORES DE ACÁ

El gran poeta ecuatoriano César Dávila Andrade, respecto a las expectativas que durante la década del 30 suscitaba la edición de un libro «irreductible, intraducible, inaprehensible» como el *Ulises* (1922) de James Joyce en el ambiente de la cultura y la intelectualidad ecuatoriana de su tiempo, nos ha legado el siguiente testimonio:

> Personalmente recuerdo cómo nos pintaban el libro máximo de Joyce, los intelectuales ecuatorianos que regresaban al lar de los sismos, tras extensas giras diplomático-literarias. Según ellos, nada había sido engendrado antes tan tremendo. ¡Era irreductible, intraducible, inaprehensible! Y nosotros, suspirábamos (¡quince años hace!) con una mezcla de resignación y de inconfesable melancolía.[1]

El texto de Dávila se publicó en 1951 con ocasión de celebrarse los 6 años, uno de los primeros «cumpleaños», de la edición «completa» de la traducción al español de la novela, que estuvo a cargo de un hombre enigmático llamado J. Salas Subirat, y que la mítica editora Santiago Rueda de Buenos Aires la lanzó a circulación en 1945, de la que en 1952 se haría una segunda edición revisada, y a partir de ahí varias otras con variantes importantes.

* Dejo constancia de mi agradecimiento a la colega Florence Baillon, profesora del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, por su invalorable colaboración en la traducción del francés de los pasajes de *Ulises* subrayados por Benjamín Carrión.

1. César Dávila Andrade, «El *Ulises* cumple años», en *Obras completas II*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central del Ecuador, 1984, p. 500.

Lo que llama la atención es que Dávila Andrade, al hablar de «los intelectuales ecuatorianos que regresaban al lar de los sismos, tras extensas giras diplomático-literarias», sin duda está aludiendo a su amigo Benjamín Carrión (Loja, 1897-Quito, 1978), quien para entonces estaba vinculado a la diplomacia y había realizado un par de viajes a Europa y publicado en España uno de sus libros centrales: *Mapa de América* (1929). Pero sucede que dentro de esas expectativas que en Ecuador generó una novela como *Ulises*, presentada originalmente en París por la Shakespeare and Company, hay que consignar que a más de Carrión, hay otros autores que han dejado breves rastros de su excursión por el laberinto joyceano, leyendo a más de su epopeya homérica, los cuentos de *Dublineses* (1914), *El retrato del artista adolescente* (1916); *Finnegans Wake* (1939), el drama *Exiliados* (1918), así como las primeras traducciones de su poesía, básicamente, *Música de cámara* (1907).

Como resultado de ese rastreo, podemos confirmar que para 1941, el poeta vanguardista Jorge Reyes escribe una sentida y brillante nota con motivo de la muerte del irlandés en la fugaz *Revista del mar Pacífico* fundada en Quito por el poeta Augusto Sacotto Arias. La nota de Reyes consta en el No. 2 (febrero de 1941) y está ilustrada con un retrato del novelista, trabajado en madera, de Eduardo Kingman. Resulta desconcertante saber, así lo revelan los subrayados que Benjamín Carrión estampó en la edición francesa del *Ulises* de 1930 con la que trabajó, cómo la recepción de Reyes es más que actual, muy dentro del espíritu de la escritura joyceana; el poeta quiteño se siente contagiado para sentir lo que esa literatura anuncia y predice en un tiempo que siempre se define en pretérito. De otro lado, Reyes destaca, entre otras, como característica señera e identificatoria de la novela, su «realismo espantosamente desnudo», sobre el cual, críticos actuales como Francisco García Tortosa no han dejado de insistir:[2]

> Debió tener un séptimo sentido para descubrir en las gentes y oír de ellas, solo las expresiones de su inconsciente. Sus novelas son, por esto diferentes de las demás. Él reinstala en la novelística lo que debería llamarse su alcance épico. Pero no es la epopeya de la carne ni de la sangre la que contiene su obra. Es, más bien, y aunque parezca contradictorio de su realismo espantosamente desnudo, y de cierta inclinación a la postal pornográfica, que revela en él al tranquilo burgués de Irlanda, apartado de sus creencias religiosas más en apariencia que de verdad; es una epopeya del alma, de las mil facetas del alma, de sus recovecos y sus sorpresas.[3]

2. Cfr. Francisco García Tortosa, «Introducción» a *Ulises*, Madrid, Cátedra, 2004, 4a. ed. Traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Langüéns.
3. Jorge Reyes, «3 notas. James Joyce», en *Revista del mar Pacífico*, No. 2, Quito, febrero 1941, p. 7.

Si Reyes plantea este juicio para 1941, sin duda la edición que leyó es la hasta entonces definitiva de la Odyseer Press de Hamburgo, de 1932; o la edición parisina de Gallimard que Carrión manejará. Debió ser una de estas, dado que la que se vierte a nuestra lengua es, como lo precisamos antes, de 1945.[4] Además, en la misma *Revista del mar Pacífico*, en su último número de junio de 1943, se incluye un breve ensayo sobre Joyce, del novelista norteamericano Thorton Wilder,[5] traducido por el narrador ecuatoriano Jorge Fernández. Se trata de apuntes en torno a los descubrimientos técnicos que en el campo de la novela Joyce ha conseguido con su «epopeya del alma», *Ulises*.

Hay que destacar que una revista de la vanguardia ecuatoriana como *Hélice*, dirigida por el gran pintor Camilo Egas, durante 1926, en ningún momento aparece el nombre o algún tipo de alusión a un «tal señor Joyce», como diría Virginia Wolf. Sabemos que para entonces el irlandés ya había publicado su volumen de cuentos, así como sus novelas *El retrato del artista adolescente* y *Ulises*, cuya aparición coincide con el inicio de la vanguardia histórica en América Latina, si recordamos que en el mismo 1922 se publica el desconcertante *Trilce* de César Vallejo. Lo mismo sucederá, en la década del 30 en Quito con revistas como *Lampadario*, dirigida por el poeta Ignacio Lasso y el novelista Jorge Fernández; revista que luego cambiará su identificación como *Elan*. Mientras en Guayaquil, el crítico y narrador, Joaquín Gallegos Lara, en el conocido y polémico artículo de 1933 en el que enjuicia y cuestiona la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio, desde una mirada marxista, bastante desencantada frente a la obra del dublinés, menciona a Proust y Joyce como «ídolos del vanguardismo englobador y enmascarador, ocupan así su sitio como representantes de la literatura individualista de la decadencia del pensamiento burgués».[6]

Pero sucede que una vez que Benjamín Carrión funda, como resultado de la revolución de «La Gloriosa» del 28 de Mayo de 1944, la Casa de la Cultu-

4. Sobre este aspecto, el crítico y traductor F. García Tortosa, anota: «En cuanto a la traducción al español hay que decir que en 1933, fecha en la que se ve por segunda vez la causa contra la novela, *Ulises* no se había traducido al español. Es verdad que Antonio Marichalar, en su artículo 'James Joyce en su laberinto', publicado en 1924, había incluido la versión al español de unas líneas del episodio de 'Penélope'; en 1925, Jorge Luis Borges, en la revista *Proa*, tradujo la última página de *Ulises*, y que Otero Pedraya, en 1926, en la revista *Nós*, lo hizo al gallego de algunos fragmentos; pero hasta 1945, con la versión completa de J. Salas Subirat, no se puede decir que la novela fuera traducida al español [...]», «Introducción», a *Ulises*, p. XL.
5. Cfr. Thorton Wilder, «James Joyce», en *Revista del mar Pacífico*, No. 3, Quito, junio de 1943, p. 4.
6. Joaquín Gallegos Lara, «Hechos, Ideas y Palabras: La vida del ahorcado», en *El Telégrafo*, Guayaquil, diciembre 11 de 1933. Recogido en Alejandro Guerra Cáceres, edit., *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Editorial Universidad de Guayaquil, 1987, p. 39

ra Ecuatoriana, de la que pasó a ser su primer presidente, creando en abril de 1945 la revista *Letras del Ecuador*, en la que se registra a lo largo de sus más de cien números solo dos presencias de Joyce. La primera es una reseña que el poeta ecuatoriano Jorge Enrique Adoum[7] escribe en 1953 con motivo del lanzamiento en Lima de la traducción de *Música de cámara*, realizada por Carlos E. Zavaleta. Un joven y atento lector (ya no tan dentro de esa «mezcla de resignación y de inconfesable melancolía» de la que se lamenta Dávila Andrade), a más de dar cuenta de conocer el grueso de la obra joyceana, anota, respecto a los textos traducidos por el peruano, algo que para algunos críticos, entre otros Arturo Marcelo Pascual,[8] estos poemas no alcanzan el nivel que la prosa del dublinés tiene. Adoum observa:

> Sorprende y despierta curiosidad esta obra de Joyce. Acostumbrados a la hondura de *Dublineses*, a la densidad de *Ulises* y a la solidez conceptual y formal de *Finnegans Wake*, estas canciones parecen escritas por un adolescente enamorado, aprendiz de escritor y sin mayor augurio de una estructura mental que le permitiera escribir obras de esa envergadura.

Adoum comenta el inicial —es de 1907— de los textos publicados por Joyce, lo cual no es una disculpa, porque sin duda si el irlandés no alcanzó en la poesía los logros que consigue con la prosa, tampoco podemos pasar por alto que todo el *Ulises* es un canto —acertadamente lo advierte Jorge Reyes— uno de los mayores poemas en prosa que se hayan escrito en el siglo XX.

En 1958 la misma *Letras del Ecuador*, en traducción del novelista Alfredo Pareja Diezcanseco, publica el artículo de Joseph Prescott: «Dos notas sobre James Joyce y William Faulkner».[9] Texto en el que el crítico formula una observación que hoy, dentro de los malestares que muy joyceanamente genera la posmodernidad, no dejan de tener una carga de «torbellino de átomos», a pesar de que por esas fechas ya se habían publicado algunas aproximaciones a la obra del dublinés; el texto posee cierta particularidad a la hora de examinar y reflexionar sobre el monólogo interior, ese recurso del que un tiempo como el actual, de múltiples «torbellinos», parecería ser que cada vez se torna más virtual:

> El monólogo interior, sobre todo, fue para muchos la proyección vívida de la fragmentación de la inteligencia moderna dentro de un torbellino de átomos tan

7. Cfr. *Letras del Ecuador*, Nos. 86-89, año IX, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, septiembre-diciembre 1953, p. 25.
8. Arturo Marcelo Pascual, *El lector de... James Joyce*, Barcelona, Océanos, 2002.
9. Cfr. *Letras del Ecuador*, No. 110, año XIII, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, enero-marzo 1958, p. 2.

heterogéneos que solo la creación de un paralelo homérico podía implantar el orden del arte en ese desconcierto. Y es explicable que, cuando Joyce murió, *Finnegans Wake*, que aturdió hasta a sus admiradores incondicionales, se convirtiera en el símbolo de la oscuridad de la literatura moderna.

Sorprende que Carrión, por cierto manejaba el francés y el inglés, a partir de la fundación de *Letras del Ecuador,* no se interesara por dar cuenta de su lectura joyceana —fue antes del *Ulises*—, como de cualquiera de los otros textos que le generaron varias expectativas, de tal manera que su admiración no le inhibe mantener ciertas posturas críticas; confirmando, entre otras cosas, el interés, la sensibilidad del ecuatoriano respecto a todo lo que implicaba el debate y la vanguardia literaria de su tiempo (sobre la que, lamentablemente, solo alude circunstancialmente), lo que pone en *inter dicto* aquellos cuestionamientos de cierta crítica que al juzgar nuestra tradición condena como un «síndrome» que los escritores ecuatorianos —supuestamente— jamás hayan metido sus narices en otras tradiciones y escrituras. Recordemos que esa agudeza y afán de búsqueda de Carrión, lo llevó a ser uno de los primeros hermeneutas de la denominada Generación del 30, que funda una nueva escritura en el país, y cuyas obras, desde Gallegos Lara, José de la Cuadra, Jorge Icaza, hasta Pablo Palacio y Humberto Salvador, es la expresión de múltiples formas, no solo una, de entender esa vanguardia, que, a buena hora, nunca fue unidireccional.

Quizás lo que explique en parte ese silencio, sea el hecho de que para la década del 40, la propuesta de los artistas e intelectuales de revistas como *Lampadario* y *Elan*, respecto a «hacer un arte en función social, extractándolo de la propia realidad»,[10] cada vez tenía más fuerza, lo que influye para que, como bien lo anota Humberto E. Robles, «la noción de vanguardia en el Ecuador» sea desplazada hacia «una noción de vanguardia que se confundió e identificó con derroteros de preocupación social. Se dio el caso luego de que se descartó y rezagó cualquier referencia a la noción o al vocablo en tanto la una como el otro representaban manifestaciones del espíritu burgués».[11]

Sorprende, como parte de los nuevos giros en los que entraban esos movimientos de ruptura, que al construir una tradición también ingresaron a ser parte de la institucionalidad que estructuró y marcó lo «políticamente correcto», y dentro de esas limitaciones, nos explicamos, Carrión prefirió degustar en secreto una escritura «del espíritu burgués», como la de Joyce, que por cierto, llegado el momento, le provoca, por su sutil y abrumador carácter an-

10. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Librimundi, 1991, p. 102.
11. Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos, 1918-1934*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, p. 70.

tiburgués, más de una desestabilización en sus nociones estéticas, así como le confirma —desde su lúcida intuición de lector y crítico— lo que respecto a las nuevas formas del relato[12] que supo percibir en autores como Pablo Palacio, José de la Cuadra y Humberto Salvador se gestaban, autores por quienes apostó y arriesgó en su hora, sobre todo con Palacio, a quien le dedicó en *Mapa de América* un ensayo que es pieza vital a la hora de examinar la obra del alucinado autor de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927).[13]

Carrión y Joyce: una pasión común

Un joven, audaz y ultraísta Jorge Luis Borges, en un artículo de 1925, expresa respecto al *Ulises*, lo siguiente:

> Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye.[14]

Borges traza, con su pródiga ironía, lo que de alguna manera es una suerte de método o estrategia para acercarse, desde la «aventura y legítima certidumbre» a esta ciudad-texto, y a esta poética de la ciudad que es *Ulises*. Pero a diferencia del argentino, el ecuatoriano Benjamín Carrión no leyó a «retazos» la novela del «loco o genio». Lo hizo, lo cual resulta más que extraño (parte de esos juegos joyceanos), en la edición francesa de Gallimard (1930), traducción que estuvo a cargo de Auguste Morel, y que fuera revisada por Valery Larbaud, Stuart Gilbert y el mismo Joyce. Edición que, según José María Valverde, «a fuerza de argot, exagera y aún desvía el sentido original».[15]

Carrión lee de cabo a rabo la novela. Lo hace con esferográfico de tinta azul a mano, descubriendo y redescubriendo en cada uno de sus 18 capítulos, esa sospecha que luego lo llevaría a confirmar su aspiración por «la novela total». No sabemos con exactitud en que año lo hace, a pesar que de acuerdo a lo apuntado por él mismo, hasta antes de 1929, en que publica dentro de *Ma-*

12. Al respecto cfr. Benjamín Carrión, «Reflexiones sobre la novela americana», [1936] y «Reflexiones sobre la novela» [1941], recogidos en *La suave patria y otros textos*, selección y notas de Gustavo Salazar, Quito, Banco Central del Ecuador, 1998, pp. 79-88.
13. Cfr. Benjamín Carrión, «Pablo Palacio», en *Mapa de América*, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 14, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 45-70.
14. Jorge Luis Borges, «El *Ulises* de Joyce», en *Inquisiciones*, Bogotá, Seix Barral, 1994, p. 23.
15. José María Valverde, «Prólogo» a *Ulises*, Madrid, Lumen, 1991, 3a. ed., p. 25.

pa de América el estudio sobre Palacio, no conocía nada del *Ulises*. Pero en una reseña sobre la novela vanguardista de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela* (1929), que este incluye al final de la edición de su cuentario *Taza de té* (1932), Carrión ya menciona y dimensiona la figura de Joyce y lo que su propuesta narrativa significa cuando, al hablar del texto salvadoriano, expresa:

> Pero Salvador, sensibilidad e inteligencia nuevas, enrumba sus pasos hacia lo social, hacia lo humano. En el partidero, frente a las rutas con fichas indicadoras y atractivas, Salvador ha recogido sus fuerzas vocacionales para decirse: por aquí, Joyce; por acá Dostoiewsky; más cerca, hacia la izquierda, Mann, Pilniak, Erhembourg, Fédine... Y Salvador, que tiene fuerzas humanas y literarias para ello, seguirá este camino, camino de hombres...[16]

Luego, en el artículo, «Reflexiones sobre la novela americana» de 1936, al definir lo que para entonces irradiaba el género, Carrión vuelve a mencionar a Joyce como parte del «clímax» que alcanzan ciertos pueblos con el desarrollo de la novela:

> La novela —que en un momento de la historia literaria se llamó epopeya— es un producto de civilizaciones maduras, de pueblos que han llegado a su clímax. Cervantes es la mejor hora de la cultura ibérica; Balzac de la francesa; Dickens de la inglesa; Dostoyevsky de la rusa. Henrich Mann, Johnn Doss Passos, James Joyce, Francoise Mauricac, son productos de clímax.[17]

En otro artículo, «Hacia la pura novela», escrito «A propósito de la obra de Demetrio Aguilera Malta», de 1948, Carrión vuelve a citar a Joyce y *Ulises*, pero esta vez, sin dejar de reconocer lo que ha celebrado en el irlandés, para contraponer las virtudes de la novela de aventuras frente al moderno «viaje interior»; para la década en que emite sus apreciaciones, narrar ese «viaje interior», esto es escarbar en el submundo de unos personajes, se planteaba como única opción, o al menos era la que tenía más seguidores:

> Otra línea de escritores de ficción —adversaria también de la novela social— lanza sus anatemas implacables, despectivos, desde una altura aislada e inalcanzable, contra la novela de aventuras. Es la de aquellos escritores que, siguiendo acaso huellas excelsas en la literatura universal, creen que solo vale la pena narrar la

16. Benjamín Carrión, en Humberto Salvador, *Taza de te*, Quito, s.i., 1932, p. 315. No hemos logrado establecer a qué estudio o artículo pertenece este fragmento.
17. Benjamín Carrión, «Reflexiones sobre la novela americana», se publicó originalmente en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, No. 1, Quito, 1936. Está recogido en *La suave patria y otros textos*, p. 79.

aventura interior, en la que son vehículos fundamentales los valores del inconsciente, la memoria y el sueño. Y oponen a la aventura máxima —a la mayor novela de aventuras— la *Odisea,* viaje interminable de la realidad y el símbolo, medido en el tiempo por el reloj del tejer y el destejer de la tela de Penélope, la aventura interior de un hombre y un día, en la genial y tremenda desventura de *Ulises* de Joyce.[18]

Lo que sí podemos ratificar, luego de examinar la edición antes mencionada (consta en su archivo a cargo del Centro Cultural que lleva su nombre), que lo hizo de forma sistemática, estampando en el libro algo así como 390 subrayados, los que, como marcas, o una suerte de palimpsesto, nos permiten seguir qué le provocó, a nivel de sensaciones, y llamó su atención (desde las indagaciones intelectuales) una vez que se echó a navegar, como otro Odiseo, por las aguas procelosas de este maremagno ficcional.

Sin duda que los subrayados delatan a un Carrión interesado por seguir a Leopold Bloom y Stephen Dedalus por todo el laberinto de lo que es su permanente no-búsqueda de sí mismos, sino por ese afán de ambos por ir desbarajustando aquellos conceptos, teorías, principios en los que tanto la visión de la patria, la religión, el arte, la literatura, la mujer, el amor, el erotismo, los cuerpos, la filosofía, el pecado, la historia, la educación, la familia, la amistad, etc., se ponen en permanente crisis. Además, el lector agudo, el cazador obcecado, subraya aquellos términos, ideas, expresiones, inversiones, retruécanos que le llaman la atención en función de su sutil y desconcertante irrazón, desconcierto poético o destreza técnica.

Carrión sospecha que este viaje no es hacia un lugar, es hacia un no-lugar, ese que él como lector por igual va refundando, negando, de pronto erotizando conforme la presencia del cuerpo en el que la idea de la ciudad, el origen —no la afirmación de una identidad, pero sí la destrucción de la que podía ser— se revela en el cuerpo de todos los deseos, ese que encarna la encarnación, pero a la vez negación de Penélope (Molly Bloom). Además, tanto el lector como el o los narradores que transitan por el texto, le permiten a este atento argonauta, asumirse como parte de esta comedia y tragedia, en tanto desde la ilusión, se hechiza y erotiza su lectura.

Hay subrayados que se detienen a la hora en que el cuerpo, los cuerpos, son parte de revelaciones en las que el deseo vuelve a ser un agente disociador, de todo lo que el mismo Joyce sabía, esto es la escritura de aquello que, incluso, reflexionar o teorizar por lo general resulta deficiente o simplemente frustrante.

18. Benjamín Carrión, «Hacia la pura novela» [1948], en *Santa Gabriela Mistral,* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1956, p. 294.

> Tócame. Ojos suaves. Mano suave suave suave. Estoy muy solo aquí. Ah, tócame pronto, ahora. ¿Cuál es esa palabra que saben todos los hombres? Estoy quieto aquí solo. Triste también. Tócame, tócame.[19]

Resulta, por lo menos extraño, que a lo largo de su vida Carrión no se haya propuesto escribir un ensayo extenso o un breve artículo sobre el admirado irlandés, de quien una vez que lee *Ulises* se dedicó a recopilar materiales que le permitieran profundizar en la vida del autor, así es como devora la biografía, cuyos subrayados también son reveladores: *James Joyce (El hombre que escribió el «Ulises»)* de Herbert Gorman, publicada por Santiago Rueda en Buenos Aires (1945). Para algunos críticos, este primer acercamiento biográfico de Joyce es uno de los más valorados, sobre todo por la relación personal que Gorman mantuvo con el novelista durante un buen tiempo. Entre los subrayados, a Carrión, como a nosotros, nos llama la atención el siguiente:

> En una historia del Colegio Universitario recopilada veintiocho años después de la graduación de Joyce, un colaborador anónimo dice en una nota al pie: «Durante sus días de estudiante, James Joyce no fue tomado en serio. Se sabía que poseía un talento misterioso, pero ninguno de los alumnos hubiera pensado que estuviese destinado a lograr una fama *casi* universal». Así es, sin embargo, porque la verdadera importancia del ***disidente*** nunca ha sido reconocida en Irlanda.[20]

El ecuatoriano en sus subrayados, pone énfasis en dos términos: «casi» y «disidente», y en la parte inferior de la página, entre signos de admiración, consigna esta última palabra: «¡El disidente!».

De pronto esta noción del y la disidencia lo lleva a configurar toda una poética con la que se explica, desde la creación, el destino que un artista tiene (es el caso, entre nosotros de poetas como Alfredo Gangotena, Hugo Mayo y el mismo Pablo Palacio), encarar en tanto se convierte en tal con respecto no solo a su relación con el «lugar de origen», que sabemos es una casualidad, su religión o partido político, sino con la propia condición que de disidente le otorga y tiene el ejercicio de la escritura, sobre todo en un tiempo (la posguerra) en que la teoría sartreana del compromiso tenía su apogeo.

Luego Carrión leerá el polémico, hoy más que desconcertante ensayo: *¿Quién es Ulises?* del controversial psicoanalista C. G. Jung, también publicado por Santiago Rueda en 1944 y en el que el lojano, por ejemplo, marca el siguiente párrafo:

19. James Joyce, *Ulises*, traducción y prólogo de José María Valverde, Madrid, 1991, 3a. ed., (capítulo 3), p. 104.
20. Herbert Gorman, *James Joyce (El hombre que escribió el «Ulises»)*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1945, p. 65.

> El terrible tedio y la espantosa monotonía de un lenguaje de imponderable riqueza y millones de facetas y de capítulos que se arrastran largos como tenias, es épicamente grandioso, un verdadero *Mahabharata* de la impotencia de un mundo tortuoso y de sus bajos fondos diabólicamente dementes.[21]

En la parte inferior de la página, Carrión anota esta solitaria, precisa y sonora palabra admirativa: «¡Estupendo!». Tan estupendo como lo que Umberto Eco destaca (¿coincidencia del lector *in fabula*?), ya en los arranques de la posmodernidad, al hablar de las poéticas de Joyce:

> (...) los juicios jungianos, precisamente por ser ajenos a preocupaciones de investigación o polémica literaria, se hallan quizás entre las afirmaciones más lúcidas sobre el alcance filosófico del *Ulises*. El tema de la ruptura y de la destrucción de un mundo, tan dramáticamente enunciado por el psicólogo suizo, encuentra una serie de confirmaciones en el mismo texto joyciano y se convierte, por vía indirecta, en uno de los muchos capítulos de la poética del libro.[22]

Posteriormente, Carrión leerá el estudio: *James Joyce. Introducción crítica*, de Harry Levin (1941), cuya primera versión al español la lanza el Fondo de Cultura Económica de México en 1945, en traducción de un conocido de Carrión, Antonio Castro Leal. Ensayo este, uno de los primeros, que explora y ahonda de forma más que reveladora en torno a la vida y obra del irlandés, y en el que Carrión también deja la marca de su lectura, con la que de alguna manera cierra, en parte claro, el círculo respecto a su siempre admirado Joyce. Una de las marcas que resulta provocadora, por las connotaciones que alcanzaría, es esta:

> Es imposible imaginar una situación que dificulte más el propósito crítico de comprender las intenciones de un autor. Y en este terreno lo que debería sernos familiar es completamente oscuro, y lo que debería aparecernos oscuro tiene un vago aire familiar. Se nos escapa el meollo de humanidad en que descansa la obra de Joyce, pero logramos en cambio, como débil compensación, coger fragmentos de la fantasía que extiende sus ramas hacia fuera. Cuando el *alter ego* de Joyce iba a la escuela escribió en una de las primeras hojas de su geografía:
>
> *Esteban Dédalo*
> *Clase elemental*
> *Colegio de Clongowes Wood*
> *Sallins*
> *Condado de Kildare*

21. C. G. Jung, *¿Quién es Ulises?*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1944, p. 53.
22. Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, [1962] 1993, p. 62.

Irlanda
Europa
El mundo
El universo[23]

Al margen izquierdo de la página, Carrión anota: «Ra-yue-la». Nos llama la atención porque podemos inferir que este texto lo leyó después, posterior a la publicación de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar que sin caer en las tautologías, es un texto cuyo nivel lúdico, de juego haciéndose y rehaciéndose —deconstruyendo las múltiples opciones del género— tiene, sin descuidar las herencias, su sello propio. O pudo ser que el ecuatoriano volvió a estas páginas una vez que el *boom* de la novela latinoamericana, del que fue un atento lector,[24] empezó a cobrar envergadura, de ahí su afán de establecer, a nivel de motivos y estrategias escriturales, los paralelismos y autonomía entre uno y otro narrador.[25]

Estas fuentes, quizás hubo otras, le permiten a Carrión hacerse una idea amplia respecto a un autor que a más de interesarle, lo había perturbado. Aunque llama la atención que en su voluminosa correspondencia publicada hasta la fecha,[26] en ningún momento comparte con sus amigos ecuatorianos y latinoamericanos esta pasión, que por los vestigios que quedan, en efecto lo fue.

Evidencias palpables

Pero de James Joyce, del interés por su escritura, el ecuatoriano vuelve a dar cuenta en 1951, en unos pasajes de su no superado ensayo *El nuevo rela-*

23. Harry Levin, *James Joyce. Introducción crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 19.
24. Cfr. Benjamín Carrión, «Mario Vargas Llosa» y «La novísima novela latinoamericana», en *La suave patria y otros textos.*
25. En el artículo, «La novísima novela latinoamericana», de 1967, Carrión formula el siguiente análisis sobre la novela de Cortázar y sus nexos con las estrategias y recursos narrativos del dublinés: «*Rayuela* es la expresión más desorbitada del desorbitado mundo que nos ha tocado vivir. El sistema de las asociaciones libres —practicado por Joyce y aún por Duhamel— es llevado a sus últimas consecuencias. La superposición de tiempo, tan atrevidamente usada por Sartre, por Durrel y aun por Jean Genet, es llevada hasta el abuso, pues que ocurre de línea a línea y sin advertido cambio de personajes. Y, desde luego, el monólogo interior, vigente desde Joyce y la vivencia del recuerdo, no superada desde Proust». *Ibídem*, p. 93.
26. Cfr. Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, selección y notas de Gustavo Salazar, prólogo de Jorge E. Adoum, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano, 1995; *Correspondencia II. Cartas mexicanas*, Alejandro Querejeta, edit., Quito, Municipio del Distrito Metropolitano, 2003; *Correspondencia III. Cartas centroamericanas*, Alejandro Querejeta, edit., Quito, Municipio del Distrito Metropolitano, 2003.

to ecuatoriano (1951),[27] en el que al hablar de «Las evasiones: Proust, Joyce, el humorismo», llega a señalar:

> Mientras Proust se marchaba, por dentro de la vida, *en busca del tiempo perdido*, un monstruo, un loco o un genio —¿por qué se decide, profesor C. G. Jung?—, el irlandés James Joyce, pretendía poner en libertad el inconsciente humano, y hallar la fórmula literaria para expresar el monólogo interior. Y así, en cerca de mil páginas, de su desconcertante *Ulises*, quiere entregarnos todo el interior de la vida de un hombre en el curso de un solo día. La evasión presente y hacia adentro de Joyce, desconcertante pero genial sin duda, ha ejercido en el universo literario y en nuestra América en especial un influjo extraordinario. Hasta se han llegado a aproximar por críticos ingleses los nombres de Shakespeare y Joyce.[28]

Este párrafo condensa dos poéticas: por un lado la del «monstruo, un loco o un genio» como Joyce, que parte de la fragmentación no solo del discurso, sino de la refractación proyectada desde el cenagoso inconsciente humano, del sujeto que en el caso del dublinés, es moderno, pero a la vez una suerte de sujeto de múltiples tiempos esquizoides; por otro, la poética de un Carrión que para entonces está convencido que ese tipo de escritura es, y su negación de pronto deviene un reconocimiento lúcido: «La evasión presente y hacía adentro de Joyce, desconcertante pero genial sin duda», que supuestamente hace que ante la espesa, municipal y brutal realidad cotidiana, esa escritura se ponga de espaldas. Acusación que pesó sobre los poetas del modernismo ecuatoriano, cuando, tal vez esa idea de evasión (¿o de disidencia?) lo único que está destacando y demarcando es lo que de invisible, subterráneo —realistamente alucinante— tienen esos viajes en los que la realidad, el momento o los momentos históricos de toda sociedad, son descalabrados desde la introyección de sus actores.

Joyce nos lo demuestra de forma tal que estética y políticamente esas escrituras se perfilan más que desconcertantes, atrozmente decepcionadoras de lo que la suma de «las pequeñas realidades», al decir de Palacio, revela cómo esos sueños de la razón producen monstruos. Además, Carrión destaca «la evasión presente y hacia dentro» de Joyce, esto es, la exploración hacia el mundo al que Freud y sus interlocutores se atrevieron a internarse, desde sus búsquedas, y cómo esta aventura incide determinantemente en la literatura de «nuestra América».

27. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
28. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, [1951] 1981, p. 339.

Los monólogos anticipados de Palacio

Pero unas páginas más adelante de *El nuevo relato ecuatoriano*, Carrión, al tratar sobre el vanguardista Pablo Palacio, hace una serie de señalamientos que confirman su pasión subrayada por Joyce, pero a la vez están presentes las distancias que mantendrá cuando insista en su visión de un «evasionista», y no, lamentablemente, del disidente.

En los pasajes dedicados a Palacio, cuya poética del descentramiento y lo irónicamente fragmentario, piénsese en aquello de que «Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas y se callaron las pequeñas, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida»,[29] lo acercan al irlandés, Carrión al respecto hace estos señalamientos:

> No. Yo creo poder afirmar que Pablo Palacio al escribir *Débora* o *La vida del ahorcado*, no había leído a James Joyce. No lo había leído tampoco yo cuando escribiera en 1929, el estudio que apareció en mi *Mapa de América*. Es decir que *el gran humorista* nuestro no entra dentro de la línea de seguidores del «monstruo de Dublín».

Pero más adelante, Carrión detecta y reconoce lo siguiente:

> Y sin embargo, atisbos geniales de *monólogo interior*, encontramos en los dos libros mencionados. La relectura de la obra de Palacio, a la luz de las nuevas corrientes literarias, nos traerá las sorpresas más desconcertantes.[30]

Carrión acierta al destacar que «el gran humorista nuestro» no se ha sumado, no podía hacerlo, en «la línea» de quienes se adherían, desde la admiración y las mal asimiladas influencias, a las propuestas del «monstruo de Dublín». Hay que leer que cuando Carrión escribe «humorista», lo que también está abarcando es ironía, uno de los elementos de lo moderno que nutre el discurso palaciano y que sin duda lo inserta en todo el torbellino y caos de esa modernidad. Además, para Carrión, el humorismo era una «irresolución, esa lucha entre el dolor que nos vence y la hombría valentona que se defiende hasta el fin, engendraron eso que no se sabe en todo momento si es espasmo de

29. Citado por Carrión en *ibídem*, p. 416.
30. *Ibídem*, p. 413. *Las cursivas son nuestras.*

risa o estallido de llanto: el gesto de Chaplin en la escena final de *Luces de la ciudad...*»[31]

La teoría de la evasión no era otra para Carrión, hay que verlo así, que una corriente alterna para resistir ante la solemnización, el acomodo inauténtico de ciertos discursos y posturas; pues la carcajada, también es un «arma» que cuenta, otro recurso del disidente para desacreditar la realidad y sus máscaras. Ante la idea de un uso contrario del humorismo, él mismo advierte: «¿El humorismo, camino de evasión? Sí, cuando es distonía y fuga. Pero es arma de lucha, de edificación. Arma vital y positiva».[32] ¿Acaso en *Ulises* no asistimos, en varios de sus pasajes, a esta prueba, en la que humor e ironía son parte de las estrategias que el narrador maneja para desbaratar aquello que asomaba como intocable?

En el marco de sus preocupaciones, Carrión nunca dejó de reflexionar ni de considerar lo que en términos de estructuras significaba la novela contemporánea. Por ello en un artículo de 1957 en el que daba cuenta de «la crisis de la novela» —tan en boga por entonces— anota esto que lo vuelve a poner en contacto con un «evasionista» como Joyce cuando comenta: «Porque la forma, la literalidad, es lo que constituye la carta de entrada —o de salida— de una obra dentro de los límites sagrados». Más adelante se interroga:

> ¿Es novela lo bien escrito, lo bien expresado, lo que tiene calidad, sin importarnos que cuente o no cuente, que elucubre teorías o se resuelva en cántico? Lo cual está probando que, siendo la forma una de las características fundamentales de la novela literaria —para darle algún nombre diferenciador— no es la totalidad integradora del género novela.[33]

Para Carrión, los cambios que desde *Ulises* suscita el género novela, y su debate teórico, nunca dejaron de estar entre sus preocupaciones, tal es así que en un artículo de 1967, «La novísima novela latinoamericana»,[34] vuelve a reparar en los aportes de «los colosos: Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka» a la novelística contemporánea. Señalamientos del lector agudo que siempre fue, porque como ensayista y crítico, lamentablemente, su ejercicio cada vez se vio ganado y opacado por la figura pública y política. Quizá, esa figura que tempranamente tiene su lugar en nuestra escena cultural y política fue la que lo llevó a disfrutar en secreto, muy dentro de esa intimidad exclusiva y excluyente de lector, con su «detector de mierda» bien encendido textos como

31. Benjamín Carrión, «El humorismo, camino de evasión», en *La suave patria y otros textos*, p. 121.
32. *Ibídem*, p. 123.
33. Benjamín Carrión, «Crisis de la novela», en *ibídem*, p. 126.
34. Benjamín Carrión, «La novísima novela latinoamericana», en *ibídem*, pp. 89-94.

Ulises, cuya edición francesa fatigó con uno y otro subrayado en el que supo cifrar, le aconteció a Borges, su desdén y a la vez su admiración por un libro en cuyo capítulo 18, el célebre monólogo de Molly, la otra versión de Penélope, hay un par de subrayados que dan cuenta de ese gozo, de esa erótica de la que el lector nunca quiso quedarse al margen, y que sin duda tiene mucho que decir respecto a esas zonas oscuras, ficcionalizadas por quien solo desde la reinvención puede saberse parte de un mundo extraño, pero por cotidiano identificable:

> (...) no nunca en toda mi vida he notado ninguno que tuviera una de ese tamaño para hacerla a una sentirse llena debía haberse comido una oveja entera qué ocurrencia hacernos así con ese gran agujero en medio de nosotras como un garañón metiéndotelo dentro porque eso es lo único que quieren de una con esa mirada decidida y maligna en los ojos tuve que entornar los ojos sin embargo no tiene una cantidad tan tremenda de esperma dentro cuando se la hice sacar y hacérmelo encima teniendo en cuenta lo grande que es tanto mejor en caso de que un poco de eso no quedara lavado como es debido la última vez le dejé terminarlo dentro bonita invención que hicieron para las mujeres de que él se lleve todo el gusto pero si alguien les diera un poco de eso a ellos también sabrían lo que pasé con Milly (...)[35]

Para el ácido y estrambótico Vladimir Nabokov, esta delirante requisitoria de una vida es parte de «la mente sensacionalista, vulgar y excitada de Molly, mujer bastante histérica, de ideas ramplonas, más o menos morbosa y sensual, con una rica vena musical en su interior y una inusitada capacidad para pasar revista a toda su vida en una ininterrumpida corriente verbal interior».[36]

Nabokov caracteriza a Molly, como a una mujer que cierra y reabre este averno narrativo, adjetivando aquello que como personaje la pone, desde la mirada masculina, dentro de lo que de pronto para Carrión son parte de su encanto, de su condición de irredenta e indomesticable, «morboso y sensual».

En la apreciación de esta criatura, para el ecuatoriano no está distante lo que en términos sociales, morales y políticos implicó e implica la condición de la mujer en un medio como el nuestro, en el que sin duda alcanzar estos niveles de «inusitada capacidad para pasar revista a toda su vida», hacen que en ese proceso la propia condición femenina no es que sea, lo cual sería un convencionalismo, reivindicada, sino construida y reconocida desde su oculto mundo de «histerias», esto es de broncas siempre por resolver, ya sea en este miserable tiempo neoliberal como en el supuesto de las sociedades utópicas,

35. James Joyce, *Ulises*, p. 637.
36. Vladimir Nabokov, «James Joyce: *Ulises*», en *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B. S. A., 1997, p. 515.

que omitían y omiten la diferencia, y que sin duda, por su innegable autoritarismo, nunca dejaron de ser un duermevela convertido en pesadilla.

Quizás este tipo de confesiones son las que hablan no solo de ese duermevela de Molly Bloom, sino de quienes desde nuestro propio insomnio nunca hemos logrado penetrar, realmente, lo que esta voz de Penélope que antes que destejer, teje lo que la práctica y mirada del discurso masculino (Nabokov es un buen ejemplo) es una frontera en la que esa Ítaca de Ulises es la que legitima este desafío —lo sabe Carrión— a los dioses, o sea al poder y a la aventura de vivir.

Por eso, resulta más que interesante que este gran relato, anuncie —los contenga desde su crisis y quiebre— a esas otras grandes narraciones que en la posEra que vivimos antes de ser debatidos han entrado en franca crisis. Este gran y monstruoso relato —*Ulises*— lo que hace, como bien lo advirtió el esotérico y lúcido, también desde su duermevela, profesor Jung, es permitirnos lanzarnos, como lo hizo Carrión desde ese silencio confabulador lapicero en mano, «a la mera conjetura». Porque, nos preguntamos, ¿no es la novela moderna desde *El Quijote* un laberinto de conjeturas? ✹

(Quito, junio de 2004/mayo/2005)

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

J'AIME JOYCE «ANNA LIVIA PLURABELLA» (*FINNEGANS WAKE*, I, VIII) FRAGMENTO *THE BLOOMSDAY*

Paco Benavides

(INTRODUCCIÓN: Víctor Vallejo)

UNA RUTA PARA JOYCE: QUITO - DUBLÍN - BERNA

Ulises es la novela no leída más famosa en el mundo occidental. Sus tramas se desarrollan en un solo día, el 16 de junio de 1904 y su personaje central es el señor Leopold Bloom. Los que sí la leyeron, y no se cansan de releerla, no dejan pasar por alto ese día de junio, el Bloomsday.

James Joyce fijó esta fecha para su novela en homenaje a su esposa Nora Barnacle, pues fue entonces cuando los dos tuvieron su primer encuentro, luego de que Joyce espontáneamente se le acercara en la calle seis días antes y la convenciera y se convinieran en encontrarse. Cuatro meses después, con 22 años de edad, Joyce abandonaba su ciudad natal en exilio voluntario, y para el resto de su vida, acompañado de Nora. Trieste, Pula, Roma, Zurich, París serán los sitios donde vivirán con sus dos hijos y su pobreza a cuestas. El irlandés escribió siete libros: uno de poemas, *Música de cámara*, uno de cuentos, *Dublineses;* una biografía-novela de formación: *Retrato del artista adolescente* y su antecedente *Sthephan el héroe;* una obra de teatro, *Exiliados*, y dos portentosas novelas: *Ulises* y *Finnegangs Wake*. Joyce nació en Dublín el 2 de febrero de 1882 y murió en Zurich en 1941.

A Paco Benavides le importó mucho la obra y vida del irlandés. La leyó, releyó y, encantado por lo que en ella encontró, la celebró en un poema y ensayó el traslado de unos pocos fragmentos a lengua castellana, que en este caso sería mejor llamar quiteña. Esta admiración por la obra y la vida de Joyce, que me la imagino mejor como diálogo, tuvo su inicio en la década de los ochenta, en Quito. Empezó con los cuentos traducidos por Cabrera Infante, luego con

los demás títulos —*Ulises*, en la traducción de José María Valverde. En Suiza, años más tarde, pudo Paco confrontar esta versión con la realizada en la Argentina por J. Salas Subirat y, la más reciente, la de Francisco García Tortosa; indagar además en la versión francesa de Auguste Morel y, éstas juntas, confrontarlas con el original (cosas de la vida: su ejemplar en inglés de *Ulises*, como *The Waste Land* de T. S. Eliot y los *Cantos* de Ezra Pound, pertenecieron una vez a Francisco Alexander, el traductor ecuatoriano de Walt Whitman).

¿Qué llevó a Paco Benavides a entablar diálogo con James Joyce? Puedo imaginarme razones varias pero me detengo en una equivalencia: eso mismo que nos lleva a cada uno a intimar, y en un peligroso punto hasta lo tribal, con nuestros amigos: la manera implícita y compartida de representarnos el paso de las horas y, a lo Sábato, el universo con nosotros dentro; digo, representarnos el universo con palabras; ver el mundo a través de las palabras; verlo, cubrirlo y descubrirlo con fonemas y sintagmas. O, como también lo hizo Paco, con colores y formas. Entonces: palabras, colores, sonidos, estructuras visibles e invisibles, planos y figuras a la caza de sentidos.

El irlandés hizo su trabajo: en palabras juntó de manera única, tiempo, espacio, sentidos y sonidos que perpetúan su conversación por el mundo. Paco no pudo seguirla como le habría gustado. A Paco le sobró ganas y faltó tiempo para proseguir el diálogo, éste con Joyce, y los otros entablados paralelamente con otros espíritus intensos, igualmente apasionantes, que tejieron su escritura, sus colores y su conversación.

Paco Benavides nació en San Gabriel, al norte de la República del Ecuador, un 4 de diciembre de 1964. Se naturalizó en Quito, donde realizó sus estudios primarios, secundarios y universitarios. Los últimos diez años de su vida residió en Berna, Suiza, donde falleció el 24 de junio de 2003. En vida publicó tres libros de poemas: *Historia natural del fuego* (1990), *Viento sur* (1995), *Tierra adentro* (1998) y una versión del capítulo XI de la *Odisea* (1997). Por publicarse quedaron pendientes los libros de poemas *La voz de mi amo* y *X, vida y milagros,* más un manojo de traducciones de autores de lengua inglesa, alemana, francesa, italiana y portuguesa.

Los textos que presentamos a continuación nos dan cuenta de la admiración que el ecuatoriano tuvo por la obra del irlandés. *J'aime Joyce,* y la traducción del fragmento de ALP, se publicaron inicialmente en la revista *Línea Imaginaria*, en Quito, en 1998. *The Bloomsday* es un poema inédito y no forma parte de los libros que aguardan su publicación; tampoco está fechado pero seguramente lo escribió el 16 de junio de 2000 o 2001.

La carta última que recibí de Paco, franqueada el 13 de junio de 2003, contenía un ejemplar antiguo de *DU* (revista cultural de la Suiza de habla alemana) dedicado a Joyce, Dublín y el Bloomsday, más una copia del poema citado con una dedicatoria escrita con estilográfica de tinta verde que dice: *¡a tu*

salud viejo Víctor irlandés! (otro texto encontrado) de tu brother Paco Benavides. Dublín-Zürich-Berna, verano de 2003.

No está más con nosotros nuestro amigo Paco. No sé lo que es la muerte, no sé lo que puede representar el no-ser; sin embargo, me agrada imaginar variaciones sobre el no-estar aquí o el estar en un más allá, que según el ánimo me sirven o bien para consolarme o sencillamente ponerme de buen humor. En tales ocasiones suelo imaginar a nuestro amigo entregado a una conversación sin término con artesanos de maderas, metales y piedras preciosas, con músicos y toreros, con ajedrecistas, astrólogos, guardabosques, trapecistas, pescadores, cineastas, agricultores, historiadores, jardineros, ciclistas, cómicos, cocineros, que le descubren constantemente nombres de utensilios y prácticas, nombres de actividades y sujetos, de sagas fantásticas y amores locos; me lo imaginé una vez en compañía del irlandés, a cada uno *hablando en su juerga, antes de irse de jerga.*

V.V.
Zürich, junio de 2004

J'aime Joyce

Unos amigos acaban de tener un hijo. Me invitan a conocerlo. Duerme él. Ahora que me he fijado en las contracciones horribles que sufre un bebé cuando duerme no creo que la vida sea otra cosa que un sueño pesado, ligero e intranquilo al mismo tiempo; y sobre todo trivial. Literalmente: tri-vial. Llevamos una vida visible, otra invisible y la tercera amatoria (el estado, dependiendo del tiempo, extremo de las anteriores). Quien ha reparado tanto en esta trinidad, quien ha tenido un oído a la manera de los ojos de un halcón (o dado su estado, mejor un murciélago todo radar) para cazar al vuelo estas tri-vialidades, estas vidas, nuestras vidas que son lingüísticas, costumbristas, cívicas, metafísicas, apotégmicas, térmicas, tónicas, metonímicas, gástricas, anacolúticas, epifonémicas, políticas, disolutivas, fluyentes y refluyentes, metafóricas, ontogénicas, escatológicas en ellos, quirománticas en ellas, hiperbólicas en cuanto la luna, asidénticas en cuanto al sol, onomatopéyicas al estar juntas, prosopopéyicas al separarse, polisidéndicas en la noche, hipotiposísticas durante el día, apocopéticas en la guerra, sincopáticas en la paz, solecísticas cuando las visiones, acromegálicas cuando el pan, palindrométricas en tanto zorros, pleonasmáticas en tanto literatura, y además anagramáticas, peripatéticas, terapéuticas, hiperbatónicas, chuscas, alegóricas, disyuntivas, derivativas, catárquicas al despertar, evanescentes al dormir, efervescentes al beber, epanortósicas al día siguiente, episódicas día a día, anémicas normalmente, oxidantes en

vigilia, refranísticas en familia, zeugmáticas en el tren, dogmáticas en el circo, antilógicas en las pescaderías, arcaicas en los prostíbulos, apofónicas como las de las ballenas, proverbiales como las de los gatos, poliptotónicas al alba, parataxísticas al gozo, en el miedo conceptuosas, y luego ctónicas, heroicas, subliminales, irrisorias, enigmáticas, operísticas, panegíricas, epifánicas, retruécanas, humanas, demasiado humanas, ha sido James Joyce.

Le gustó más la lengua de las criadas, que la de los bachilleres o la de las duquesas. Ese cuidado por poner siempre las cebollas y los ajos lo comparte con Picasso, quien nunca olvidó dibujar el huequito del ano en todas sus bellezas.

Proust el prusiano, Kafka la cucaracha, Joyce el garabato. ¡Qué siglo!

Como dicta la tradición, el héroe (que en Cervantes es un loco, en Flaubert una adúltera) en Joyce es la lengua viperina.

James Herr Satán como lo llamaba su casera en la fría y aburridísima (en la paz) y agitadísima (en la guerra) ciudad de Zurich, solía bailar cuando ebrio —como una araña—. Todas las mañanas navegaba por Dublín y a eso de las ocho de la tarde se escapaba de Circe para pegarse una o dos (quizá la tercera a escondidas en el baño) botellas de Fendant de Sion, que es un vino blanco, «orina de archiduquesa» decía riendo.

Bueno, me dice Marilyn, quizá para el *Ulises* se necesite el inglés, pero para el *Finnegans Wake*, ya no. Es como la lengua madre-mar llena de sonidos, de ruidos, de espuma. La lengua marina es para todos.

Las duquesas son asmáticas, las cucarachas tuberculosas, los garabatos son ciegos. ¡Qué siglo!

La historia es sencilla, si es que se trata de la historia se sobreentiende. Aquí viene cualquiera, aquí llega cualquiera, y se va como ninguno, se va como nadie. Cualquiera es nadie, cada cuerpo es no cuerpo, everybody is nobody. Here Comes Everbody: di como es el verbo o comes verbo o cómese verbo di, o con ese verbo di o con el cuerpo para siempre (body for ever), siempre cuerpo es igual a cualquiera. En un sentido diurno, solar por tanto, apolo director, inti padre, las cosas son visibles y las palabras, cuchillos de doble filo, brillan y los dos lados, digamos, comprensibles. Por la noche, barbarie de musas, discurso gris, verbo fornicador, copulativas son las palabras, gatos negros los adjetivos, la historia no es más sencilla. Duermes, sueñas; si pesadilla, despiertas en tu entierro; si dulce, te ves morir muy niño. A la noche la cubren las aguas, las aguas te traen de todo: escualos y conchas donde se escucha la historia. Caracola cerca de la oreja. ¡Escucha! Y es él: es el Finnegans Wake (fin again week, el fincomienzo de semana cuando se mató el tiempo): vigilia en ayunas de cualquiera, fin, caída, entierro, ascenso, legañas del amanecer, rocío, despertar: otra vez el fin otra vez el entierro-resurrección. ¿Que qué es la historia? La caída de un borracho intentando subir las escaleras. Sí. El, la, los, las.

Como al final de estos borrones hay una adaptación al medio de Anna Livia, no olvidar mencionar que la luna Anna, reina de las mareas, y virgen (puta además, tiene su lado oscuro) habla como una lavandera, siempre recordarlo. No tan solo. Livia, la cerda que se come sus propios lechones. Belleza. Plurabelle, la guerra lluviosa. ALP fonéticamente en alemán suena a pesadilla y como geometría es alfa. Entonces es como oír hablar a dos lavanderas arcaicas, cósmicas. Pero también a las de la esquina.

El capítulo final de *Ulises* comienza y termina con sí (*yes* en el original). Hay esa ese de serpiente que es Eva (humana demasiado humana). Pero esa serpiente mordiéndose la cola es el infinito, el tiempo, la mujer que reproduce la especie. El tiempo es río, río es agua, agua es diluvio, diluvio es destrucción pero también nuevo comienzo, diluvio es *again*, otra vez. De esto viene el terror: estamos condenados a repetirnos. A volver a Ítaca, a largarnos de Ítaca, sin fin, sin modificación. Castigo infernal: consistente en repetir exactamente nuestra vida siendo de lo que vendrá y sin poder modificarla. Molly es la encaprichada mar de donde no podemos salir, el útero inmenso. Sí («la palabra más noble de la lengua humana» dijo Joyce). Ahora bien, frente a este navegar *rien ne se crée, rien ne se perd,* decía Joyce, nada se crea, nada se pierde, de *Ulises* en círculos o en elipsis, Gregorio Samsa sale aventajado. Pero ¡por supuesto! Molly es de carne y hueso y un poco rolliza y tiene flatulencias.

No hay manera, Dios los cría y ellos se juntan, Velázquez, Cervantes, Picasso y Joyce. Donde hay cielo hay infierno. En el libro de las apariciones consta que los fantasmas también mean y fornican. «Para Joyce, la vida estaba sometida realmente a encantamientos; la naturaleza era a la vez impasible y mágica, sus detalles más corrientes impregnados de maravillas, y sus manifestaciones maravillosas permeadas por lo ordinario» (Ellmann). Entre lectura y lectura de Vico o del Zohar, un polvito o un eructo.

Cogitar en coger a la cojita Grety. Quien celeste como las tapas del *Ulises* o como el mar griego tenía su calzón.

Frente a «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Traeumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt» prefiero el «—bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoordenenthurnuk!».

Aquí las espumas mundanas aquiescentes del hombre ruedan; terrestres márgenes fluctuando, yéndose. Aves que repasan desde arriba el va y ven. Diminutos caracoles irrigados y anémicos, por períodos. Peñascos carcomidos hasta sus bases. Arenas negras frente a la espesa leche. Sonoridad constante de ese balbuceo ¡agua! ¡Sí!

(Berna, agosto 1998)

«Anna Livia Plurabella»
(*Finnegans Wake*, I, viii)

O
tell meall about
Anna Livia! I want to hear all

about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on. Wash quid and don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talk- tapes. And don't butt me – hike! – when you bend. Or whate- ver it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park. He's an awful old reppe. Look at the shirt oh him! Look at the dirt of it! He has all my water black on me. And it steeping and stuping since this time last wik. How many goes isit I wonder I washed it? I know by heart the places he likes to sale, duddurty devil! Scorching my hand and starving my fa- mine to make his private linen public. Wallop it well with your battle and clean it. My wrists are wrusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the gangres of sin in it! What was it he did a tail at all on Animal Sendai? And how long was he under loch and neagh? It was put in the newses what he did, nicies and priers, the King fierceas Humphrey, with illysus dis- tilling, exploits and all. But toms will till. I know he well. Temp untamed will hist for no man. As you spring so shall you neap. O, the roughty old rappe! Minxing marrage and making loof.

«Anna Livia Plurabela»
(*Finnegans Wake*, I, viii)

¡Oh!
¡cuenta todo
de la Anna Livia!

Quiero oírlo todito de la Anna Livia. Pero cuenta ya ¿conoces a la Anna Livia? Claro toditas nosotras la conocemos a la Anna Livia. Cuenta entonces pues ahorita. Te vas a morir cuando te cuente. Ya sabes de ese viejo puercoespín chancho-rengo que le hizo eso que ya sabes. Sí, sí sigue sigue. Lava rapidito y no te me adulzaines. A ver remángate las mangas y fuetea la lengua. Y no te me apures pues cuando te encurves. O lo que trataron supiste de tirar interestados de dar en el parque Delalmamea. Es un edioso viejo piruelo. ¡Ve ve la

camisa dél! Ve qué murienta ve tosdita el agua negra. Y empapada y empalada desde el tiempo de los barbuchos hasta. Lavado cuantas veces la habré. Me sé toditas las plazas donde le gusta descalambrarse diablo de cuatropellejos. Mis manos costrosas de tan y por ahí hasta saliendo en las últimas con sus andadas. Sacúdela y contra la piedra dalenomás. Y hasta las muñecas verdes con tantas manchas. ¡Las babas tamporahí con todititos sus vicios! ¿Que qué hizo que dicen contra todos en allá el La Mal? ¿Y cuanto siempre bañándolas con piedra y lodo? Pero eso no es nada monjita a lo que el otro el más prior ese Garcianonero, sangrón con filudas espuelas y arneses y cuentos y tris. Pero total. Sí sí que sí. Tiempo así normalito no fue. Como tu prima Vera así baja y hasta marea. ¡Oh desvergado viejo edioso! Sinvergaguenciando el martirmonio y tirando a toda Vela.

The bloomsday

El Santo Día de las palabras. Criminales y verdugas, llenas de conmiseración. Orgullo de la profanación divina y fasto en sus mismas barbas: el dispendio verbal de sus críos, la cópula de los signos, el sentido esotérico y exotérico de cada sintagma. Campo de reverberaciones, de confesiones, de comuniones, piedra donde se sacrifica al cabrón de más brío y al verraco; donde se oficia con las bragas puestas y un cuchillo de matar puercos. Introibo ad altare Dei. Cerda querida, palabra, chisporroteando por tus ubres, la traición a la raza pública; ¡oh bendita seas, perrita de jardín público, apareándote con todos los babosos, y desatándote ya entrada la noche, toda culminada de esperma! ¡Oh almita, blandita, tiernita cómo soportas en el delirio helado de los hospitales la sublevación de los árboles sangrados! Tiras de la lengua. Hermana y madre, que yo me duermo entre tu enagua, que me entran unas ganas enormes de quitarte las verrugas, de acicalar tus ojos, de hacerte un hijo de buena leche. Yo me tomo meados de archiduquesa, lo sabes, a escondidas, y tengo que poner mi nariz de aguilucho tan cerca de ti, para seguirte, tacharte, engatusarte, apuntillarte. ¡Todo lo que haces por mí, sin mover siquiera tu culo! Beweg dein Arsch, you tell me Anna, io sono un fannullone, un couille molle, du spinnst wohl that pisses me off you perv pédale vieja verde anda ya y tráeme que i am blind as a bat lascia perdere scopare da tei es volver al tiempo que no pasa que se regodea en uno sin dar ni un paso sin querer despedirse como sentir su aliento ahí a dos milímetros el umbral del no-tiempo del cuerpo sin cuerpo body for ever word for everbody ruega por nosotros porque hasta tus peditos que te salen del alma y que disimulas echándote el pelo hacia atrás como creyendo que me vas a mamar gallo o sea que estás echa la viva mi edredón de malahierba, mi palomita cuculí te quedarás llorando tell

me Annainés la sortija de tus esponsales ¿fue un hebrón de arrayanes? Tell me tell us tell them non fare cosí, dai, dai! ¿moqueas? ¿necesitas una cura de caballos? Ve raudo, córtale la picha et dalla a la tua sorella you get right on my balls con tu timidez ven acuéstate conmigo bajo mis mantas terminaremos you broozer piss artist parece que tienes la cabeza llena de mierda pero si yo te convoco todas las mañanas mi bella leve vigilia que me hace suspirar voy a lavarte como las ovejas del viejo libro es scheint du hast den Kopf voller Scheisse body for ever word for everbody ma dai dai tell me tell us tell them Sí, sí quiero. ✹

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

MONTALVO Y EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

J. Enrique Ojeda

INTRODUCCIÓN

Es curioso y al mismo tiempo explicable el hecho de que la época de la literatura hispanoamericana conocida como Modernismo siga atrayendo la atención de críticos e historiadores del quehacer literario hispanoamericano. Con el paso del tiempo, el interés por reconsiderar esa época parece crecer y dar opimos frutos como son los trabajos de Ángel Rama *Las máscaras democráticas del Modernismo*;[1] de Francoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*;[2] de Noé Jitrik, *Las contradicciones del Modernismo*;[3] de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*[4] y *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*.[5] Añádanse las más recientes compilaciones de estudios editadas por Iván Schulman: *Nuevos asedios al Modernismo*;[6] *Contextos: Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*,[7] y *Recreaciones: Ensayos sobre la obra de Rubén Darío*.[8] Análisis más de última hora son los de Graciela Montaldo: *La sensibilidad amenazada: Fin de siglo y Modernismo*;[9] de Alberto Julián Pérez: *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoameri-*

1. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
2. La Habana, Casa de las Américas, 1978.
3. México, El Colegio de México, 1978.
4. Barcelona, Montesinos, 1983.
5. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
6. Madrid, Taurus, 1987.
7. Urbana, University of Illinois Press, 1991.
8. Hannover, Ediciones del Norte, 1992.
9. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994.

cana;[10] de Gabriela Mora: *El cuento modernista hispanoamericano*;[11] de Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad*.[12] Como afirma Nelson Osorio Tejada: «La preocupación por lo que conocemos como el Modernismo hispanoamericano en la historia literaria no es reciente, aunque sí es relativamente más reciente un proceso de revisión de los criterios con que tradicionalmente se le había abordado».[13]

Lo que se busca es comprender el Modernismo artístico y literario en Hispanoamérica en el contexto del proceso histórico global de la sociedad y la cultura del continente en esos años. Gracias a los estudios citados se ha logrado precisamente eso, una mejor comprensión de la naturaleza acrática del Modernismo y del papel que los autores de la época desempeñaron en él. Buen ejemplo de ello es el caso de José Martí. Pese al temprano estudio de Darío Herrera, «Martí iniciador del modernismo»,[14] quien ya en 1909 juzgaba a Martí un modernista a carta cabal, los críticos que identificaron el Modernismo con Rubendarismo insistieron en considerar al cubano como precursor. Trabajos posteriores de Pedro Manuel González, Iván Schulman, Ángel Rama, José Olivio Jiménez, Juan Marinello, Roberto Fernández Retamar y otros, han demostrado que la transformación estética que el Modernismo importó quedó configurada, en la prosa antes que en el verso, en los primeros ensayos que Martí escribió a partir de 1875 y en los *Cuentos frágiles* de Gutiérrez Nájera (1883) y, por tanto, años antes de la aparición de *Azul* (1888). «Es cierto —afirma Fernández Retamar— que primero en prosa y luego en verso hay textos anteriores a 1888, debidos a autores de más edad que Rubén Darío, como José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, en los que se hizo manifiesta la renovación que en las últimas décadas del siglo XIX habían empezado a experimentar nuestras letras.»[15]

En el presente estudio propongo dirigir mi atención a Juan Montalvo, el conocido polemista, ensayista y —menos conocido— cuentista ecuatoriano y considerar su posición respecto del Modernismo. Unánimemente críticos e historiadores de la literatura hispanoamericana han señalado al escritor ambateño como uno de los más importantes —si no el más importante— entre los precursores del Modernismo. Para ilustrar este juicio me referiré a las relacio-

10. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
11. Lima-Berkeley, 1996.
12. Madrid, Taurus, 1996.
13. «Para una caracterización histórica del Modernismo crepuscular» en Carlos Ossandon B., comp., *Ensayismo y Modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Arcis/Lom, 1996, p. 245.
14. Boyd G. Carter, «Martí en las revistas del modernismo antes de su muerte», en *Anuario Martiano*, 4, 1972, p. 345.
15. «Rubén Darío en las modernidades de nuestra América», en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 283.

nes existentes entre la obra de Montalvo y la de los tres clásicos modernistas: Martí, Darío y Rodó.

Sin embargo, una relectura de la obra del ambateño a la luz de los textos de estos escritores, invita a ver en él, más que un precursor, un fundador o iniciador del Modernismo. ¿Qué razones podrían validar esta aventurada hipótesis? Primero el enmarque temporal pues, si bien mayor que Martí con 20 años y que Rubén Darío con 34, Montalvo escribió y publicó su obra contemporáneamente con la de estos escritores: sus primeros brillantes ensayos de *El cosmopolita* (el título del libro suena ya a modernista por el concepto y sentimiento de universalidad tan caros al ambateño) los publicó entre 1866 y 1869 y fueron leídos en toda América según declaró el mismo Montalvo: «...ni soy tan pequeñuelo para ir a enfrascarme en ruines chismes y denuncias, cuando tengo un auditorio tan extenso como América, y cuando puedo hablar en voz alta, sin más temor que el que debo al Todopoderoso».[16] Sus últimos libros, compuestos entre 1870 y 1875, si bien publicados póstumamente, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* en 1895 y *Geometría moral* en 1902, evidencian que, si se atiende a su ubicación temporal, las obras de Montalvo corresponden exactamente al período cenital del Modernismo.

Segundo, porque fue el primero en revolucionar la prosa castellana, recusando la fatua elocuencia de un romanticismo trasnochado y los postulados estéticos del realismo y naturalismo imperantes. Federico de Onís, en su «Introducción» a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, afirmó que «El límite entre el modernismo y la literatura anterior...es bastante claro y fácil de determinar, porque el modernismo nació como una negación de la literatura precedente y una reacción contra ella».[17] Esto ya lo cumplió Montalvo entre 1866 y 1869 en *El cosmopolita*. Tercero, por la profunda influencia que los clásicos castellanos ejercieron en Montalvo, como más luego en Martí, sin que en modo alguno mermaran la originalidad estilística de los dos ensayistas. Max Henríquez Ureña se refirió a este hecho: «Aunque la prosa de Martí acusa la lectura de los clásicos españoles —principalmente Gracián y Santa Teresa— y aunque, por lo que toca a la América hispana, se pueden señalar en él no pocos puntos de contacto con Juan Montalvo (1832-1889), por su alto sentido del ritmo y por la opulencia de las imágenes, puede afirmarse que Martí trajo, con un estilo nuevo, una prosa nueva».[18]

Cuarto, por el profundo sentido ético que informa la obra de los dos escritores, motivado sin duda por las circunstancias históricas que confrontaron;

16. «Una provincial no de las de Pascal», en *El cosmopolita* II, Ambato, Editorial Primicias, 1997, p. 195.
17. Madrid, RFE, 1934, p. XV.
18. *Breve Historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 60.

en el caso de Martí su heroica consagración a la lucha por la independencia de Cuba; en el de Montalvo su pugna perpetua contra dictadores y poderes eclesiásticos que, según él, coartaban las libertades civiles de sus conciudadanos.

Quinto, si bien se ha insistido en el carácter acrático y hasta contradictorio de la época, [el Modernismo] «punto inicial de la modernidad literaria en Hispanoamérica, transparenta una estética multifacética y contradictoria, de alcance epocal y en metamorfosis incesante»,[19] es posible señalar, como lo ha hecho José Olivio Jiménez,[20] ciertas características fundamentales comunes al lenguaje modernista, entre ellas, la libertad, el sincretismo, el idealismo, la vigilancia estética. Me atrevo a sugerir que la obra de Juan Montalvo revela plenamente esas características y que, por tanto, su autor debe ser considerado no precursor sino cumplido modernista.

Tema de especial interés debe ser el de sus cuentos, desconocidos muchos de ellos o poco apreciados por hallarse insertos —casi diría extraviados— en sus libros de ensayos. Debemos al Dr. Jorge Jácome la edición reciente de *Cuentos y narraciones de Montalvo,*[21] precedida de un excelente «Estudio introductorio» del mismo Dr. Jácome. Creo que con esos cuentos, algunos de ellos de resonancias muy actuales, el escritor ambateño puede y debe hallar honroso lugar en el coro de cuentistas del Modernismo, no obstante el juicio poco favorable de Enrique Anderson Imbert: «[Montalvo]...llegó a creerse dotado para la narración. Escribió unos pocos cuentos con unidad. No tienen la calidad de los 'episodios' que ilustran su tesis (cfr. *Siete tratados*), de las anécdotas al servicio del discurso (cfr. *Las catilinarias*), de las alegorías y parábolas (cfr. *Geometría moral*), de los relatos sobre poemas ossiánicos o leyendas griegas, etc.»[22] El mismo Anderson Imbert parece inclinado a reconsiderar el valor de los cuentos de Montalvo en el capítulo que dedica a su narrativa donde dice: «El arte de contar de Juan Montalvo sería más apreciable si algún editor, al recopilar sus páginas narrativas, facilitara su examen de una sola sentada... Que alguien emprenda una edición total es mi deseo».[23]

En las páginas que siguen me propongo I) revisar el tradicional concepto de Montalvo precursor del Modernismo, ilustrándolo con las opiniones que sobre la obra del ambateño expresaron Martí, Darío y Rodó y II) demostrar,

19. I. A. Schulman, «Modernismo, Modernidad, Metamorfosis de un concepto», en *Nuevos asedios al modernismo*, p. 21.
20. Cfr. «Introducción» a su *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana,* New York, Torres & Sons, 1976.
21. *Cuentos y narraciones de Montalvo*, Ambato, Ediciones Casa de Montalvo, s.f.
22. *Historia de la literatura hispanoamericana* I, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 3a. ed., p. 282.
23. *El arte de la prosa en Juan Montalvo,* México, El Colegio de México, 1948. Hay una segunda edición: Medellín, Talleres Gráficos de Editorial Bedoat, 1973.

por las razones arriba indicadas, que más que precursor, Montalvo debe ser considerado modernista logrado. A este fin se aducirán los testimonios de los críticos que se han ocupado de esta época de las letras hispanoamericanas.

I. Montalvo considerado precursor del modernismo

Ha sido tradicional entre los historiadores de la literatura hispanoamericana juzgar a Montalvo precursor del Modernismo. Como tal, unas veces aparece su nombre unido solo al de Ricardo Palma; otras al de varios escritores del siglo XIX. Se pueden aducir numerosos textos que corroboran esta generalizada opinión; baste el siguiente de Iván Schulman:

> Precursores tuvo el Modernismo como todo movimiento, escuela o período de cambio o trastorno... figuras como Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Ricardo Palma, Rafael Pombo, Eugenio María de Hostos y Antonio Pérez Bonalde, en cuyas obras se transparente una inconformidad ideológica y una insatisfacción con la académica y gris expresión literaria de la época. ...En ellos se manifestaron primero los gérmenes de la gran transformación que a partir de 1875 cobrará coherencia y conciencia...En estos verdaderos precursores están las raíces de aquella 'multiplicidad de tendencias contradictorias' de que hablara Onís.[24]

Montalvo y los modernistas

Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana I*[25] al tratar de los prosistas de la generación de 1860 a 1880, considera al ambateño «el primer prosista, en orden de méritos» y se refiere a «su prosa romántica que por orientarse hacia el 'poema en prosa' se acercó hacia el modernismo de la generación siguiente». Anderson Imbert también ha elucidado en su obra arriba citada, la influencia que el ambateño ejerció en los más notables escritores modernistas. Por lo que toca a Montalvo y Rubén Darío, Ernesto Sánchez Mejía analizó en detalle el proceso de esa relación en su excelente artículo «Darío y Montalvo».[26] De José Enrique Rodó nos queda el testimonio de su admirable estudio sobre Montalvo.[27] A estos testimonios hay

24. I. A. Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, p. 14.
25. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* I, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 281-284.
26. Cfr. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año II, No. 4, 1948.
27. Cfr. José E. Rodó, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, 2a ed.

que agregar las páginas admirativas que Rufino Blanco-Fombona dedicó al ecuatoriano en su obra *Grandes escritores de América*.[28]

Se sabe que Montalvo fue muy leído por los intelectuales hispanoamericanos de su tiempo. «Raro será el americano, hombre de letras, que no conozca alguna página de D. Juan Montalvo» —comentaba Blanco-Fombona en 1917— y añadía: «Su influencia, la influencia de su estilo, si no la de su ética, es patente a través de las generaciones».[29] Observemos más en detalle las relaciones del prosista ecuatoriano con los escritores cenitales del modernismo.

Montalvo y Martí

No cabe duda que Martí debió haber leído extensamente a Montalvo. Las obras del ecuatoriano circularon ampliamente en los medios intelectuales de Centroamérica donde, a más de los artículos que aparecían con cierta regularidad en «diarios y revistas provincianos»,[30] se publicaron ediciones locales de algunos de sus libros (así *Las catilinarias* en Guatemala y Nicaragua). No obstante, en la monumental obra de Martí, he hallado solo dos breves referencias a Montalvo. En la primera, aparecida en la *Estrella de Panamá* del 9 de junio de 1887, refiriéndose al estudio crítico sobre Montalvo del cubano Rafael M. Merchán, dice: «Es todo de oro y nutrido de ciencia difícil en que expurga y asolea la prosa aventajada, y a veces sublime, de los ***Siete tratados*** de Montalvo».[31] La otra referencia se halla en el artículo «Federico Proaño, Periodista» (Nueva York, *Patria*, 8 de septiembre de 1894) en la que, exaltando la figura de ese polemista ecuatoriano, observa: «En Bogotá, [Federico Proaño] publica su *Times,* tamaño como un colibrí, y lo ama Adriano Páez que fue alma de mieles y escribe en su pro Montalvo, que fue gigantesco mestizo, con el numen de Cervantes y la maza de Lutero».[32] No obstante lo conciso de estas referencias, una lectura atenta de los ensayos de Montalvo y de Martí manifiestan claras similaridades. Ello se debe en parte al hecho de que los dos escritores formaron su estilo en la lectura de los clásicos castellanos. Afirma Schulman: «Martí se sirvió de una prosa enraizada en el arte de las grandes figuras del Siglo de Oro, Santa Teresa, Cervantes, Quevedo, Gracián, Saavedra Fajardo...»[33] (No parece, sin embargo, descaminado pensar que también la lectura de Montalvo dejó su impronta en el estilo de Martí. Así parece sugerir Max Henríquez Ureña: «Aunque la prosa de Martí acusa la lectura de los clásicos

28. Rufino Blanco-Fombona, *Grandes escritores de América,* Madrid, Renacimiento, 1917.
29. *Ibídem,* pp. 223-224.
30. *Ibídem,* p. 223.
31. José Martí, *Obras completas*, vol. 5, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 115.
32. *Ibídem*, vol. 8, p. 258.
33. I. A. Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, p. 18.

españoles —principalmente Gracián y Santa Teresa— y aunque, por lo que toca a la América hispana, se pueden señalar en él no pocos puntos de contacto con Juan Montalvo (1832-1889), por su alto sentido del ritmo y por la opulencia de las imágenes, puede afirmarse que Martí nos trajo, con un estilo nuevo, una prosa nueva».[34] Lo mismo se podría aseverar de Montalvo pues tanto el uno como el otro iniciaron la transformación de la prosa modernista. Así lo afirmó Pedro Henríquez Ureña en su temprano artículo de 1905 «Martí escritor»:

> Martí fue...uno de los grandes escritores castellanos de su siglo. Fue un renovador del estilo, y coincidió en esto con otro gran americano, Juan Montalvo, a quien Valera concede —«siquiera»— el primer puesto entre los prosistas de nuestra lengua en la centuria pasada. Con ellos y con los poetas —Casal, Darío, Gutiérrez Nájera— se inicia el florecimiento del nuevo estilo que cultivan en América Rodó, Berisso..., de ese mismo estilo que hoy aparece por fin en España en el grupo asombroso de Unamuno y Blasco Ibáñez, Valle-Inclán y Martínez Sierra, no del todo ajenos a la influencia americana.[35]

De esta cita se concluye que Pedro Henríquez Ureña considera a Montalvo tan modernista como Martí, Casal, Darío y Gutiérrez Nájera.

Montalvo y Rubén Darío

En el caso de Rubén Darío, Ernesto Mejía Sánchez ha observado varios períodos en las relaciones del nicaragüense con el escritor ambateño: a) Sitúa, entre 1881 y 1884, el período de «deslumbramiento ante las ideas y estilo de Montalvo». b) Le sigue una época de despego y aun olvido que corresponde a los años de Darío en Chile (1886-1889). c) Su retorno a Centroamérica y a sus actividades políticas renuevan en el nicaragüense el interés en la obra de su «maestro de liberalismo» (1889-1992). d) Con el traslado a Europa decrece el interés por la obra del ambateño. El Darío de los años maduros mantuvo una actitud ambigua respecto de Montalvo. En su defensa escribió el artículo «El águila no caza moscas» (1886) en el que declaraba a Montalvo como «el escritor más puro de América», no sin dejar de referirse a las «telas y joyas antiguas modernizadas».[36] Por contraste, en el artículo publicado en 1888, «La literatura en Centro América», Darío deplora el influjo del ecuatoriano al decir que «a Bécquer en verso, y a Juan Montalvo en prosa, se les ha tomado [en

34. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 60.
35. Max Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 291.
36. «Darío y Montalvo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, pp. 360 y 362.

Centroamérica] como norma, quien más, quien menos...»[37] No hay que olvidar que Darío compuso un prólogo a la *Mercurial eclesiástica*. «Todo el *Prólogo* a la *Mercurial* —observa Mejía Sánchez— de Darío está salpicado de alusiones, concretas o veladas a la obra de Montalvo, como escrito por un asiduo lector que hubiera digerido con la mayor naturalidad —tomo tras tomo— las ideas y el lenguaje de su autor favorito.»[38] En 1902, en *La caravana pasa*,[39] Darío se refería a «otro ecuatoriano genial, muy poco conocido en la América de esta parte de los Andes, Juan Montalvo...»[40]

Sobre el probable influjo de Montalvo en la poesía de Darío, concluye Mejía Sánchez: «Es posible que, en buena parte, el helenismo y la profusión de motivos mitológicos en el Darío de esos años y los anteriores tenga su fuente en la erudición grecolatina de Montalvo».[41] Por último, Mejía Sánchez ha observado cómo Rubén Darío en sus cuentos «Carta del país Azul» (1888) y «Un sermón» ha tomado como modelo el relato de Juan Montalvo «Sermón del Padre Juna» (1878). El crítico mexicano concluye con estas palabras su detallado análisis de las cambiantes actitudes de Darío respecto de Montalvo: «Así terminan unas relaciones literarias que, yendo desde la admiración servil hasta el reproche desdeñoso y desde la imitación hasta el olvido voluntario, no por ello fueron menos fértiles y ejemplares».[42]

Montalvo y Rodó

Pero si Martí no se ocupó en su ingente obra de juzgar la del ecuatoriano y si Darío fluctuó, a lo largo de su carrera literaria, entre la admiración y la crítica, José Enrique Rodó consagró a la figura de Montalvo un extraordinario estudio que venía preparando desde 1907 y que, terminado en 1913, fue por tanto fruto de una dorada madurez. «Alguna ocasión, como el ensayo sobre Montalvo —comenta Emir Rodríguez Monegal en su 'Introducción general' a las *Obras completas* de Rodó, p. 127— le permitió la completa maduración de un estilo crítico que se venía gestando lentamente desde sus comienzos». Rodó ofrece en ese estudio una biografía compendiosa pero llena de precisiones (admirable por su realismo y belleza de estilo la descripción del volcán Cotopaxi). Más allá de los avatares que constituyeron la asendereada vida de Montalvo, penetra el crítico en esa compleja alma de héroe, de «iluminado de la acción» y de artista. Justamente afirma Rodríguez Monegal: «Rodó ha tra-

37. *Ibidem*, p. 362.
38. *Ibidem*, p. 363.
39. Rubén Darío, *La caravana pasa*, París, Garnier, 1902, p. 156.
40. *Ibidem*, p. 370.
41. Ernesto Mejía Sánchez, *Cuestiones rubendarianas*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
42. *Ibidem*, p. 372.

zado [en el ensayo sobre Montalvo] un retrato ideal del escritor: su retrato ideal».[43] Tal es la identificación que se revela entre estudioso y estudiado. La admiración que translucen esas páginas hizo que un tiempo se viera en ellas encomios desmesurados; su relectura demuestra ahora la validez de las interpretaciones del crítico uruguayo.

Como Martí, Rodó concebía al escritor hispanoamericano como hombre de acción, como un «héroe» según la definición de Carlyle. La misma característica halla en el ambateño: «No se representa bien a Montalvo quien no lo imagine en la actitud de pelear, y siempre por causa generosa y flaca. Alma quijotesca, sí las hubo; alma traspasada por la devoradora vocación de enderezar entuertos, deshacer agravios y limpiar el mundo de malandrines y follones».[44]

Comienza el uruguayo considerando a Montalvo como esencial escritor americano: «...Nadie podría disputar a Montalvo la típica representación del escritor, en la integridad de facultades y disciplinas que lo cabal del literato supone».[45] Lo compara favorablemente a Sarmiento y Bello: «Es necesario llegar a Montalvo para hallar, entre nuestros escritores, uno en quien se consume el abrazo conyugal de ambas potencias» [inspiración y arte].[46] Insiste el crítico en la originalidad del ambateño: «En la flor del aticismo del humanista aclimatado trasciende la crudeza del terruño de América. Y el efecto es una originalidad sujeta a números y tiempos, pero no domeñada que, como carácter literario, no tiene semejante en la América de nuestro continente».[47] Rodó admira el ingente reservorio de conocimientos de Montalvo: «Su cultura era varia y difundida; su comprensión, de amplios alcances; ágil y melificadora su curiosidad. Dentro de las letras —y aun en lo que podríamos llamar los alrededores de una cultura literaria— tenía cabal noción de lo moderno, no ignoraba lo exótico y era capaz de sentir la fuerza de la belleza y de la persuasión en otras lenguas que en la propia».[48] Contra la dispersión que un sincretismo cultural pudiese afectar su estilo, Montalvo la combate con su fidelidad a un estilo elevado: «Se comprende así —dice Rodó— que siendo tan moderno y curioso en su pensar, y reflejando su obra ideas de tan esparcidos orígenes, mantuviese constantemente inmune la nobleza antigua de las palabras y la frase».[49] Sobre el culto que el ambateño profesó por la expresión del Siglo de Oro comenta laudatoriamente: «Quiso escribir como lo haría un contemporáneo de Cervantes y Quevedo...y lo cumplió de modo que pasma y embe-

43. Emir Rodríguez Monegal, «Introducción general» a las *Obras completas* de Rodó, p. 507.
44. *Ibídem*, p. 617.
45. *Ibídem*, p. 590.
46. *Ibídem*.
47. *Ibídem*, p. 591.
48. *Ibídem*, p. 614.
49. J. E. Rodó, *Obras completas*, p. 613.

lesa... Nunca se trajo a luz del idioma tanta deliciosa antigualla»... «La ciencia vasta y prolija, el sentimiento profundo del idioma, que semejante evocación supone, son verdaderamente incomparables».[50] Al cotejarlo con Estébanez Calderón, Rodó afirma que a éste le «faltan en su pintoresco artificio aquella gran alma, aquel arranque hacia arriba, aquel verbo ferviente que magnifican y realzan el prodigio de forma de nuestro ecuatoriano».[51]

Puede esperarse que esta extraordinaria apreciación de la obra de Montalvo, sintetizada por Rodó en esta palabras: «alma quijotesca» y «pasión del decir hermoso y pulcro»,[52] hubiera impulsado al uruguayo a incluir al ambateño entre los escritores modernistas pero, sorprendentemente, su conclusión parece inclinarse más del lado de precursor: «...el arcaísmo de Montalvo puede considerarse, en muchos de sus elementos, obra viva; antecedente capaz de felices sugestiones, para el intento, en que ahora estamos empeñados, de devolver a la prosa castellana color, resalte y melodía, y de henchirla de sangre y encordarla de nervios, consumando una reacción que ni los románticos realistas de la anterior centuria llegaron más que a demediar, en la sintaxis y en el léxico»[53] Sería interesante conjeturar por qué Rodó, que tan paladinamente se declaró modernista, se negó a considerar a su admirado maestro como tal.

Luego de ilustrar, si bien someramente, lo que los modernistas consagrados pensaron y sintieron de la obra de Montalvo, podemos sintetizar así la actitud ellos: Martí escribe de pasada dos breves frases laudatorias; Darío mantiene una postura fluctuante, entre admirativa y condenatoria, y Rodó exalta la obra del ambateño destacando sus geniales atributos que bien podrían consagrarle como modernista pero, al fin, escatimándole tal distinción a cambio del papel de precursor.

II. ¿MONTALVO MODERNISTA?

Enmarcación temporal

El término «precursor», aplicado a un hombre de letras, crea la imagen de un escritor separado por décadas de aquellos epígonos que, influidos de algún modo por él, llevaron una época literaria a su plenitud. No es este, como se verá, el caso de Montalvo. De acuerdo al sistema de periodización empleado por Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, el am-

50. *Ibídem*, p. 611.
51. *Ibídem*.
52. *Ibídem*, p. 617.
53. *Ibídem*, p. 612.

bateño pertenece a la generación de 1860-1880, mientras que Martí, Gutiérrez Nájera y Casal, que forman «el primer grupo modernista», integran la generación siguiente (1880-1895). Al contrario, José Juan Arrom en su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*,[54] incluye en la misma generación de 1864 a Montalvo y a Martí. ¿Cómo es esto posible? Es simple cuestión de números. Anderson Imbert periodiza a base de 20 años mientras que Arrom lo hace a base de 30 años.

Hay que reconocer que Montalvo fue mayor que Martí con 21 años pero, si se atiende a las fechas de composición de sus obras, se ve que éstas son contemporáneas: *El cosmopolita* de Montalvo aparece entre 1866 y 1869 mientras que «El presidio político en Cuba», precoz y conmovedor artículo de Martí, es de 1871. Obsérvese también que Montalvo compuso la mayor parte de su obra (*Siete tratados, Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, etc.) en los cinco años de su destierro en Ipiales, entre 1870 y 1875, período en que aparecen algunas crónicas de Martí en las que «ya se exploran los cauces instrumentales de la nueva expresión».[55] Podemos así concluir que la ubicación temporal de los escritos de Montalvo no justifica el que se le niegue el papel de co-iniciador del Modernismo con Martí y Gutiérrez Nájera, cuyos *Cuentos frágiles* son de 1883.

Características del Modernismo

Si no por razones de orden temporal, ¿puede ser que Montalvo a quien Anderson Imbert llama «el primer prosista, en orden de méritos, ...uno de los mayores de toda la lengua española»[56] no cumpla en sí aquellas características fundamentales que se han señalado al Modernismo? Repasémoslas brevemente.

Libertad

Juan Ramón Jiménez definió al Modernismo como «un movimiento de libertad y entusiasmo por la belleza». Más tarde Jorge Luis Borges se refirió a «esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano». Un análisis, por somero que sea, del estilo de Montalvo, manifestará esa libérrima voluntad con la que el ambateño fraguó un modo de expresión personal. «Su innovación —dijo Juan José Arrom— consistió en ha-

54. José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.
55. José Olivio Jiménez, *Antología crítica*, p. 8.
56. E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* I, p. 281.

berse creado un estilo que fue suma de los estilos que creyó mejores dentro de la mejor tradición española»[57] y Rodó ha afirmado que: «En los buenos y en los malos momentos, su prosa es personalísima... Entre las junturas de tanta pieza de mosaico como comprende esa extensa labor de polígrafo, corre, enlazándolo y vivificándolo todo, una energía asimiladora y libérrima que basta para sacar a plena luz el ser individual del escritor y para estampar, con rasgos indelebles, su sentimiento de la vida y de las cosas. Esta es la magia del estilo; esta es la eficacia de la expresión verdaderamente propia».[58]

Sincretismo

Se ha afirmado que el Modernismo hispanoamericano es un nuevo Renacimiento en el que se enlazan influencias de diversas fuentes culturales. Según José Olivio Jiménez este sincretismo es característico de la vocación de cosmopolitismo y universalidad propios de la cultura hispanoamericana. Pocos escritores del continente han poseído conocimientos tan profundos y dilatados como Montalvo. «Su cultura era vasta y difundida», dijo Rodó.[59] En primer lugar, su familiaridad con las literaturas clásicas y entusiasmo por ellas campea en todas sus páginas. Basta leer aquella conmovedora defensa de las virtudes paganas (*El cosmopolita*, II, pp. 161-197). Recordemos que, en opinión de Mejía Sánchez, Darío probablemente aprendió en las obras del ambateño todo ese tinglado de figuras e historias del helenismo que adornan algunos de sus poemas.

No hay para qué insistir en la íntima compenetración de Montalvo con los clásicos castellanos cuya impronta marca cada una de sus páginas. Pero sí hay que observar en él esa extraordinaria erudición en cuanto a la cultura más reciente («...siendo tan moderno y curioso en su pensar, y reflejando su obra ideas de tan esparcidos orígenes...» dijo Rodó de él). Montalvo podía concordar con Martí que «conocer varias literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas» (1882). Los ensayos del ambateño revelan lecturas de Carlyle; sus cuentos, audaces algunos por su modernidad, señalan claras influencias de Edgar Allan Poe.

Es bien sabido que el Modernismo se abrevó copiosamente en las fuentes de la literatura y la cultura francesas. Es el caso de Montalvo. Los dos años de su primera residencia en París —a la edad de 25 años— (1857-1858) coincidieron con la aparición y el escándalo subsiguiente de *Las flores del mal* de Baudelaire (1875), de *Madame Bovary*, también publicada en 1857, y el desa-

57. Juan José Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, p. 162.
58. J. E. Rodó, *Obras completas*, p. 617.
59. *Ibídem*, p. 614.

rrollo del realismo y naturalismo contra los que tan negativamente reaccionó el ambateño según lo atestigua la polémica que sostuvo con la condesa de Pardo Bazán. Espíritu naturalmente romántico, se encariñó con la figura declinante de Lamartine y escribió para él páginas que son claro ejemplo de poesía en prosa, tan característica del Modernismo. Sin embargo, fue en los ensayos de Michel de Montaigne (1533-1592) donde halló el paradigma para sus trabajos que todos, de un modo u otro, pertenecen a ese género, pues incluso en su intento de novela, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, la sustancia narrativa se deshace ante la avalancha del ensayismo. ¿Qué afinidad electiva halló Montalvo en Montaigne? Los dos vivieron en épocas de contiendas que fueron invitación a la meditación y observación interior. Ahora bien, según Paul Valéry, «todo ser que se espía, que se aplica a estudiarse a sí mismo, se inventa en alguna medida. Examinarse, es detenerse arbitrariamente, y fiarse de las palabras para componer de sí una figura verbal, un sistema, un mito».[60] Con razón ha afirmado Julio E. Moreno en su penetrante estudio sobre el ambateño: «La literatura se superpone a la vida de Montalvo o Montalvo llega a sentirse vivir en la literatura; ella colorea o ilumina su existencia, la ennoblece, la afirma y también la falsea».[61] «De Montaigne toma, además —observa Rodó— el egotismo, la preocupación constante del 'yo' no tanto por estímulos de investigación psicológica, ni por conflictos y tormentos que pasen en su alma, sino como tema de ameno divagar...»[62] Sin embargo entre Montaigne y su discípulo hay claras diferencias de estilo —«la espontaneidad natural y suelta de Montaigne es el término opuesto a la artificiosidad preciosista de Montalvo»—; disparidades también de carácter —«la indolencia contemplativa del bordelés en nada se parece a la disposición militante y quijotesca con que nuestro americano asiste al espectáculo del mundo»—.[63]

Mucho más podría decirse del influjo de las letras francesas en Montalvo. Los críticos han insistido en demasía en la presencia de los clásicos castellanos en su obra siendo así que, ya desde *El cosmopolita*, se advierten estructuras sintácticas y estilísticas francesas, admirablemente asimiladas por el ambateño.

Para sintetizar el tema del sincretismo que la obra de Montalvo revela, pienso que éste pudo atribuirse justamente la definición que de sí dio Rubén Darío: «...Y muy siglo XVIII y muy antiguo, y muy moderno, audaz, cosmopolita».

60. Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchatel, Editions de la Baconniere, 1964, p. 71
61. Julio Moreno, *Montalvo*, Quito, Imprenta Municipal, 1962, p. 4.
62. J. E. Rodó, *Obras completas*, p. 610.
63. *Ibidem.*

Idealismo

Como Martí, Montalvo dedicó su vida al servicio, no solo de su país, sino de la humanidad. Suyas son las conmovedoras declaraciones expresadas en carta del 20 de mayo de 1867: «Llamar patria al país en que vivimos solamente, es mezquindad, amigo mío; el mundo entero es la patria del género humano, y a todos nos aprovecha el universo».[64] Y, como Martí, no solo llevó a efecto su servicio en sus escritos, sino en el sacrificio de su vida. Escogió el destierro perpetuo, primero en Ipiales y luego en Francia —¡y en qué condiciones!— a fin de seguir combatiendo en defensa de las libertades civiles contra dictaduras y tiranías. Comentó emocionado Blanco-Fombona:

> Siete años en Ipiales, lugarejo fronterizo olvidado, desierto, donde no existen bibliotecas ni periódicos, ni espíritus dignos del comercio mental de un Juan Montalvo. ¡Qué horror! ¡Qué soledad tan sola! ¡Qué aislamiento tan de celda carcelaria! ¡Cómo pudo Montalvo resistir ese tormento inédito y permanecer allí siete años, y escribir sus obras de consulta, sin más consulta que la memoria, algunas de sus más asombrosas páginas, llenas de fantasía y de erudición![65]

También voluntariamente se avino al más dilatado y final destierro en París donde vivió en anonimato, soledad y pobreza extremas, consagrado a sus labores de luchador —quijotesco como el que más—, de maestro de América y de artista de la palabra.

La natural nobleza e idealidad del ambateño hizo que rechazara los postulados del realismo y materialismo. «La condición de Montalvo —explica Gonzalo Zaldumbide— siempre levantada a sentimiento grandes y simples se avenía mal con la bajeza de los asuntos, la salaz potencia y la minucia de inventario que practicaba el realismo a fuer de veracidad. La tendencia de Zolá sublevaba el pudor de Montalvo y encrespaba su hombría de bien.»[66] «Hay autores que a sus prestigios y excelencias de orden literario —comenta Rodó— reúnen un no aprendido don magistral con que instituir la disciplina de la sensibilidad y de la mente y formar el concepto de la vida. Montalvo es de éstos... Es de aquellos a quienes puede decirse: 'Armame caballero'.»[67]

64. Juan Montalvo, *El cosmopolita* II, Ambato, Edición de la Casa de Montalvo, 1997, p. 201.
65. R. Blanco-Fombona, *Grandes escritores de América*, p. 229.
66. Gonzalo Zaldumbide, *Juan Montalvo*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, p. 60.
67. J. E. Rodó, *Obras completas*, p. 620.

Vigilancia estética

Según José Olivio Jiménez, los modernistas expresan sus vivencias diferentes con un rigor artístico extremo y un lenguaje depurado. Esta voluntad de crear arte por la palabra es lo que unifica a los modernistas de América y define la época: alto lirismo y rica novedad expresiva tanto en la prosa como en el verso. El Modernismo echó abajo las fronteras que separaban los géneros y fundió «en un solo nivel, lírico y experimental, las formas hasta entonces contrarias del discurso poético y el discurso de la prosa». Resultado de esta urgencia de «impregnar la expresión [en prosa] del mayor lirismo» son «...ensayos donde vibra una prosa de calidades artísticas y aun poéticas insuperables; crónicas que más bien semejan relatos o poemas en prosa... cuentos que se abren o dejan interrumpir su argumentalidad por trozos que son verdaderos poemas no versificados...».[68] Ahora bien, ¿no es esto precisamente lo que logra Montalvo a lo largo de su obra? Así lo dice Anderson Imbert: «Cuando el solitario Montalvo —ese Montalvo atento a los primores de su sensibilidad— se ponía a expresar sus íntimas conmociones, solía darnos una prosa poemática. Prosa romántica pero que, por orientarse hacia el 'poema en prosa', se acercó al 'modernismo' de la generación siguiente».[69] Justamente observó Julio E. Moreno: «Indiscutible mérito de Montalvo [es] haber sido el primero que mostraba con el ejemplo cómo se puede ser gran poeta en prosa y cómo ésta permite una efectuante normación estética».[70]

Conclusión

He intentado elucidar el tema del Modernismo hispanoamericano y Juan Montalvo, no basándome en mis opiniones personales sino en los juicios y comentarios de los propios modernistas y de críticos posteriores. Si bien ni los unos ni los otros consideraron a Montalvo modernista, creo que sus expresiones, según las he ido citando y, tomadas acumulativamente, invitan a señalar al ambateño, con Martí y Gutiérrez Nájera, como iniciador del Modernismo. Sin ser contemporáneo de ellos, escribió contemporáneamente con ellos. Cumplió a cabalidad las características definitorias del momento literario. Fue el primero y más brillante renovador de la prosa, a la que aureoló de reverberaciones líricas.

68. J. O. Jiménez, *Antología crítica*, pp. 17-18.
69. *Historia de la literatura hispanoamericana* I, p. 283.
70. Julio E. Moreno, *Montalvo*, pp. 119-120.

Creyó en la portentosa magia de las palabras y se esforzó por devolverles sus misteriosos relumbres perdidos desde el Siglo de Oro. Porque ¿no fue el Modernismo precisamente eso: rescate y consagración del lenguaje artístico?

No sorprende, entonces, que Rodó, al concluir su admirable estudio, busque en imaginados Campos Elíseos al ambateño desaparecido.

> Interesante cosa sería encontrar —dice— en tan amable eternidad, la sombra de Montalvo. Conversaríamos allí de la maravillosa condición y divina virtud de las palabras; de la música de su son y la arquitectura de sus ordenaciones; del placer de cuando se nos rinden, y el dolor de cuando nos huyen, y del don de evocar y de hechizar que en sí tienen. Conversaríamos también de los heroísmos de la historia, de la evocación de la caballería y del amor de la libertad.

Y concluye: «La posteridad llamada a consagrar los laureles de este primer siglo dirá que, entre los guías y mentores de América, pocos tan grandes como el hijo de Ambato».[71] ✹

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

FRESA Y CHOCOLATE: DEL CUENTO AL CINE

Teresa Delgado Molina

Antes de ganar el Premio Juan Rulfo en 1990 con su cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», Senel Paz tocó a la puerta del director de cine Tomás Gutiérrez Alea con la secreta intención de que llevara su obra a la pantalla grande. Al menos es así como lo cuenta el propio cineasta, quien no solo no pudo negarse, sino que le aseguró al escritor que allí había una película y que le encantaría hacerla. «Era inevitable —confiesa Titón— pues desde la primera lectura se revelaba como una historia necesaria, como algo que seguramente todos queríamos escuchar o decir.»[1] Las futuras versiones para teatro vendrían a confirmar, en buena medida, la opinión del experimentado director.[2]

Era indiscutible el interés suscitado por aquel cuento. Pero no solo fue «la historia de una amistad, de un amor que se funda sobre la comprensión y el respeto hacia el que es diferente» la que provocó el deseo de la adaptación al cine, sino, sobre todo, «la gracia y al mismo tiempo el rigor con que estaba contada»,[3] es decir, que había en la propia manera del relato literario otro aspecto incitante para la narración fílmica. No obstante, la conversión del texto original en guión literario requería de profundas transformaciones, lo cual explica en alguna medida la existencia de 10 versiones del guión, antes de llegar a la definitiva.

El cuento narra la historia de David, un joven comunista que, a pesar de prejuicios sociales y dogmas políticos, logra sostener una profunda relación de

1. Tomás Gutiérrez Alea (Titón), "Fresa y chocolate", en *Viridiana* 7, enero 1997, p. 119.
2. El interés despertado por el cuento se hizo patente en las diversas puestas en escena que siguieron a la primera publicación, hecho poco frecuente en las tablas cubanas.
3. Gutiérrez Alea, "Fresa y chocolate", p. 119.

amistad, con Diego, homosexual que es disiente de políticas gubernamentales y que se convierte en una suerte de maestro de David. La película mantiene este núcleo argumental, pero difiere de la obra literaria en cuanto a la complejidad de la trama y a la perspectiva narrativa. Mientras el cuento privilegia la narración y, principalmente, el punto de vista de David, la versión fílmica representa las aristas del conflicto entre los dos personajes, de modo que, aun cuando el joven universitario continúa siendo el eje de la historia, el relato se estructura a partir de las dificultades que ambos personajes encuentran en el camino de la amistad.

Desde el punto de vista de Gilda Santana,[4] entre los propósitos centrales de la labor dramatúrgica durante el proceso de creación del guión se encontraba el de alejar cada vez más a *Fresa y chocolate* del cuento, de su origen eminentemente narrativo. Dejar atrás el punto de partida literario significaba, por un lado, renunciar, en buena medida, a la voz de un narrador, que Senel Paz tendía a mantener en la forma de voz en *off* en las primeras versiones del guión; y, por otro, abandonar la retrospectiva, procedimiento estructural fundamental en el cuento, pero que no resultaba funcional para el diseño dramático.

Por su parte, Gutiérrez Alea consideró que:

> La historia de David y Diego, tal como aparece en el cuento resulta demasiado lineal y concisa y contiene más reflexiones que situaciones dramáticas. Era necesario inventar nuevos elementos para poder decir, a través de situaciones dramáticas, muchas ideas que en el cuento se expresan en reflexiones que hace el personaje.[5]

Los criterios citados apuntan a necesidades específicamente dramatúrgicas del relato fílmico, que debían ser consideradas previamente por el guionista. De hecho, la transformación de la historia en función de los requerimientos del guión se concretó principalmente en:

- La redefinición del conflicto y la creación de subconflictos.
- La introducción y el desarrollo de personajes.
- La creación de nuevas situaciones dramáticas.
- La conversión de lo expositivo en acción.
- La reelaboración de la estructura temporal.

4. Gilda Santana fue la dramaturgista de la película. En sus reflexiones acerca de la adaptación dice: «Lo que marcó el trabajo dramatúrgico durante las primeras seis versiones del guión fue precisamente la necesidad de hacerlo separar cada vez más a Fresa y chocolate del cuento que lo generó», p. 136.
5. Gutiérrez Alea, "Fresa y chocolate", p. 119.

- El diseño de la secuencia lógica de las acciones y de la progresión dramática.
- La reapropiación del modelo narrativo de aprendizaje. La amplificación del mundo representado.
- La modificación de la perspectiva narrativa.

Proponemos detenernos en el examen de algunos de los cambios llevados a cabo en el proceso de adaptación, que respondieron a necesidades dramatúrgicas y a otras específicas de la narrativa fílmica, y que, si bien no significaron un desvío radical de la historia ni de las temáticas esenciales de «El lobo...», sí introducen ciertos matices de perspectiva en el resultado cinematográfico, ausentes del texto literario original.

Una de las dificultades para la conversión del texto narrativo literario al fílmico reside en la forma adoptada por el conflicto en el primero. Aunque en el cuento se presenta el conflicto de David y se esboza su desarrollo, el relato no se estructura con una concepción propiamente dramática. La intensidad misma del dilema del joven comunista que establece una relación de amistad con un proscrito por la política oficial potencia un fuerte contenido dramático, que no va a ser, sin embargo, determinante para el diseño argumental. Los acontecimientos que expresan los momentos significativamente climáticos apenas son tres: dos que funcionan como introducción y nudo del conflicto respectivamente y un tercero al final, que da lugar a la culminación.[6]

El necesario proceso de dramatización de la narrativa literaria requirió de una mayor profundización en el conflicto de David, que se introduce desde el inicio mismo del guión con el fracaso amoroso del personaje. Cuando se encuentran por primera vez Diego y David, éste atraviesa un momento difícil en el plano sentimental (su novia lo ha dejado para casarse con otro), lo cual hace del joven un ser vulnerable, necesitado de afecto. La tensión que genera en David el encuentro con Diego (de visible apariencia *gay* y de sospechosa conducta política: ostenta literatura censurada) se desarrolla en el guión y en la película gradualmente a partir no solo de su relación con Diego, sino también con Miguel, el comunista extremista, homofóbico, su compañero de la universidad (personaje referido apenas en el cuento). Aunque Miguel resulta un personaje demasiado estereotipado, su incidencia en la actitud del protagonista ayuda a perfilar mejor las fuerzas entre las que éste se debate: la atracción que culturalmente ejerce Diego sobre él frente a sus propias convicciones y prejuicios políticos.

6. Nos referimos al momento del primer encuentro en Coppelia; al dilema interior entre el Espíritu y la Conciencia de David por haber visitado al homosexual disidente; y el momento en que el protagonista conoce que Diego se va del país y los motivos de su decisión.

Asimismo, para la versión cinematográfica convenía ahondar en la caracterización de Diego y en el conflicto entre ambos personajes. En el cuento se resuelven quizás demasiado pronto los recelos de David hacia el homosexual, para concederle mayor relevancia a la narración y al discurso de los personajes. En el guión, sin embargo, se representan los momentos de crecimiento de la amistad sin desgajarlos de las contradicciones que esta genera. Al mismo tiempo se va desarrollando el conflicto de Diego por su actitud liberal y crítica ante las instituciones y mecanismos sociales. La línea argumental de la exposición de Germán,[7] que en el cuento se menciona como causa de los problemas que conducen a Diego a emigrar, en el guión deviene fundamental para la progresión dramática.

Germán y Miguel, personajes referidos en el cuento, van a ser desarrollados como secundarios para la versión fílmica, con una importante función en la definición de los conflictos de los personajes principales, y para la representación de diversas aristas del mundo en el que actúan los dos principales. Tanto Miguel como Germán, gracias al contraste y contrapunto con David y Diego respectivamente, iluminan matices caracterológicos de estos últimos al tiempo que devienen factores detonantes para la progresión de la acción.

En la décima versión del guión, los papeles de Miguel y Germán eran más extensos que en la película. Se incluía una larga secuencia de una función de ballet a la que asistían Diego con Germán y David con Miguel. Los rasgos homofóbicos del último eran enfatizados hasta el límite de la perversión en una escena donde éste se encontraba con Germán en el baño del teatro. La situación no era significativa para la progresión dramática, sino más bien para la caracterización de los personajes secundarios, en especial de Miguel, quien, sin embargo, solo resultaba aún más estereotipado. La versión fílmica prescinde de toda la secuencia sin que se afecte en lo esencial la estructura de los acontecimientos. En todo caso, el conflicto entre los principales se tensaba un poco más, dado que en ese espacio público David aún finge no conocer a Diego.[8] La supresión de la secuencia del teatro tampoco incide negativamente en la conformación del personaje de Germán, cuyas contradicciones se ponen gradualmente de manifiesto en sus diálogos con Diego.

Si bien Miguel no pasa de ser una encarnación demasiado plana y superficial del extremista, Germán ha sido caracterizado con acierto al integrar rasgos diversos: el temor y flaqueza en su condición de víctima del régimen político, junto con la ambición y pragmatismo del oportunista.

7. Diego, que ha sido una especie de curador de la exposición de esculturas de su amigo Germán —también homosexual— va a ser expulsado del trabajo, por manifestarse enérgicamente contra la censura.
8. La condición puesta por David a Diego para continuar tratándose fue no hacer pública su relación amistosa.

La creación del personaje de Nancy para el argumento fílmico propició, entre otras cosas, el enriquecimiento de las situaciones dramáticas entre David y Diego. Nancy, identificada como una mujer madura, sensual, emocionalmente frágil, con varios intentos de suicidio, muy espontánea, de puro humor criollo, generosa, buena amiga, vive de pequeñas ventas del mercado negro, practicante de la santería, va a ser la encargada de iniciar a David en el amor, a petición de Diego, que antes la había visto como una rival. A diferencia de ellos, Nancy no tiene pretensiones intelectuales; ella es una sencilla mujer, que busca realizarse en lo esencial a través del amor. Su presencia en la película —además de la función dramática— introduce la visión de un sector popular, en cierta medida marginal —vive en los bordes de la ley—, con genuinos valores humanos, y que refleja el temor a la represión. Su miedo constante a ser escuchados cuando se expresan libremente devino una manera eficaz de representar cómo el mecanismo represivo se ha instalado en la conciencia de la sociedad. La entrada de Nancy abre el espectro sociopolítico y cultural del mundo representado, decisivo para el nivel de credibilidad que requiere la ficción cinematográfica.

Nancy completa, por otro lado, la trayectoria amorosa de David, que está marcada por el fracaso con Vivian —otro personaje referido en el cuento y desarrollado en la película—, quien introduce otra problemática social: el matrimonio por interés. El momento en que Vivian le anuncia a David que se marcha con el esposo al extranjero, desencadena una crisis en el protagonista que lo conduce a refugiarse en la casa de Diego y provoca un punto de giro importante para la acción: Diego pide a Nancy que inicie a David en el amor. La amistad entre los personajes ha alcanzado su madurez.

Estructuralmente, el eje de la trama constituido por la relación David-Diego se entreteje con diversos hilos dramáticos: David-Vivian, David-Miguel, Diego-Germán y Diego-Nancy-David. Los tres primeros, apenas esbozados en el cuento; el último, creado especialmente en la adaptación. La mayor complejidad de la trama fílmica en relación con la literaria favoreció no solo la definición dramática de la historia, sino también la necesaria conformación de la imagen del mundo donde el conflicto fundamental cobra una vida particular. Nuevas aristas ideológicas enriquecen el tema de la comprensión del Otro: la censura y la autocensura, la intolerancia y la doble moral, el extremismo y el oportunismo políticos.

Habría que señalar, por otro lado, una diferencia de énfasis en los temas abordados en el cuento y la película. En «El lobo...» el problema de la homosexualidad se tematiza ampliamente a través de las digresiones de Diego, quien es caracterizado, además, con tintes más agresivos que en la película. Sin lugar a dudas, el relato de Diego acerca de su iniciación homosexual (suprimido en la película) y sus largas exposiciones en torno a la tipología de homosexuales,

así como las reflexiones de David le conceden una centralidad a la temática en el cuento que no tiene en *Fresa y chocolate*. La imagen visual de la homosexualidad en el cine es portadora de una información mucho más directa que la reflexión literaria. La gestualidad de Diego, su sensualidad, su mirada, su vestuario, su gusto estético transmiten no solo una imagen de su «diferencia», sino también la actitud del personaje ante su propia condición. La película aprovecha esta posibilidad semiótica del medio y, en lugar de magnificar ese tema lo presenta como una manifestación del problema mayor: la necesidad de diálogo y comprensión en la sociedad. En el texto fílmico, como en el literario, el conflicto no aísla la cuestión relativa a la homosexualidad sino que lo proyecta en su dimensión política, pero la película no se desvía de la representación de esa ambivalencia; al contrario, al dramatizarla, la sostiene como eje de los acontecimientos e indaga en sus múltiples manifestaciones.

Si bien la trama de la película se amplió y enriqueció en relación con la original, la estructura argumental resulta más sencilla en su organización temporal. La disposición lineal y lógica de los acontecimientos va a contribuir a la definición dramática del relato fílmico, cuya progresión se va graduando desde el fracaso amoroso de David con Vivian, antesala de su primer encuentro con Diego e inicio de su conflicto, hasta el momento en que se sella definitivamente la amistad entre ambos personajes. Si en el décimo guión aún persistía una retrospectiva dentro de otra retrospectiva al inicio del argumento, con una función eminentemente explicativa, en la versión fílmica ya no queda una sola huella de la concepción temporal del cuento.

En el proceso de conversión del texto literario al fílmico, el modelo de la narrativa de aprendizaje que subyace en la composición de «El lobo...» va a cobrar una función estructural importante. El cuento como género presenta una extensión limitada, en cuyos márgenes se hace difícil la adopción de un modelo narrativo que tiene como eje la transformación del protagonista en un recorrido espacio temporal amplio. Senel Paz concentra al máximo la estructura de aprendizaje, creando una ilusión de duración temporal a través de la combinación de pausas y sumarios, y, sobre todo, recreando la relación de maestro-discípulo entre Diego y David; no obstante, la narración retrospectiva de la historia y el carácter monologal y fragmentario del discurso no centra la atención básicamente en la trayectoria del aprendizaje del protagonista, sino en los discursos, y, en especial, en los del maestro.

La película, con mayor amplitud, desplegó el modelo de la narrativa de aprendizaje más extensamente y aprovechó así su potencial estructural. La conjunción de la estructura dramática y el modelo de aprendizaje vertebran la composición argumental sustentada en la transformación del protagonista, de su conciencia escindida, a partir de los cambios operados en su interacción con la sociedad.

La educación del protagonista en la película se va a diversificar e incluye lo sentimental, lo cultural, lo ético y lo ideológico. La trayectoria del personaje está marcada por los momentos de calificación: el almuerzo lezamiano (cultural), su primera relación sexual (amorosa), la toma de posición a favor de Diego ante el extremista Miguel (ideológico), el desdoblamiento en Coppelia y el abrazo final a Diego (ético ideológico).[9]

La novela de educación supone, en general, un amplio desplazamiento espacial por parte del protagonista. *Fresa y chocolate*, como el cuento, tiene a La Guarida como lugar fundamental para el aprendizaje de David. No obstante, son múltiples los exteriores, y el recorrido por La Habana forma parte de su proceso de conocimiento en dos sentidos: el descubrimiento de la arquitectura y calles de la ciudad bajo la orientación de Diego; y el paseo amoroso con Nancy.

Varios indicios textuales señalan la oposición entre el espacio privado y el público. En el cuento la delimitación queda claramente expresada por el mismo David:

> Me confeccionaba un itinerario preciso que yo seguía al pie de la letra. Y regresaba, emocionado, a comentar lo visto en la intimidad del apartamento, cerrado a cal y canto...[10]

La versión cinematográfica mantiene la contraposición entre el territorio íntimo, conciliatorio, que habita Diego, y el vigilado, zona de espías y simuladores, que constituye el exterior, los espacios públicos. Ya Rufo Caballero ha comentado:

> Si en su primera entrada a La Guarida David experimenta un susto gigante, en lo sucesivo ese entorno se le irá revelando como un remanso de conocimiento y libertad. Diego tampoco es el mismo dentro y fuera de La Guarida: afuera es frívolo, agresivo, «de ambiente»; dentro, sensible y hermoso, adentro se queda su verdadero ser.[11]

Nancy levanta «muros» de música cuando se dice algo que puede ser «comprometedor», David ha pedido a Diego que no lo trate en público. Miedo, doble moral, una suerte de paranoia caracteriza la conducta de los personajes, y sugiere la existencia de un mecanismo de represión mostrado más concretamente a través de la actuación de Miguel, cuyo sentido existencial pare-

9. Me refiero a las escenas finales. Primero, la imitación que David hace de Diego en Coppelia; segundo, el abrazo que le da a su amigo homosexual, venciendo al fin sus prejuicios.
10. Paz, 1999, p. 456.
11. Caballero, 2000, p. 220.

ce reducirse a vigilar y castigar. La relación inicial de David y Miguel, y la posterior reacción agresiva y amenazante del último, tipifican al ambiente universitario como dominado por la represión.

La transformación del protagonista en su relación con el mundo circundante, desde su primer encuentro con Diego en Coppelia y la transgresión original (la primera visita a La Guarida), hasta la visita a Coppelia al final, donde no solo muestra en público su amistad, sino que se atreve a imitarlo a la vista de todos, vuelve visible la función argumental de la oposición topológica y semántica. Los personajes regresan al punto de partida, pero mucho ha cambiado. El protagonista se ha encontrado consigo mismo, ha dejado de ser una conciencia escindida, el aprendizaje ético ha terminado.

Si el modelo de la narrativa de educación resultó funcional y aprovechable para la construcción argumental del texto fílmico, los recursos cinematográficos favorecieron la representación de la educación cultural del protagonista sin recurrir a discursos didáctico-expositivos. Al comparar en este punto el texto literario con el cinematográfico, no queda la menor duda de que el volumen informacional del último es mucho mayor. Lo que en la literatura son referencias culturales o catálogo de obras, en la película se convierte en intertexto. Ya se ha hecho mención a la arquitectura y elementos ornamentales de la ciudad, lo mismo sucede con la música: piezas de Ignacio Cervantes, Benny Moré, María Callas conforman la instrucción musical que recibe David.

El caso de Cervantes, que aporta el tema de la película, ilustra muy bien la forma en que se conjugan exposición y acción: mientras se oye el tema de fondo, Diego le explica a su pupilo el motivo que inspiró al compositor. David se ve muy concentrado en la audición de la pieza, al tiempo que la expresión de Diego va cambiando, dando muestras de la atracción que siente hacia el joven. Luego se escucha un nuevo tema, cuyo título ilustra irónicamente su situación amorosa: «Ilusiones perdidas». La música, los títulos, la actuación y el comentario del personaje, en interacción, constituyen un mensaje de gran densidad semántica. La explicación de los temas de Cervantes, dirigidos al protagonista, cumple al mismo tiempo una función metatextual, al comentar el tema musical de la película.

De modo semejante, el altar de la cultura cubana, una suerte de collage que conforma una especie de mapa de la cultura nacional, contribuye a caracterizar a Diego, a ambientar La Guarida, y deviene un elemento de la acción entre los personajes. En su calidad de intertexto complejo, combina el fetiche con la obra de arte, con el objeto histórico en un conjunto barroco, cuyo paradigma dominante es José Lezama Lima, de quien se representa una versión del almuerzo descrito en su novela *Paradiso*. Si bien se trata de la interpretación de la cultura cubana de Diego, en buena medida, determina el concepto

de cultura nacional derivado de la película: un espacio sincrético que desborda los límites geográficos.

Aun cuando no puede ignorarse la importancia del conflicto de Diego en el texto cinematográfico, su partida definitiva del espacio natal, acto significado ideológicamente como traición a la patria, no consigue igualarlo a David en su calidad de portador de la transformación fundamental. Este hecho, el uso de la voz en *off* para comunicar las dudas y reflexiones del personaje después de su primer encuentro con Diego, la cámara subjetiva que estudia la sala de Diego durante la primera visita a La Guarida, así como también su función nuclear de los hilos de la trama, privilegian a David como centro de la historia. Sin embargo, el cambio discursivo de la narrativa literaria a la fílmica, supuso una modificación de la perspectiva narrativa.

Como ha opinado Iuri Lotman, una de las principales dificultades de la adaptación a la narrativa cinematográfica reside en las especificidades de los discursos narrativos literarios. La instancia de la narración resulta fundamental en «El lobo...», especialmente por la conjunción y empaste de voces y estilos diversos a través de un narrador homodiegético, coincidente con David. El relato de diversos discursos en la narración del protagonista, le concede a su punto de vista un valor central, puesto que su voz prevalece y da entrada en mayor o menor medida a los otros personajes. Incluso cuando en pasajes extensos se deja entrar, en estilo directo libre, la voz de Diego, en otros momentos el estilo indirecto y el indirecto libre establecen una clara distancia con lo acontecido, y cierto predominio de la visión subjetiva del protagonista. Como el personaje de Diego se convierte en chorro de palabras escuchadas por David —lecciones, reflexiones, recomendaciones en la mayoría de los casos—, la imagen que fundamentalmente se proyecta, a través de la percepción de David, deviene estereotipo de intelectual homosexual en el papel de Maestro. El dolor que suscita en Diego, por ejemplo, la decisión de irse de Cuba, se resume rápidamente sin que se exprese en las palabras del personaje.

La transformación de esa narración en acciones verbales y no verbales en el texto cinematográfico introduce un perceptible cambio del modo narrativo.[12] Con la representación cinematográfica desaparece la distancia que crea la mediación del narrador, disminuye la percepción subjetiva de los acontecimientos y se produce un efecto de inmediatez. Esa modificación de la perspectiva muestra de manera directa a Diego en su propio debate y dilema, y le concede un relieve y una profundidad al personaje que no tiene en el cuento. Se hace resaltar la honestidad y firmeza de Diego en contraste con el miedo y la doble moral circundante. La decisión de abandonar el país por parte de es-

12. Se usa el término en el sentido que le da Gérard Genette: regulación de la información narrativa (según la «distancia» y la «perspectiva»).

te personaje —queda claro— es consecuencia de una política errada, no —como en el cuento— de una debilidad confesada por el propio homosexual. En «El lobo...» David, cuyo punto de vista ha dominado la narración, cierra con una moralina dedicada a los pioneros en clara alusión al guevariano «hombre nuevo», a diferencia del relato fílmico que, con mayor grado de sugerencia, se detiene con discreción en el abrazo de ambos personajes, sin ceder la prerrogativa de la tolerancia a uno por encima del otro.

Es cierto —como dijo Titón— que «No siempre una imagen vale por dos mil palabras»,[13] pero en su caso, la imagen aceptó el reto, y al final, sugirió más. ✹

Bibliografía

a) Bibliografía de autor

Paz, Senel. «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», en *Aire de Luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.

b) Bibliografía de estudio

Caballero, Rufo. *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.

Gutiérrez Alea, Tomás (Titón). «Fresa y chocolate», en *Viridiana* 7, enero 1997.

Santana, Gilda. «*Fresa y chocolate*, el largo camino de la literatura al cine», en *Viridiana* 7, enero 1997.

13. Gutiérrez Alea, "Fresa y chocolate", p. 119.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

MITO, LENGUAJE E INSURRECCIÓN EN «EL SUEÑO DEL PONGO» DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Felipe García Quintero

I

En la nota de presentación de «El sueño del pongo» que ofrece José María Arguedas (1976) para la edición bilingüe (español-quechua) de Casa de las Américas, se encuentra información importante que aborda, entre otros asuntos, la fuente y el posible origen de este texto, dada su naturaleza híbrida en cuanto a ser un relato de tradición oral indígena quechua y una pieza literaria de inestimable valor estético, social y lingüístico. Documento donde se representa y cifra la construcción del imaginario andino en el contexto histórico de la colonización española del indio en la América posterior al descubrimiento, y que además da cuenta del proceso de resistencia, asimilación y apropiación de los diversos patrones culturales impuestos, como fueron la lengua peninsular y la religión cristiana occidental, que Ángel Rama (1982, 1984) denominara transculturación.

Aquella introducción de Arguedas permite advertir que en las dos funciones intelectuales desarrolladas por el autor peruano, una de ellas, la más conocida, es la de Arguedas escritor de novelas, cuentos, ensayos, poemas, y traductor al castellano de textos poéticos quechuas; la otra faceta poco publicitada, y no por ello menos importante, es la de Arguedas antropólogo y folclorista. Ambos campos de unión ética y estética hizo de la escisión cultural una disputa permanente y sin resolución, entre la identidad mestiza y la conciencia de y sobre lo indígena, que la vida de Arguedas encarna. Valga aclarar que esto ocurre dada la oposición de su origen étnico y lingüístico con respecto a lo indígena que ama y respeta como propio; actitud y sentimiento asumidos desde la literatura y la etnología como prácticas de conocimiento occidental, que lo acercaron a la cosmovisión del universo andino quechua, pero que mar-

caron su identidad mestiza dadas las diferencias culturales y sociales. Al cabo de estas contradicciones no podemos olvidar el compromiso total del autor con la defensa del indígena en la sociedad peruana contemporánea,[1] cuando buscó comprenderlo y representarlo desde la investigación académica y la creación literaria.

Escribe Arguedas (1976: 53-54) en la nota de presentación en castellano de «El sueño del pongo»:

> Escuché este cuento en Lima; un comunero que dijo ser de Qatqa, o Qashqa, distrito de la provincia de Quispicanchis, Cuzco, lo relató accediendo a las súplicas de un gran viejo comunero de Umutu. El indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria. Hace pocas semanas, el antropólogo cuzqueño doctor Oscar Núñez del Prado, contó una versión muy diferente del mismo tema. Cuando yo le hice conocer la del comunero de Qatqa, quedó sorprendido. Le dije entonces a Núñez del Prado que había contado la historia a folcloristas y amigos y que solo él, Núñez del Prado, conocía una versión distinta, además, el pintor peruano Emilio Rodríguez Larraín afirmó, en Roma, que la conocía, pero sin poder precisar cuándo ni dónde la escuchó.
>
> No estoy, pues, seguro que se trate de un cuento de tema quechua original. No publicamos, tampoco, el relato con objetivos de carácter folclórico. Este estudio podrá hacerse después, y se descubrirán los elementos originales y los que se incorporaron, por difusión, con motivos del cuento.
>
> «El sueño del pongo» lo publicamos por su valor literario, social y lingüístico. Lo entregamos con temor y esperanza. Hemos tratado de reproducir lo más fielmente posible la versión original, pero, sin duda, hay mucho de nuestra «propia cosecha» en su texto; y por eso tampoco carece de importancia. Creemos en la posibilidad de una narrativa quechua escrita, escasa o casi nula ahora, en tanto que la producción poética es relativamente vasta. Consideramos que, en ambos géneros, debía emplearse el rico quechua actual y no solo el arcaico y erudito —purísimo algo despectivo con respecto del quechua que realmente se habla en todas las esferas sociales— arcaico quechua que escriben con tanto dominio los poetas cuzqueños. Un análisis estilístico del cuento que publicamos y el de la narrativa oceánicamente vasta del folclore, demostrará cómo términos castellanos han sido incorporados, me permitiría afirmar que diluidos, en la poderosa corriente de la lengua quechua, con sabiduría e inspiración admirables, que acaso se muestran bien en las frases: «tristeza songo» o «cielo hunta ñawiniwan» que aparecen en este cuento. Más de cuatro siglos de contacto entre el quechua y el castellano han causado en la lengua inca efectos que no son negativos. En ello se muestra precisamente la fuerza perviviente de esta lengua, en la flexibilidad con que ha incorpo-

1. Al respecto de las tensiones culturales que encarna la vida personal e intelectual de la obra de Arguedas, Mario Vargas Llosa (1996: 9) sostiene que el Perú contemporáneo es un país escindido en dos mundos, dos lenguas, dos culturas y dos tradiciones históricas.

rado términos no exclusivamente indispensables sino también necesarios para la expresión artística. Las lenguas —como las culturas— poco evolucionadas son más rígidas, y tal rigidez constituye prueba de flaqueza y de riesgo de extinción, como bien lo sabemos.

II

Frente a la amplia difusión y atención crítica que alcanza la producción narrativa de ficción de José María Arguedas en el ámbito andino y mundial, sus compilaciones de tradiciones folclóricas de leyendas y poemas indígenas, y las traducciones al castellano de textos literarios escritos en quechua, junto a relatos como el «El sueño del pongo» o «La muerte de Rasuñiti», constituyen una producción algo marginal dentro del corpus de su obra. El interés crítico sobre este tipo de textos, apenas ahora empieza a ser objeto de estudio cultural, a partir de la relativa apertura del canon de la literatura latinoamericana. Descubre en «El sueño del pongo» un caso excepcional de hibridez narrativa y cultural, que permite reflexionar sobre la relación entre literatura e identidad cultural en la región andina. Asunto que junto a otros temas será abordado a continuación.

Un sistema de oposiciones binarias articula el relato. En «El sueño del pongo» existen oposiciones de clase como la del rico frente al pobre; de jerarquía social, el amo y el esclavo; y raciales como la del blanco contra el indio. Junto a la dualidad de las concepciones religioso-culturales del cielo y el infierno, salvación y condena, lo terrestre y lo celeste, además de otros contrastes de tipo lingüístico como el silencio del pongo opuesto al habla del amo de la hacienda, que unidas por la ley de contrarios cumplen la función de registro del pensamiento mítico del indígena andino. De este modo, las diferencias tejidas a lo largo del relato dejan entrever de manera visible la complejidad de las relaciones humanas, dentro de un orden social de estratificación impuesto por la violencia cultural del colonialismo, el cual vendrá a ser subvertido con la rebelión simbólica del lenguaje en el mito.

En el plano de la historia tenemos dos personajes antagónicos: el patrón autoritario y un siervo obediente. El primero es dueño de todo el poder que ejerce sin consideraciones hasta suprimir la voz del otro. El siervo, por su parte, no posee nada, ni siquiera es dueño de su silencio. Esta condición cultural de desigualdad social, que hace insoportable la realidad del indígena, se mantiene como registro permanente de una representación histórica, que permite suponer que el subalterno no tiene conciencia y por lo tanto no llegará a alcanzar el cambio de su estado de dominación. Mas con la lectura del relato se advierte al final que el poder poscolonial es una fuerza ambigua de control, y

en la oscilación que esto abre se ubica un plano de sentido dado por el papel del lenguaje, como instrumento de apropiación cultural y de emancipación social del indígena.

El diminutivo empleado por el narrador como forma lingüística nominal sirve para enfatizar aún más las diferencias de poder existentes del amo frente al pongo, y con ello señalar a un sujeto con funciones, pero sin nombre. Este hecho simbólico del lenguaje corresponde en primer lugar a una caracterización externa del personaje; es decir, a un estereotipo del indio cuya presencia física de sirviente es dada a través de una descripción: «era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas» (Arguedas, 1976: 57). Vemos cómo el rasgo esencial del personaje no es revelado, puesto que se esconde en el peso de una realidad interna desconocida por el dominador. Hasta ese momento no es posible saber lo que piensa el pongo, puesto que temor, obediencia y silencio son las condiciones a las cuales se debe. La indeterminación de sus rasgos interiores como sujeto es la determinación de una cultura que se ignora. En ello queda definida la exclusión del otro por medio de una representación que elimina la alteridad.

Desde otro punto de lectura, podemos estar ante uno de los relatos de la conquista, cuyo protagonista es ahora el sujeto colonizado, quien se yergue de su condición por el poder mítico del lenguaje como instrumento de apropiación cultural. De la anterior consideración es importante agregar que la posible ubicación temporal del relato en la colonia adquiere un valor histórico como escenario del mito, esencialmente atemporal. La figura descrita del pongo no es la de un personaje individual, como sujeto aislado de la realidad social y el conjunto humano que la integra, sino la encarnación de una cultura, de una raza. Un caso de lo anterior lo vemos reflejado en el miedo del pongo que no es solo suyo, en cuanto que es igual de fuerte en todos los sujetos a quienes encarna. Además, es el rostro del ser que tiene memoria, que no olvida el horror ni al causante de tal destino. De éste dice el narrador en la voz de la mestiza cocinera: «... huérfano de huérfanos» (Arguedas, 1976: 58).

Otros elementos del relato se suman para transformar la condición trágica del subalterno, sin lograr al cabo cambiarla más que en la dimensión de lo imaginario; instancia desde la cual la conciencia de la realidad toma sentido. En el mito podemos comprender la verdadera posición del pongo en el tiempo de lo real. El primero de estos elementos es dado por la realidad histórica desde la cual el poder colonial asume todo control. El pongo *llega* a la casa-hacienda para cumplir con una tarea impuesta. Está dentro de un orden social jerárquico establecido por fuera de la voluntad personal e impuesto como destino colectivo a toda una cultura. Podemos entender este comienzo de la narración como el inicio de otra historia, dado el giro del personaje, ya que es el indio quien penetra el espacio simbólico del poder al *llegar* a la casa del amo

para instalarse y, de modo estratégico, subvertir el orden desde adentro, con las mismas armas culturales que empleó la conquista, como fueron la imposición de un lenguaje foráneo y de un sistema de creencias y prácticas religiosas distintas a las propias, pero empleadas para la misma causa que pregona su discurso: la búsqueda del amor, el respeto, la justicia, la igualdad.

En «El sueño del pongo» se acude al mito para fundar la utopía indígena de la reivindicación social del mundo andino poscolonial, que alberga la esperanza de cambio del orden de dominación impuesto, no dado ya en el plano de lo imaginario, sino en el de la realidad concreta de la historia.

Aunque la estadía del pongo en la casa-hacienda sea temporal, puesto que llega a cumplir con un turno de sirviente, la condición histórica del sujeto colonial no cambia, ya que a su vez el turno del pongo será ocupado por otro sirviente, hasta el infinito que implica toda esclavitud. Esto permite considerar que la circunstancia del comienzo del relato es la formulación de un pensamiento sobre la condición contemporánea del ser humano. La cadena cíclica de la esclavitud perpetuada como un orden natural con la llegada de un nuevo sirviente y de un nuevo amo, solo es rota por la insurgencia del lenguaje dentro del mito de la utopía andina. Desde un sentido revolucionario, el relato nos dice también que cada hombre es un nuevo comienzo que puede crear otra historia, opuesta a la opresión. Así el tiempo histórico es alterado por el artificio onírico del sirviente, como realidad que no puede ser juzgada desde el control ejercido desde el poder sobre lo real del mundo gobernado. Al indio le queda el sueño de la muerte como un margen propio, el único espacio libre del lenguaje impuesto, donde el mito dota de sentido y transforma la realidad de injusticia y dominación en que vive.

Aunque pueda parecer, no estamos dentro de un pensamiento del sueño como valor poético de la imaginación, propio de la tradición romántica occidental, sino dentro del sueño mismo en cuanto realidad humana creada por el poder del lenguaje, cuya utopía subvierte el orden material para ser una realidad intemporal. Esto es el mito y la forma de su lenguaje que se yergue como insurrección sobre lo real, sin lo cual, valga aclarar, el problema histórico de la opresión del sujeto colonizado puede ser resuelto.

Desde la significación de los elementos lingüísticos que ordenan los sucesos bajo una ley de contrarios, la presencia de la risa en el relato es la expresión colectiva empleada como instrumento del poder para reducir al otro. Este elemento forma parte del sistema binario de oposiciones que estructuran la narración, al imponerse sobre el silencio del indígena andino, del que hasta el momento nada distinto de su obediencia sabemos. La risa viene a constituirse en la fuerza de la ironía que detona cuando el papel histórico de la realidad del subalterno se invierte, y la suerte del poder hegemónico del colonizador que-

da sellada como destino inalterable dentro del mito: la fuerza de la justicia divina clausura la narración.

Como sujeto subalterno, el pongo se apropia de las armas culturales con las que ha sido sometido, para alcanzar la igualdad alterada por la hegemonía del sistema colonial. A la burla sufrida en la casa-hacienda se debe la atención de los demás pongos, no obstante el proceso de degradación se revierte por efecto del habla, justo cuando la risa es un escenario propicio para la insurgencia simbólica del orden, creada solo por la tensión simbólica del lenguaje y el silencio. El pongo habla desde las profundidades del miedo. Cuando el rito profano de la risa lo disminuye como ser humano, su voz cobra autoridad dentro de la vasta audiencia que ha congregado la oración religiosa. La risa, ahora como ritual de purificación, abre el espacio necesario para que el silencio sea lenguaje vital de transformación, en cuyo seno ocurre la redención del mito andino.

Comprendemos entonces cómo el silencio que acompaña la vida solitaria del indio, hasta ese momento, es acto de una conciencia emancipada y efecto del lenguaje redentor. El silencio dócil del pongo no es solo una prueba de sumisión propia de un sujeto subalterno pasivo, sino también una señal de densidad crítica de la conciencia histórica del indígena, cifrada en una historia oral como memoria. Los gestos de subordinación son signos ambiguos de un lenguaje construido tanto por contradicciones propias como impuestas, que se convierte en estrategia de lucha, puesto que la apariencia del dominado esconde las condiciones de igualdad que reclama cuando se rebela. Al igual que el silencio como estrategia de sobrevivencia, el aislamiento social del pongo no lo hace igual a los otros sujetos dominados de la casa-hacienda. El silencio es un elemento simbólico que marca la distinción entre la actitud pasiva y una conciencia activa.

La progresiva degradación humana, encarnada en el desprecio del patrón mestizo hacia el indígena andino, intensifica la redención del mito, dada la fuerza de la ironía creada por la tensión lenguaje/silencio. Aunque podamos pensarlo, el indio nunca deja de ser humano. Por ejemplo, no se hace perro cuando se lo ordena el amo; tan solo simula serlo, puesto que no se entrega como los otros indios. El pongo actúa: «*el hombrecito sabía correr imitando a los perros pequeños de la puna*» (Arguedas, 1976: 59). Esto, que puede ser considerado un acto de degradación del valor humano, es la demostración de un saber arcano, que comprueba su antigüedad milenaria en el mundo andino y constata tanto su sabiduría como su pertenencia a dicho territorio. Cuando el pongo simula ser un perro y actúa como la vizcacha declara su arraigo a un orden natural, en relación con la identidad territorial del indígena.

Historiadores como Serge Gruzinski (1990) han señalado nuevas rutas de interpretación del complejo proceso de la dominación, resistencia y apropia-

ción cultural de la conquista española en América. Se acude a estas referencias conceptuales para intentar situar la ficción del relato dentro de un nivel histórico, donde la apropiación del discurso del otro fue un instrumento de emancipación cultural, dentro del rígido sistema colonial que impuso la lengua peninsular y la religión cristiana como lenguajes simbólicos de dominio.

En tal sentido, el cronotopo del mito —el tiempo y el espacio del relato— ubica las situaciones en un orden de significación. Sabemos que la voz del pongo se escucha por primera y única vez durante la liturgia, escenario de sometimiento cultural en el que una tarde, a la hora de rezar el Ave María, el pongo habla luego del vejamen verbal que antecede la oración del dominador. La violencia cultural encuentra en la contradicción del discurso religioso su mayor expresión. Así mismo, con igual intensidad, sucede la redención mítica por la emancipación del lenguaje como insurrección social y cultural.

Si la lengua hasta ahora había sido un instrumento de dominación colonial europeo, exclusivo del poder hegemónico del amo peninsular, es ella la que va a permitir la liberación cultural del subalterno, dentro del sistema creado por el colonizador; es decir, durante el rito religioso de la oración se yergue la voz mítica del indio para condenar al pecador que vive la farsa y la ley de su propia creencia. El discurso del mito indígena andino, apoyado en la realidad del mundo onírico, mantiene una relación de estricto orden con los elementos de la cultura del colonizador. La subversión de la realidad del oprimido ocurre solo en el plano de lo imaginario y por efecto del lenguaje, puesto que la realidad histórica permanece igual, nada de su estado cambia. Lo que ocurre es una apropiación de la mitología cristiana, desde una conciencia que hace suyo un sistema de valores ajenos, sin ponerlo en crisis, para así invertir el orden del poder hegemónico que es utilizado para liberarse de la opresión.

En el sueño simbólico de la muerte, como escenario de la conciencia mortal, es donde lo sagrado juega un papel importante para situar los valores de justicia e igualdad que buscan reconquistar la utopía del indígena andino. Y es en ese territorio límite donde la redención se funda y cobra pleno sentido, según la creencia del colonizador, pues la muerte es la frontera de la condena o la salvación. En la parábola de la memoria oral de «El sueño del pongo» se encierra una filosofía de la existencia, un sistema de pensamiento crítico sobre la condición del hombre que hace revisar aquella lógica impuesta por el colonialismo, cuando afirma la desigualdad del uno como necesidad del otro. ✹

Referencias bibliográficas

Arguedas, José María. *Temblar/El sueño del pongo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

Gruzinski, Serge. *Cristianización del imaginario,* México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina,* México, Siglo XXI Editores, 1982.

— *La ciudad letrada,* Hannover, Ediciones del Norte, 1984.

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

LA REESCRITURA DEL DESIERTO EN CÉSAR AIRA Y JOSÉ PABLO FEINMANN

Zulma Sacca

Una reflexión sobre la historia argentina del siglo XIX seguramente mencionaría, entre los temas más destacados, la independencia y la organización nacional, y en medio de ellas al gobierno de Juan Manuel de Rosas, quien perfila definitivamente el avatar del Río de la Plata, al constituirse en el antagonista de la élite letrada que fundó culturalmente la Argentina desde el desideratum romántico de *patria*. Allí se vincularon y tomaron existencia imaginaria las categorías de cultura, literatura y nación. La generación del 37 construyó el discurso político desde la idea del dominio del hábitat futuro, organizado por parámetros europeos de raza y condiciones culturales.

Un esquema maniqueo se asignó en un flujo y reflujo discursivo con el imperativo de fundar la nación. En este esquema se situaron objetos culturales, simbólicamente enmarcados, cuya fijación en la historia posibilitaría un destino ascendente: la inmigración europea, la conquista del desierto y la pampa como espacio agro-exportador; objetos culturales que tomaron opción sobre el porvenir en una ejecución triunfante de la civilización sobre la barbarie, el progreso sobre el atraso, la ciudad sobre el desierto y el blanco sobre el indio. La lucha quería significar un cambio social duradero, renovado y siempre homogéneo.

Esta pretensión del triunfo de la homogeneidad no hacía sino exaltar la tendencia irreversible como toda construcción imaginaria que, como tal, contradecía la racionalidad y revelaba una existencia efímera que ponía en tela de juicio el mito de lo duradero y evidenciaba la incesante movilidad de las estructuras sociales.

El enclave ideológico fundacional ha sido desbordado constantemente en juegos recíprocos en el ámbito de los discursos. Existe, a la vez, un juego de funciones equivalentes entre los modelos producidos por la élite letrada del si-

glo XIX y las resemantizaciones ficcionales de la centuria siguiente, donde predomina la tendencia a la inversión, la necesidad de cambiar y al mismo tiempo repetir el esquema primigenio. Básicamente, a lo largo del tiempo, el sistema letrado argentino responde a una lógica que reivindica un paradigma cíclico.

Historia circular es la que, sin duda, dibujan las escrituras de César Aira en *Ema, la cautiva* y José Pablo Feinmann en *El ejército de cenizas* respecto de Sarmiento y Echeverría. Un escenario conocido, la pampa argentina, que «juega» con la novedad, que relativiza el paso del tiempo y que intenta traducir con mayor durabilidad un destino cultural.

Dice Sarmiento en *Facundo*: «... en la vida argentina empiezan a establecerse (...) el predominio de la fuerza bruta, la preponderancia del más fuerte (...) La tropa de carretas que viaja por el desierto lleva además, armamento, un fusil o dos por carreta (...) si los bárbaros atacan...» La verdad de la fórmula de futuro deviene en sentidos distintos, el dominio cultural deseado es sancionado por términos que se sacralizan en una disputa territorial. El discurso del Salón literario acrecienta el valor del desierto como territorio por conquistar, imprime en los confines de Buenos Aires una lógica cuyos signos se diversifican remitiendo a categorías culturales fijas. El desierto otorga la posibilidad de ser reescrito porque remite a una fórmula dual y se manifiesta en polos que, generalmente invertidos o intercambiados, atestiguan la historia nacional. En otras palabras, se verifica en la intriga de *Ema, la cautiva* y de *El ejército de cenizas* el despliegue de la acción novelesca en el desierto, más que escenario, término de inflexión de todas las peripecias.

La novela de Feinmann exhibe la organización semántica de un círculo y se asocia directamente con acontecimientos y personajes de existencia histórica como la batalla de Ituzaingó y el fusilamiento de Dorrego. Su intriga es la amplificación del relato de la historia argentina transcurrida desde la independencia hasta la guerra con el Brasil. La toma del poder por la Federación Rosista es el punto crítico donde el pacto historia/ficción instaura la paradoja de la epopeya heroica degradada en un ejército sin guerra y en héroes sin hazañas. La historia del personaje del Coronel Andrade y su ejército de maniobras fatuas adquiere sentido en una operatoria que desbarata el proyecto civilizador. El superlativo heroico de los soldados de la independencia queda anulado por la desintegración de los componentes del sistema mítico que le daba sentido y que redundaba en una actuación del impulso guerrero. Empeñado en el mismo desierto, César Aira interroga las mismas falsificaciones y manipula los mismos contrasentidos.

La distinción entre ambas escrituras es la estetización en sentido bajtiniano que Aira promueve en su escritura. La historia nacional aparece en su novela como apropiada y detentada en sentido invertido. Sus límites son, de un

lado, la inmediatez y, del otro, las claves cifradas. Lo que las aglutina es la reiteración de convenciones genéricas desde la perspectiva formal del viaje. Los blancos, hechos de emblemas europeos, incursionan en el desierto, el espacio del otro, la pampa inconmensurable de Echeverría, donde toman vigor objetos esclerosados por el canon letrado: el infierno, el indio, las cautivas y el honor militar. Estos signos se incorporan en las nuevas novelas convertidos, cubiertos de otras opacidades e integrados en una estructura significante que atraviesa el plano de la ironía y se ajusta a una interacción de términos contradictorios y no obstante, imaginariamente intercambiables. Por eso, los indios en *Ema, la cautiva* son bárbaros que no son bárbaros como ironía inicial y, como apertura a un sistema envolvente del plano irónico, estos indios son exquisitamente civilizados porque llegan al límite de la vida suntuaria en la actividad artística y el ocio vacacional.

Feinmann propone la locura del Coronel Andrade como integrada al sistema irónico del heroísmo militar, para luego superponer la lógica simbólica, dada en el desborde del valor actancial del protagonista en otros personajes que, siendo otros, son el mismo Andrade. Presencia/ausencia son mutuos en el juego de las distancias, función definitoria en las marcas del desierto.

El eje central de las novelas es el tópico clásico del viaje que, como sostén de lo genéricamente narrativo, se asocia a componentes susceptibles de ser incorporados a una codificación del corpus letrado. En los dos casos se trata de una columna de militares prestigiosos que avanza sobre el desierto; este un cuerpo jerarquizado que disocia, entre otros, a un acompañante/observador europeo: el doctor Forrest y el ingeniero Duval. El personaje se constituye como valor en virtud de encarnar la mirada del otro y de desprenderse del nosotros. Además atraviesa la peripecia atestiguándola y dando lugar a la posibilidad de narrarla afuera, en otros espacios.

La pampa argentina es el imperio de la irracionalidad de la naturaleza. Entre los pasajes más emblemáticos de *La cautiva*, Echeverría escribe:

> Parece haber apiñado
> el genio de las tinieblas,
> para algún misterio inmundo,
> sobre la llanura inmensa,
> la lobreguez del abismo
> donde inalterable reina ...

En apariencia, la pampa es imposible de percibir, de mensurar, de retener en la memoria. No se puede conocer, y allí radica el temor: *saber* y *temer* son funciones solidarias en los sistemas del terror. En complementariedad es pura naturaleza, es el vacío:

> Así como un vacío puede atraer todo lo que está a su alcance, pensaba Espina, un espacio demasiado lleno puede expulsar, hacia una persona determinada (...) todo lo valioso o el valor mismo.
>
> El vacío es la naturaleza.
>
> ¿Pero cómo llenar con exceso el mundo?... (*Ema, la cautiva*, 92)

No obstante, como símil del infierno, el desierto posee lugares o marcas posibles de ser poseídas desde la civilización. Su existencia está ligada a la civilización, a la propia trayectoria civilizatoria en el desierto. El fuerte es el límite entre estos sistemas y responde a la lógica irreductible de lo diferencial. Es el hábitat de los guardianes fronterizos, de los dragones: «Es el uniforme de los dragones, doctor. Se ha cubierto de gloria en Ituzaingó...» (*El ejército de cenizas,* 45).

Inseparable de las figuraciones del desierto, el fuerte se configuró tempranamente en la literatura argentina desde la parodia. Roberto J. Payró en *Pago Chico* toma al fuerte como la pequeña población donde se desarrollaban sus cuentos:

> Fortín en tiempos de la guerra de indios, Pago Chico había ido cristalizando a su alrededor una población heterogénea y curiosa, compuesta de mujeres de los soldados, chinas, acopiadores de quillangos y plumas de avestruz, compradores de sueldos, mercachifles, pulperos, indios mansos, indiecitos cautivos (...) El fortín y su arrabal, análogo al de un castillo medieval, permanecieron largos años estacionarios... (*Pago Chico*, 89).

A finales de siglo XX, el fuerte agrega a la significación del límite y de continente de lo heterogéneo, el tópico de lo increíble. En la novela de Feinmann, lo increíble es inicio y fin, matriz plena de la circularidad que especifica al desierto en su significación de lo infernal. «El Fuerte Independencia» aparece por primera vez sumergido en un crepúsculo «rojizo y tenaz», en apariencia es «nada», pero allí se divisa «la bandera de la patria». Este fuerte se relaciona con el de Payró por sus alrededores y su sola permanencia. Pero en el desarrollo de la intriga se muestra como es, se opaca y comienza a significar la carencia, la pura forma de la bandera izada. La carencia vuelve inseguros a los personajes por la ausencia de luz («esforzó los ojos, tratando de atravesar las sombras»), de glorias militares («esas glorias están muy lejos de aquí») y de saber («algo debían saber, algo más que él (...) Atravesó días y noches en esas cavilaciones»).

Las ausencias se convierten en abundancias de coñac, de insomnio y de humo de asado que se trasmutan en el presentimiento de la entrada al infierno. Estos signos se sistematizan en la conformación del destino trágico —«esa mancha es nuestro destino»— y en la permanencia ineludible de frustración

como el devenir mismo de la historia nacional. Cualquier nivel del relato es subsidiario de la idea de circularidad, de círculos infernales, con los cuales se ha hecho *esta* patria.

Reverso de la visión infernal, en *Ema, la cautiva*, el desierto se expande hacia un camino ascendente. Separado del ardor de la pampa, aparece el «Fuerte de Azul» que el ingeniero Duval apenas puede distinguir. El ingreso al fuerte significa para los personajes el ingreso a otro sistema de relaciones y de informaciones que se resuelve en una transgresión a la lógica occidental:

> En el centro se alzaba el fuerte, originalmente un cuadrado de empalizadas con mangrullos en las cuatro esquinas, y ahora desmedidamente estirado en todas las direcciones (...) Cuando logró apartar la vista de esa construcción fantástica, Duval tomó conciencia de que atravesaba los suburbios de los salvajes... (*Ema, la cautiva*, 23)

El orden del sistema «conocido» es absorbido por sus propias deformaciones. Prevalece el absurdo de contratar queridas europeas para los soldados, lo cual deteriora la disciplina militar: los soldados beben vino y licor, y cada noche de banquete acaba al amanecer. Inmediatamente, la redención se adueña de la caravana cuando está en las cercanías del «Fuerte de Pringles». La profusión de elementos aéreos reasigna triunfalmente la pampa argentina a los signos civilizatorios de modo que, paradójicamente, la proximidad del fuerte señala el límite a partir de él comienza la realización de los deseos.

El relato toma la apariencia de triunfo sobre la naturaleza indómita para poner en evidencia los términos de la oposición civilización/barbarie como incluidos el uno en el otro. El teniente Quesada dice: «...el bosque se extiende a miles de leguas, nadie sabe hasta donde, infestado de salvajes, toda clase de tribus errantes, mortíferas por la sabiduría de sus venenos (...) Si el fuerte mismo, en el extremo externo del bosque, se mantiene por milagro...» (*Ema, la cautiva*, 57).

Los polos evolucionan más allá de la oposición formal porque la llanura de cenizas contiene un arroyo fresco, que a su vez contiene toda clase de peligros. El edén deseado no deja de ser ilimitado y temido, donde «nadie (de nosotros) sabe», el conocimiento es del otro. Infierno y paraíso adquieren otra corporeidad en la novela de Aira, porque no se oponen simplemente, sino que, alegóricamente, se implican el uno en el otro. La infinita posesión de dinero, el preciosismo de Ema «cautiva» y los manjares prestigiosos, como faisanes y codornices, sitúan el relato en un plano significante que nos advierte sobre el deterioro de los artefactos interpretativos con que contábamos. La novela de fin del siglo XX es más que nunca fábula, sutileza y estereotipo porque pretende redistribuir los sentidos en otros planos, ya no contradictorios,

sino actuando por entero en una retórica movediza capaz de recobrar la hibridez histórica y social. Parece que las utopías se han vuelto sobre sí mismas como las fortalezas literaturizadas por los novelistas.

El desierto se presenta como entidad inaccesible, no porque los indios ganen las batallas, sino porque se articula a la repetición y a la desmesura en cuanto elementos definitorios del infierno. La reescritura es rentable en una reasignación de sentido según otras reglas: la penuria del ejército de cenizas es estar perdido en la pampa y luchar contra un enemigo invisible, pero de una «tenacidad mortífera». De suerte que la disciplina militar puede ser engañada y manipulada por los círculos que ponen al «Fuerte Independencia» en el camino de las cenizas. Prenderle fuego al fuerte confirma la imposibilidad de asumir al otro, es un juego reflejo donde los términos contrarios se producen recíprocamente:

> El Coronel Andrade miraba la escena fascinado (...) como presenciando un culto secreto, quizá demoníaco pero purificador. En menos de media hora, el Fuerte Independencia ardía como un zarpazo del demonio... (*El ejército de cenizas*, 121).

Si el Fuerte Independencia se define por la repetición, la función predominante del Fuerte Pringles es lo colosal. El relato resuelve, en claves de imaginario, la significación del fuerte como marca predominante en el dominio de lo efímero: las fortalezas son estructuras cambiantes y desmontables. Abolida la oposición formal civilización/barbarie, la fragilidad no está ligada al triunfo del salvaje sino a la traición que el fuerte consuma contra sí mismo. El incendio o las paredes de papel exaltan lo efímero, privilegian lo instantáneo —en la posesión de dinero, por ejemplo— y simbólicamente niegan la posibilidad de la homogeneidad cultural.

En *Ema, la cautiva*, el desierto permite jugar con un espacio que se muestra a través de los mecanismos destinados a una combinatoria móvil entre la inmediatez y las claves cifradas. Es una novela donde el viaje hacia las cercanías de Pringles, plena pampa argentina, restringe la trayectoria puramente guerrera para amplificar lo simbólico.

En la novela de Feinmann, el Coronel Andrade, conjurador de los enemigos infernales de la patria, muestra en reciprocidad comportamientos salvajes como el degüello de sus propios soldados; con el mismo procedimiento, Cesar Aira proporciona idéntica filiación en el Teniente Lavalle. Por encima de su vinculación a la constelación de la cultura blanca, se somete a la reciprocidad del juego especular: detenta su poder desde la barbarie, en el acto de violar a una joven indefensa. Esta doble afectación del personaje líder instituye la ironía como función predominante en el desierto y sus márgenes.

Los personajes se adscriben a un ordenamiento formal que converge en la repetición de sí mismos, en una «redundancia espectacular», como dice Baudrillard. Las novelas podrían leerse desde una perspectiva donde cada actante es equivalente de otro cuyo valor está invertido, multiplicado o repetido en partes solamente. Este orden formal responde, en la intriga, a un hacer continuo que tiende a menguar el valor tautológico de las contradicciones, logrando así, una prodigalidad irónica en los efectos de lectura. Al leer la intriga en niveles envolventes, la inversión del modelo clásico señala al indio como el otro. La oposición formal se desmiente en la escritura literaria de fin de siglo XX que apunta a despojar del estigma de «salvaje» a este otro. En todo caso, la narración prefiere movilizar el ritual de designar como «salvaje» a otras instancias aisladas en cada peripecia histórica. El indio salvaje muestra su heterogeneidad cuando la escritura ficcional lo clasifica como «civilizados a tiros», «mansos» o «cautivos», como el caso de Payró, o «pintados», poseedores de dinero, «hermosos» y artistas, como en el caso de Aira.

El triunfo del orden simétrico de duplicación se confirma en la proyección del indio en *Ema, la cautiva*. Lo indígena como sistema significante se presenta dentro de un procedimiento retórico que altera el orden ritualizado por el discurso del siglo XIX. La representación de la horda sedienta de sangre es abolida y asimilada en un paradigma de significaciones distintas. Muestran, precisamente, los signos civilizatorios en una redistribución de los atributos culturales. En la novela de Aira, la significación de los personajes «salvajes» se asigna al signo de maquillaje, de los gestos y de los objetos frágiles, de suerte que, en lo simbólico, se redimensionan en valores culturales como la riqueza, el estatus y el prestigio.

Son indios «otros» que han descifrado las claves de la cultura de Occidente convirtiéndolas en una vida transparente de contemplación: «Todo lo sacrificaban por el privilegio de mantener intocadas sus vidas. Despreciaban el trabajo porque podía conducir a resultados (...) El individuo nunca era humano: el arte se lo impedía...» (*Ema, la cautiva*, 150).

Más todavía, en *El ejército de cenizas*, Feinmann hace desaparecer al indio como amenaza en la pampa y lo sustituye por un militar blanco renegado. Ángel Medina es el enemigo mortal del Coronel Andrade y, por encima de su simbolismo de ángel caído, hacedor del fuego del infierno, se ajusta a la estricta necesidad del protagonista de tener un enemigo. Ofrece la figura de la inversión del jefe del fuerte —blanco, soldado meritorio, estratega genial— al tiempo que representa la retórica de la repetición porque la actuación del Coronel es la de enemigo de sus propios soldados. Comparte con Medina la cualidad de «caído»: se trata de un militar olvidado por Buenos Aires en el desierto cuyas hazañas se han empequeñecido al tener que perseguir a un desertor.

Como la nación, está perdido, confundido por espejismos y, finalmente, pierde la razón y la facultad de hablar.

Además de Ángel Medina, el protagonista de *El ejército de cenizas* es a la vez todos los otros personajes —el Teniente Quesada y el rastreador, en especial—; su función se dirige a simbolizar la disolución de la lógica de la diferencia que debía revestir los auténticos valores culturales. También Ema transmuta su función en la misma lógica de la no diferenciación. Es como un «modelo» de valor extraordinario que se convierte vertiginosamente en muchas cosas. Ema es fiel a su esencia novelesca, esencia que descubre las posibilidades estéticas de representar, de ser otro, de mostrar y de ocultar. Responde a una invención pero a la vez evidencia lo real, lo mutable, lo vital: «Aunque no se distinguía en nada de las indias, en la piel oscura y los rasgos mongoloides, su historia la clasificaba como blanca, y más aún, como cautiva, título romántico que inflamaba la imaginación de los salvajes...» (*Ema, la cautiva*, 153).

Entonces, en términos de la disputa territorial, el desierto se organiza en un plano especular y se especifica en otros campos simbólicos de la nación, no directamente como lo infernal, sino en términos de intercambios ajustados a las lógicas del mercado y del estatus. La caravana de Lavalle atraviesa una extensa «llanura invariable», cubierta por una llovizna perenne y por el humo gris. Idéntica invariabilidad a la del campo del ejército de cenizas que camina por una planicie «blanca y fantasmal». El viaje a tierra de indios hace a los hombres «salvajes, cada vez más salvajes a medida que se alejaban hacia el sur. La razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado». (*Ema, la cautiva*, 13).

La llovizna y el humo revisten al aire del sentido especular y aíslan al desierto en el ámbito de la contradicción. De modo que la pampa funciona como signo mediante términos adversos. Estos espejismos remiten a «otra cosa»; donde *no saber*, subsidiario de *temer*, hace que el viaje por la pampa sea la realización de una lógica que atraviesa indiferentemente las distinciones formales. En este sistema de ironías, lo bueno/lo malo y lo deseado/lo temido perfilan una escritura que concentra su búsqueda en procesos primarios del inconsciente: omitir el principio de identidad y de no contradicción.

Por eso, la caravana que marcha a Pringles no solo camina sobre un espejo, sino que a medida que avanza se impone beber más que comer y callar más que hablar. El silencio se constituye en el repertorio de lo infernal y también de lo benéfico porque hace que «todo sea pensamiento (...) Si el lenguaje no existe, todo es posible, todo me está permitido...» (*Ema, la cautiva*, 40). Ningún comportamiento se sustrae a la práctica lúdica, todo puede ingresar al trabajo del sueño. Por lo tanto, las contradicciones quedan virtualmente equiparadas, permitiendo la superación de la inmovilidad de los términos adversos: el desierto temido y maléfico, se amplía en una dimensión benéfica. Como el

espejo, la pampa puede ser «otra cosa» y va trocándose en «alfombra de flores», «brisa», «polen», «pájaros» e «insectos de colección».

De las cenizas a la frescura del lago Pillahuinco, del asesinato y la violación al heroísmo en batalla, finalmente, de lo bestial a lo etéreo, la esencia de estas novelas consiste en conservar una lógica profunda destinada a revelar las coartadas de una dimensión cultural agotada en sí misma. El mismo desierto de Echeverría es otro desierto a fines del siglo XX cuyos reflejos pueden impedir la dispersión de valores y de relaciones. La escritura del desierto desde otras imaginaciones puede conducir a replantear la cuestión del predominio de la frustración, de los espejos engañosos y de los incendios sin remisión para arraigar a la historia argentina en un ciclo inverso de producción y de manipulación económica. ✹

Bibliografía

Aira, César. *Ema, la cautiva,*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje,* Barcelona, Paidós, 1987.

Baudrillard, Jean. *Crítica a la economía política del signo,* México, Siglo XIX, 1991.

Contreras, Sandra. «Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre *La liebre* de César Aira)», en *Boletín/6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,* Rosario, octubre 1998.

Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero,* Buenos Aires, Kapelusz, 1979.

Greimas, Algirdas, y Jacques Fontanielle. *Semiótica de las pasiones,* México, FCE, 1991.

Feinmann, José Pablo. *El ejército de cenizas,* Buenos Aires, Alianza, 1994.

Payró, Roberto J. *Pago Chico,* Buenos Aires, Kapelusz, 1981.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo,* Buenos Aires, Losada, 1979.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

«FÉMUR DEL HOMBRE SOBRE PELVIS DE MUJER»: ANATOMÍA DE *LOS AMANTES DE SUMPA* DE IVÁN CARVAJAL

David G. Barreto

[E]l mundo de las formas ideales de Platón ofrece la corte de apelación a través de la cual la imaginación poética busca restaurar lo erróneo o lo que exacerba de las condiciones actuales.
Seamos Heaney

Cuando en 1935 Martín Heidegger escribió: «[E]n la obra [de arte] no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas» (64), el filósofo alemán asentía con una larga tradición en el entendimiento de la Belleza que tiene sus primeros acercamientos en la filosofía griega y, específicamente, en Platón. En esta tradición la contemplación de la Belleza y, por ende, de la Verdad, como la entendió el filósofo griego, algo que más tarde sería reiterado por el mismo Heidegger (114), entre otros, proviene de la búsqueda, del hábito del observador que pretende edificar su espacio y tiempo en la identificación de su acontecer para dar cuerpo así a la Idea que lo lleve a intentar aprehender y comprender el mundo al que pertenece. Para que esto sea posible, el observador debe equilibrar la realidad aparente con la evidente porque, como lo apuntó San Anselmo en su famoso argumento ontológico, «es mayor la existencia en la realidad [sensible] que únicamente en el intelecto» (Maurer 52).[1] El procedimiento de significación de las cosas corre la misma suerte que la demostración de Anselmo: es más grande integrar lo que está en el intelecto en forma de *fantasmas*, según categorías tomistas, y relacionarlo a la realidad sen-

1. Todas las traducciones del inglés al español son mías, excepto donde se indique lo contrario.

sible, que dejarlo en el limbo del intelecto sin un señuelo que lo dirija. De ahí que Octavio Paz señale que «lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia...» («El arco» 19). Y es justamente bajo la sombra de este *ir hacia* donde la lectura de *Los Amantes de Sumpa* (1983), de Iván Carvajal (San Gabriel, 1948), se posibilita. Este texto poético tiene su base en el hallazgo en la Península de Santa Elena de dos cuerpos sepultados por casi diez mil años, abrazados y colocados uno frente al otro, como si durante todo ese tiempo hubieran estado contemplándose las cuencas vacías, perpetuando en su gesto el Amor, aquel Amor que elude la significación espacio-temporal y que busca la palabra del poeta para existirse y para existir a su mismo creador, ávido excavador él también, quien subraya su hallazgo con la certeza de que solo la paralización del transcurrir, la fijeza del tiempo, puede vencer la muerte, al menos en lo que conlleva a la universalidad de la Idea del Amor.

Los Amantes de Sumpa descompone, en líneas generales, la escena del mundo exterior donde, como se ha mencionado, se encuentran «los esqueletos de una pareja, un hombre y una mujer jóvenes que yacen abrazados» (75), según registra la nota con que se inicia el poema. Gracias a la descomposición del mundo exterior es posible la creación de uno nuevo, donde la temporalidad abre un paréntesis que contiene la paralización del acaecer del tiempo:

> diez mil años
> el abrazo defiende
> el agónico gesto
> contra la afrenta del óxido
> con que el Tiempo conspira (II).

Sin embargo, apenas el poeta ha registrado esta fijeza temporal, este abrazo milenario que continúa imperecedero en la conjugación del verbo ***defender***, cuando la resonancia de su imposible realización se abre paso en el poema: «ya nada puede el sueño de perpetuidad / aun si los cuerpos al abrazo se aferran» (V). Estos dos elementos señalan un punto que, aunque evidente, hay que subrayarlo: el poeta no recrea el mundo, no hay mimesis, hay descomposición y allanamiento de la naturaleza pero alejada de las directrices aristotélicas de creación.[2] Así, Carvajal inunda la escena a la que asiste con una nueva intencionalidad que denota el absurdo que se da en la alianza del Amor y del Tiempo, antagónicos y paradójicos compañeros de batalla que, como los amantes, tendrán que trascender el uno gracias al otro.

2. Vale la pena observar que este ***allanamiento*** es uno de los elementos fundamentales para que se dé la poesía de acuerdo a Heidegger (111).

«Huella del Deseo»

El amor —el Amor— no requiere antecedentes para su presencia en la historia de la humanidad. El Amor es histórico como la historia es humana. Su poder de regeneración y su permanencia aseguran no solo la continuidad de la especie sino la infinitud y trascendencia de la humanidad. Uno de los primeros tratados sobre el amor en la tradición occidental se encuentra en *El Banquete*, de Platón. En este diálogo, Platón presenta siete distintos discursos amorosos que tienen su cúspide en la alocución que realiza Sócrates. Dice Platón: «[E]n resumen, el amor consiste en el deseo de poseer el bien para siempre» (113), para más adelante añadir: «la naturaleza mortal busca, en lo posible, ser eterna e inmortal» (116). Y es esta intención la que tiene el acto amatorio: la renovación y la inmortalidad a través de la regeneración y es, además, el mismo propósito del poeta cuando descubre el carácter amatorio de estos dos esqueletos: «la fortaleza del cuerpo / en la danza en el juego / y del abismo afloran / furor y fervor // persistir es vivir / y volver a morir / insistir» (XIII). La batalla se inicia: el amor se aferrará con todas sus fuerzas al cuerpo para persistir y así permanecer, aunque el acontecer del tiempo aliene con su transcurrir aquella unión.

Pero el Amor no solo es el deseo emotivo y afectivo particular en estos amantes; el Amor presente en estos amantes sobrepasa si no el tiempo, sí al menos su individualidad. Nada se sabe de ellos, a no ser por ciertas características culturales que se trasladan más al ámbito de lo imaginario que a la certidumbre. La falta de nombres, de rostros, de rasgos, confiere a estos amantes la virtud para descubrir el Amor. Esta pareja, gracias a su anonimato, ofrece la posibilidad de idealizarlos, de *esencializarlos*. No son ni Penélope y Ulises, ni Dido y Eneas, ni Julieta y Romeo, ni siquiera los dantescos Francesca y Paolo condenados, irónicamente, a *amarse* por toda la eternidad en el infierno y que podrían tener cierto eco en Carvajal; no, ninguna de estas célebres parejas es esta que el poeta tiene entre manos, aunque es, al mismo tiempo, todas ellas. Estos amantes son *la* pareja, la primera y la última: «fulgura en la Pareja eterno el gesto» (IX). De ahí el aire ceremonial más allá de la palabra, porque ellos no la necesitan para existir y por eso pueden trascender. Carvajal dirá:

> ninguna frase queda de su lengua
> ningún nombre registra su duración
> todo su cosmos:

la Pareja
estos huesos
ordenados en el suelo bajo el sol (XI).

Posteriormente añadirá en el mismo tono: «jamás escucharemos sus palabras» (XIV). En esa medida, será bueno repasar nuevamente el texto a través de Paz quien, en su reflexión sobre la obra del Marqués de Sade, dice sobre el acto amoroso: «Más allá de ti, más allá de mí, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver *algo*. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti» («Un más allá» 27). El deseo de ir más allá del cuerpo no encuentra referentes en el lenguaje articulado y necesita el ámbito del misterio, del vacío, para poder completar la visión de la belleza que es, finalmente, la consecuencia de la contemplación del amado. Porque, ¿no es la misma búsqueda que hace tanto el amante como el poeta, los dos poseídos de una fuerza que rebasa sus posibilidades de comunicación y que, no obstante, solo puede ser concebida en los términos y el ámbito de la palabra, aunque ésta sea, las más de las veces, inadecuada e insuficiente?

«No sonarán joviales las palabras»

Carvajal ofrece con estos breves pasajes una de sus inquietudes más recurrentes: el acto poético. Carvajal apuesta por la exploración de la Poesía más allá de la palabra. El poeta y el lector saben que el poema es un acercamiento a la Poesía, a la Idea de la Poesía, pero el poema *no* es la Poesía. El poema es un puente que se tiende invitando al lector —y al mismo poeta— para trascender y sospechar la Poesía, pero ésta, siempre elusiva, se escurre a través de las palabras del poeta como el agua en las manos del pescador. Heidegger, al indagar sobre esta diferenciación propone que «*poesy*» «es solo un modo del iluminante proyectarse de la verdad, es decir, del Poetizar en este amplio sentido».[3] En otras palabras, el trabajo poético cumple cabalmente como contenedor de la Poesía entendida como Belleza y Verdad, pero no es ni el único ni la totalidad de la Poesía. Jorge Luis Borges dirá al respecto que los «libros [y en esa medida el poema físico contenido en el libro] son solo ocasiones para la poesía» («This Craft» 3). En ese sentido, en el poema de Carvajal las palabras, o la ausencia de éstas, acontecen como un ritual en el que el Amor no

3. Utilizo aquí dos traducciones del mismo texto de Heidegger, al inglés y al español, respectivamente, para acercarme al sentido original.

necesita de artilugios lingüísticos porque su secreto estalla en la mirada como un milagro:

> pero adivina sus ojos de obsidiana
> mirándose por sobre el fuego
> adivina su voz
> silbido de serpiente
> que arrastra su magia hacia la espuma
> allí desova la serpiente emplumada (XI).

Carvajal intuye el encantamiento de esa *voz* más allá del banal comercio del amor. Este sortilegio surge del enigma que circunda no solo al amor sino a la poesía como tal. El hombre necesita de las palabras para intentar aprehender algo que va más lejos de su pobre lenguaje y por eso recurre al *fuego*, a la *magia*, o la *serpiente emplumada*. El amor y la poesía son dos categorías similares: aparentes en la realidad sensible (porque, ¿dónde reposan el amor y la poesía?, ¿qué órgano del cuerpo las produce?), surgen de los *fantasmas* que lo sensible ha dejado en el ser para después buscar la esencialidad. Cuando el poeta o el amante logran concebir la Poesía o el Amor, así como el Dios en la demostración de Anselmo, su existencia finalmente surca las apologías hechas con palabras. Platón sostiene que la trascendencia del amante es la contemplación final de la Belleza o, en otras palabras, de la Esencia. El amor platónico no propone la separación física, como se cree comúnmente, todo lo contrario, lo que plantea es ir más allá del mero cerco físico y traspasar el mundo sensible hasta alcanzar el *absoluto* —como lo entendió Hegel en su momento— (379). Dice Platón:

> [É]ste es precisamente el camino correcto para dirigirse a la cuestiones relativas al amor o ser conducido por otro: con la mirada puesta en aquella belleza, empezar por las cosas bellas de este mundo y, sirviéndose de ellas a modo de escalones, ir ascendiendo continuamente, de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos (...) a los bellos conocimientos, y a partir de los conocimientos acabar en aquel que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca por fin lo que es la belleza en sí (122).

Ese *absoluto* es el que sostiene la mirada de los dos amantes en el poema de Carvajal. Una vez deshecho el cuerpo temporal, finito y corrupto, se alza el misterio de la contemplación del poeta que ve, en las órbitas vacías, en los huesos roídos por la naturaleza, su propia existencia espacio-temporal que, así como la imagen que se eleva frente a él, tendrá su término. Escribe Carvajal:

borrará de tus pupilas todo el brillo
y surcará tu rostro y en tus labios
no sonarán joviales las palabras
y yo iré para viejo y ya distantes
iremos uno y otro
a las arcanas sospechas de la muerte (XVI).

Sabe el yo poético que la muerte es el fin inevitable de su existencia, así como lo fue para los amantes. Pero en los dos casos hay una sublimación que se anuncia: la trascendencia llega en la permanencia, en la fijeza. En el caso de los amantes, en su imperecedera unión ya vencedora del olvido gracias a la palabra creadora del poeta quien, debido al acto poético, se sublima él también en una doble ecuación y así se prolonga venciendo los lazos espacio-temporales: «el abrazo de *otra* pareja junto a la Tumba / a la luz cenital *repite* el gesto» (IX). [Las itálicas están añadidas]. La voz poética se compromete con el hallazgo, así el descubrimiento deja de ser una revelación para convertirse en su propio arquetipo —presente en *otro* y *repite* que denotan origen— reiterando de esta manera la Idea del Amor de los amantes de Sumpa.

«Ya nos devastará del todo el Tiempo»

Cioran proponía en uno de sus aforismos pensar en la nada como única existencia y decía: «Puesto que no hay nada, todos los instantes son perfectos y nulos, y es indiferente gozar de ellos o no» (159). Carvajal sabe del elemento predador del transcurso del tiempo y, al igual que Cioran, intuye que la única forma de vencer el paso del tiempo, más que el tiempo mismo porque éste es un concepto inmutable, es buscar la magnificencia del amor en un solo instante que, al acumular toda la fuerza amatoria, pueda despojarse de su categoría finita y, entonces, ser perfecto y nulo porque ya no necesita de nada más. El poeta afirma al final del texto:

la plenitud no está en la eternidad
reposa breve en el instante de invención
...
bien puede el Tiempo arrasar y ser perverso
logrará acabar con tu amor y con mi cuerpo
mas qué importa si ya la rosa vivió su esplendor (XVII).

La salvación está, como se ha mencionado, en la creación, en la nominación que es, sin duda, creación. El todo está contenido en la parte: un segun-

do de tiempo vale por toda la eternidad porque ha sido descrito —como el acto amatorio perenne en el poema— y ahora es posible atestiguarlo y, por ende, es ya irreducible. Una vez que el objeto ha sido reconocido será parte de la memoria y por ello vencerá al olvido, al menos dentro de la imaginación poética. Paz corrobora la intuición de Carvajal y añade en su tratado sobre Sade que «[c]reación, invención: nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco» («Un más allá» 26). Aquella *invención, creación* de la que hablan los dos poetas es la llave que abrirá el sentido de trascendencia a la pareja de amantes y al mismo poeta. Más aún, la superación de los estragos del acaecer del tiempo —condenado en el poema con el adjetivo *perverso*— tanto de los amantes de Sumpa como la del propio poeta en calidad él también de amante, se da en la certeza de haber vivido el acto creativo en sí mismo. Aquí la creación tiene una doble faceta: por un lado la generación del amor a través del acto amoroso y, por otro, la generación de la poesía. Los dos hechos se han consumado y eso es lo que salva a los actores en mención. Más allá de la presencia de algún rasgo elegíaco (González 12) como en la sección X en la que se encuentra el *Ubi sunt*, lo que hay en el poema es la certeza de haber sobrevivido y, en esa medida, el poema adquiere un tono vivificante. Como se ve, Carvajal no presenta solo un lamento elegíaco sino que, al mismo tiempo que elude las categorizaciones simplistas, propone un poema que concluirá con una demostración de seguridad que desafiará el transcurrir y no con el consuelo característico de este tipo de poemas.

En este mismo tono el verso final, portador de la carga lírica más elevada del último momento, contiene la palabra *rosa*, mencionada con anterioridad en el poema y que, indefectiblemente, conlleva al lector al campo semántico de la fragilidad, de la brevedad y de la belleza. Estas tres características se interrelacionan dentro de la cosa *rosa*, y en este caso ayudan al poeta a registrar su paso por el mundo, no el paso del mundo por él. Es decir, el poeta, sabedor del sigiloso misterio que encierra la rosa-amor-belleza, de acuerdo a los preceptos platónicos, la sublima por sobre el tiempo porque éste, aunque tendrá su oportunidad de arrasar con la rosa, no podrá arrancar el lapso de tiempo en el que ya la rosa *fue*.

«Uno con otro uno en el otro»

Borges dice en su ensayo «El Tiempo»:

> Ahora vamos a volver al tema de la eternidad, a la idea de lo eterno que quiere manifestarse de algún modo, que se manifiesta en el espacio y en el tiempo. Lo eterno es el mundo de los arquetipos. En lo eterno, por ejemplo, no hay triángu-

> lo. Hay un solo triángulo, que no es no equilátero, ni isósceles, ni escaleno. Ese triángulo es las tres cosas a la vez y ninguna de ellas. El hecho de que ese triángulo sea inconcebible no importa nada: ese triángulo existe.
>
> O, por ejemplo, cada uno de nosotros puede ser una copia temporal y mortal del arquetipo de hombre. También se nos plantea el problema de si cada hombre tuviera su arquetipo platónico. Luego ese absoluto quiere manifestarse, y se manifiesta en el tiempo. El tiempo es la imagen de la eternidad (204).

La plenitud del instante, el esplendor de la rosa de Carvajal (XVII), es la manifestación de la eternidad a la que se refiere Borges. El Amor, así mismo, se sirve de dos cadavéricos amantes para acceder a la temporalidad espacial, porque es la única forma de permanencia. Y así, en la ecuación propuesta por Borges, se puede intercambiar la idea del triángulo por la idea del amor, y las manifestaciones del primero —equilátero, isósceles y escaleno— por las manifestaciones del segundo: Penélope y Ulises, Dido y Eneas, Julieta y Romeo, Francesca y Paolo, etc. *Los amantes de Sumpa*, como ya se ha dicho, se han sublimado al convertirse en el arquetipo del amante debido, entre otras cosas, a la ausencia de nombres particulares. De esta manera, el poeta arriba a las costas de la imaginación poética donde eleva la contemplación de este hallazgo a la de su propia vivencia. El poeta, gracias a la creación, ha plasmado el instante en el que la rosa brilló en su máximo esplendor, el instante en el que el amor exigió su máxima representación. Pero no solo eso, sino que el poeta debido a la acción poética ha podido él también llegar al esplendor. Ha creado un monumento imperecedero porque el poema también ahora tiene un testigo: el lector. Los amantes trascienden gracias al testimonio del poeta, el poeta trasciende gracias al testimonio del lector. Esta complicidad celebra, así, la comunión de las Ideas de la Poesía y del Amor, que forman, a su vez, parte de la Idea mayor que se conoce con el nombre de Belleza. El poema contiene esta complicidad y la manifiesta de la siguiente manera:

> morir pudieron en plenitud perseverando
> más allá del ruego y del espasmo
> muriendo uno con otro uno en el otro
> acabando en este juego de espejos
> o repitiendo nosotros el abrazo
> o nuestro encuentro reflejado en los huesos (XV)

T. S. Eliot decía que «[l]a existencia del poema está en alguna parte entre el escritor y el lector» (21). En esa medida, cuando Carvajal anuncia que los amantes han muerto *uno con otro uno en el otro* para después colocar un *espejo* y el *nosotros*, el campo semántico nos lleva a la consideración válida de la implicación del poeta y del lector, coautor del hallazgo y del asombro; de esta

manera, el poema cobra el carácter vivificador para ambos porque ahora el poema existe *en alguna parte* entre los dos. Además, la *repetición* del gesto único de los amantes reafirma la presencia de otros actores que no son sino el poeta y el lector. La identificación, el espejo, deja constancia de la íntima relación del poeta en el acto amoroso. Finalmente, el poeta sabe que él es el amante que yace desde hace diez mil años y sabe que seguirá amando por toda la eternidad. De esta manera también el lector se eleva y trasciende y atestigua que él también es coautor del poema y que el poema es sobre él, en cuanto amante, en cuanto humano. ✹

Obras citadas

Borges, Jorge Luis. «El Tiempo», en *Borges oral*, 1979. Reeditado en *Obras completas* IV, Barcelona, Emecé, 1996.

— *This Craft of Verse*, Cambridge, Harvard University Press, 2000. La traducción del pasaje es mía.

Carvajal, Iván. *Los Amantes de Sumpa*, Quito, Acuario, 1998.

— *Tentativa y zozobra*, Madrid, Visor Libros, 2001.

Cioran, E. M. *Adiós a la filosofía y otros textos*, Madrid, Alianza, 2003. Trad. Fernando Savater.

Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1961. La traducción del pasaje es mía.

González Soto, Juan. «La Imaginada voz del Equinoccio», en *Tentativa y Zozobra*, Madrid, Visor Libros, 2001.

Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

— *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper Collins Publishers, Perennial Classics, 2001. Trad. al inglés Albert Hofstadter. La traducción del pasaje es mía.

Heaney, Seamus. *The Redress of Poetry*, New York, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1995. La traducción del epígrafe es mía.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. «The Philosophy of Fine Art», en *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976. Ed. por Albert Hofstadter y Richard Kuhns.

Maurer, Armand. *Medieval Philosophy*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982. La traducción del pasaje es mía.

Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995.

— *El arco y la lira*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.

Platón. *El Banquete*, Madrid, Alianza, 2002. Trad. Fernando García Romero.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

«QUI EST LÀ? QUIELA!» O ESCRITURA Y AUSENCIA EN *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA* DE ELENA PONIATOWSKA[1]

Florence Baillon

Tout amour, en effet, est amour de quelque chose, qu'il désire et qui lui manque. (...) L'amour n'est pas complétude mais incomplétude. Non fusion, mais quête. Non perfection comblée, mais pauvreté dévorante.[2]

Una de las características de la obra de Elena Poniatowska es su diversidad formal. Con cada libro, la autora experimenta con formas genéricas distintas: el testimonio oral colectivo (*La noche de Tatelolco)*[3] o individual (*Hasta no verte, Jesús mío);*[4] los cuentos (*De noche vienes);*[5] la biografía novelesca (*Tinísima);*[6] la novela (*La piel del cielo);*[7] la autobiografía novelada (*La Flor de Lis);*[8] el homenaje (*Octavio Paz, las palabras del árbol).*[9]

Con *Querido Diego, te abraza Quiela,* la escritora se aventura en una empresa original; en primer lugar a nivel formal con un relato de corte epistolar, y en segundo, porque rescata elementos biográficos a fin de hacernos imaginar lo que *hubiera podido* escribir Angelina Beloff a su amante, Diego Rivera. La elección de los protagonistas es significativa: se trata de una de las figuras

1. *Querido Diego, te abraza Quiela,* México, Era, 1990, décimoprimera reimpresión.
2. André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus,* París, PUF, 1995, p. 305.
3. *La noche de Tlatelolcro: testimonios de historia oral,* México, Era, 1998, 2a. ed.
4. *Hasta no verte, Jesús mío,* México, Era, 1997.
5. *De noche, vienes,* México, Era, 1985.
6. *Tinísima,* México, Era, 2001.
7. *La piel del cielo,* México, Alfaguara, 2001.
8. *La Flor de Lis,* México, Era, 1996.
9. *Octavio Paz, las palabras del árbol,* Barcelona, Lumen, 1998.

más importantes del México contemporáneo y de una desconocida. Hubiera podido elegir a Frida Kahlo, más famosa, más emblemática en cuanto al género, al arte, al compromiso político;[10] pero justamente, decide dar la palabra a una mujer olvidada por la historia y por la historia del arte, porque Angelina no ganó la posteridad para nada como artista, apenas como amante de Diego.

La pintora rusa, Angelina Beloff, fue durante una decena de años la amante «parisina» de Rivera: la novela se abre después de la ida, o mejor dicho, la huida de Diego para México. Quiela le escribe con la esperanza de ir a encontrarlo, le describe su existencia solitaria y evoca el pasado; la artista, siendo a la vez la narradora y el personaje principal del relato, aunque como veremos es más bien la ausencia el verdadero personaje de la novela.

Compartieron la vida bohemia en el Montparnasse de principios de siglo, las amistades, los engaños, el amor por México y un hijo, Dieguito. La novela se desarrolla a partir del momento en que Quiela escribe incansablemente al amante ahora indiferente. A través del pasado busca la forma de entender su presente doloroso. En su juventud, Quiela recibió apoyo de su familia en su afán de ser pintora, y obtuvo una beca para la Academia Imperial de San Petersburgo, antes de trasladarse a París, para perfeccionar su arte. Desde entonces pintar es para Quiela una razón de vivir.[11] En la construcción de la novela, los recuerdos de «antes de Diego» se sitúan en la mitad del texto. El tiempo pasado surge a partir de un evento (las fiestas de Navidad) y de un encuentro; pero sobre todo sirve contra el dolor. Antes de encontrar a Diego, conoció la soledad y la pobreza, sin embargo, «después de Diego» su situación personal se vuelve más trágica porque puede medir la pérdida del amor, de la maternidad y del reconocimiento.

La evocación nostálgica de estos años es, para el personaje, una tentativa para re-crearse frente a la pérdida de identidad a causa de Diego y su ausencia. Para Elena Poniatowska también es una manera de romper el silencio alrededor de Angelina. La autora trata de rehabilitar a la mujer y a la pintora, de proporcionarle una voz a ese nombre perdido en la lista de las amantes de Diego. La mexicana introduce retrospectivas sin preocuparse, aparentemente, del orden cronológico. Ese desorden organizado quiere dar al lector la ilusión de que sigue el pensamiento del personaje. El momento del encuentro con Diego está situado al final del texto, Quiela deshace al revés la historia de su vida

10. Además que Elena Poniatowska conoce muy bien la vida de Frida Kahlo, pues ayudó a Rauda Jamis para su biografía de la pintora, *Frida Kahlo, autoportrait d'une femme*, París, Presses de la Renaissance, 1985; la misma Rauda Jamis ha traducido al francés, *Querido Diego, te abraza Quiela*, ver *Cher Diego, Quiela t'embrasse*, París, Actes Sud, 1984.

11. «Desde el primer día en que entré al atelier en París, me impuse un horario que solo tú podrías considerar aceptable, de ocho a doce y media del día, de una y media a cinco de la tarde, y todavía de ocho a diez de la noche.» *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 33.

con el artista. Al principio, evoca el tiempo más cercano a la separación para llegar finalmente al primer encuentro. Una manera de tratar de comprender el silencio del amante y de conmover a Diego con el recuerdo de los días felices.[12] Al mismo tiempo, el hecho de que esa escena se encuentre al final, anuncia el duelo que hace ella, con esta última tentativa, antes de callar. Y finalmente, eso permite a Elena Poniatowska evocar la vida artística cosmopolita del París de los años 20.[13]

«Sus ojos se encontraron»

Si el lugar del encuentro es inesperado, en cambio la descripción de ese mismo encuentro se da conforme a los modelos literarios tradicionales. Según Jean Rousset,[14] el efecto visual, el carácter instantáneo del encanto, el retrato, la primera mirada, son elementos característicos del encuentro novelesco: «te conocí en La Rotonde, Diego y fue amor a primera vista».[15] A Quiela todo le parece un sueño.[16] El encuentro es un nacimiento, el nuevo nacimiento de un sujeto que se descubre otro, como lo inmortalizó Gustave Flaubert en *La educación sentimentale:* «Y fue como una aparición». La vida con Diego nunca fue fácil: Quiela aceptó seguir con su vida bohemia, pero sacrificó su obra por la del pintor:

> A veces me consuela tu propio sufrimiento a la hora de la creación y pienso: «Si para él era tan duro, cuantimás yo», pero el consuelo dura poco porque sé que tú eres ya un gran pintor y llegarás a ser extraordinario, y yo tengo la absoluta conciencia de que no llegaré mucho más lejos de lo que soy.[17]

El problema es que Diego no solo se dedica a la pintura, sino también a las mujeres. Esto Quiela también lo acepta. Las numerosas infidelidades y sobre todo la relación con Marievna Vorobiev, que tiene una hija de Diego.[18]

12. Pero sabemos que no lo va a lograr, porque como le dice Zadkine en el texto: *«Angelina, ¿qué no sabes que el amor no puede forzarse a través de la compasión?»*, p. 49.
13. Francia es una de las patrias de Elena Poniatowska: nació en París, habló francés antes que español y acaba de recibir la Légion d'Honneur.
14. Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, París, Corti, 1981.
15. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 67.
16. Lo que la diferencia de Frida: «Frida, en cambio, se especializaba en llamar la atención del maestro con bromas, con largas contemplaciones del progreso de su obra, con travesuras como llenar de jabón los escalones y esperar el resbalón que no se produjo (...)», Martha Zamora, *Frida, el pincel de la angustia*, México, 1987.
17. *Ibidem*, p. 25.
18. «¡Cómo recuerdo los ojos de nuestros amigos fijos en ti! Los de Marievna también, prodi-

Inmersa en su soledad, Quiela sufre más porque el pintor manda dinero a Marievna, que todavía tiene una hija mientras que su Dieguito murió.

Finalmente, Quiela se encuentra con un país, México. Para ella, Diego y México son uno. La narradora cuenta cómo desea apropiarse de esa diferencia: el idioma, los amigos, la familia Rivera y el viaje soñado:

> Mira Diego, durante tantos años que estuvimos juntos, mi carácter, mis hábitos, en resumen, todo mi ser sufrió una modificación completa: me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *par procuration* a tu idioma, a tu patria, a miles de pequeñas cosas (...)[19]

Pero poco a poco Diego siente nostalgia por su país y París deja de ser para él la ciudad-luz, por estar asociada más bien a la guerra, a los médicos que no salvaron a su hijo, a la pobreza y al frío. Diego realizó el típico viaje del artista hispanoamericano hacía Europa, este encuentro con el viejo continente le reveló las riquezas inesperadas de la tierra de origen, el regreso se torna inevitable. Entonces, definitivamente, la apertura hacia el mundo es para la rusa un dolor más: si México los acercó, ahora los alejaba.

El deseo de simbiosis es una constante de los personajes femeninos de Poniatowska: el otro es por lo que yo vivo. Hay siempre una voluntad de borrar la diferencia y una atracción creada por esa misma diferencia. La escritura es una experiencia de los límites, por ello Elena nos hace descubrir una dimensión nueva, un sentido distinto creado por la ausencia del otro, la dimensión de lo que hace falta. El otro es el único intermediario entre sí y el sueño, entre sí y la vida. El discurso de las mujeres de Elena no está destinado a un hombre, sino a todos los hombres, a cada hombre; es el discurso silencioso, el silencio creador. La soledad hace hablar, delirar, las palabras se desbordan como si quisieran invadir el espacio. Poniatowska canta un himno a la sed del otro que es absolutamente diferente y deseable porque justamente es diferente.[20] Quiela necesita ser mirada para sentirse que existe. Sin embargo, fracasa: pierde su hijo, el amor de Diego, su talento, el silencio es su última pérdida. De esa soledad nacen las cartas que son la consecuencia y la negación de esa misma soledad.

Mezcla su juventud en San Petersburgo, sus primeros años en París, su encuentro con Diego, la muerte de su hijo. Las idas y vueltas, el desorden orde-

giosamente atentos y por el solo hecho de admirarte la hice mi amiga, sí, era mi amiga y la embarazaste y sin embargo tú y yo seguimos», *ibidem*, p. 56.

19. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 46.
20. Ver el cuento «El recado» en *De noche vienes:* «Te esperaba a ti. Sé que todas las mujeres aguardan. Aguardan la vida futura, todas esas imágenes forjadas en la soledad, todo ese bosque que camina hacia ellas; toda esa inmensa promesa que es el hombre», p. 82.

nado da la ilusión de seguir los meandros del pensamiento del personaje. El relato sobrepone dos dimensiones temporales: los eventos pasados y los sentimientos presentes de Quiela al momento de la escritura. El pasado está puesto en perspectiva, interrogado. Quiela escribe su propio pasado, que mezcla con su yo actual y trata de crearse un futuro.

El presente puntual carece de delimitaciones precisas, es indeterminado; el futuro hipotético no tiene realidad objetiva, es solamente una esperanza presente; el pasado solo existe en la medida en que se actualiza, o se hace presente. El dolor vivido es el elemento que justifica la existencia del texto y legitima su forma, como en el caso del diario o de las cartas. El relato en primera persona permite poner al lector frente a una realidad tan imprecisa como en la que se encuentra el narrador. Además, el relato en primera persona es una historia cuyo yo es el autor, lo que propicia una mayor ambigüedad, pero es a la vez el yo presente que escribe y el protagonista. El sujeto se desdobla, el tiempo de la escritura es el tiempo de la conciencia. Pero nadie responde: Quiela escribe en vano al amante que no contesta nunca. Las experiencias no son grabadas en el orden en que se producen (como para la Historia), pero sí en el orden en el cual han tomado sentido por la primera vez. La memoria como crónica va transformándose en memoria analítica.

Las cartas que manda Quiela están en el orden cronológico de la escritura, pero los eventos que narran siguen el camino arbitrario de su memoria. Las cartas intentan salvar lo que queda del amor y también con ellas Quiela trata de salvarse así misma para volver a encontrar la unidad perdida con Diego. Quiela entendía todo, aceptaba todo y era la única que creía en la palabra. Convoca los recuerdos, los amigos que están en París, para romper el mutismo obstinado del amante. Es cierto que su situación no cambia entre la primera carta y la última, en vista de que nunca va a recibir respuesta. Pero como nos hacen recordar las fechas, el tiempo pasa y su discurso evoluciona. Quiela dice la ausencia con todas las palabras de las que dispone. Porque sabemos que «Toda novela epistolar caracteriza a sus personajes por el manejo del lenguaje, por lo que esperan de ese mismo lenguaje y por la manera que tienen de dejarse llevar por las palabras».[21]

El vacío llena el espacio del taller. Al principio, Quiela hace como si estuviera aquí, como si le escribiera:

> Hoy como nunca te extraño y te deseo Diego, tu gran corpachón llenaba todo el estudio. No quise descolgar tu blusón del clavo en la entrada: conserva aún la forma de tus brazos, la de uno de tus costados. No he podido doblarlo ni qui-

21. Michel Delon, *P.A. Choderlos de Laclos, les liaisons dangereuses*, París, PUF, 1986, p. 787 (la traducción es mía).

tarle el polvo por miedo a que no recupere su forma inicial y me quede yo con un hilacho entre las manos.[22]

Quiela se esconde en su departamento, rue du Départ (¡que ironía!), pero la mirada de los amigos le hace notoria su desgracia. Todos se alejan:

> Todos preguntan por ti, bueno, al principio, ahora cada vez menos y esto es lo que me duele, querido Diego, su silencio aunado al tuyo, un silencio cómplice, terrible, aún más evidente cuando nuestro tema de conversación ha sido siempre tú o la pintura o México. Tratamos de hablar de otra cosa, veo cómo lo intentan y al rato se despiden y yo me voy metida de nuevo en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del silencio, yo dentro de ti que eres la ausencia, camino por las calles dentro del caparazón de tu silencio.[23]

El recuerdo del hijo muerto de meningitis en 1917, también es muy cruel; el lector conoce la desaparición del niño antes que las circunstancias de su nacimiento. ¡Lo menos que se puede decir es que no fue esperado en la serenidad! Diego se siente amenazado como pintor y como amante, ve a ese niño como su doble y como su rival.[24] Y si Dieguito escapa al crimen paternal —«(...) como explotaste cuando te dije que estaba embarazada y vociferaste, amenazaste tirarte desde el séptimo piso, enloqueciste y me gritaste abriendo los dos batientes: «Si este niño me molesta, lo arrojaré por la ventana»—[25] de todas maneras se muere porque Quiela elige a Diego[26] y es su muerte la que finalmente acelera la ruptura entre sus padres. Quiela quería a ese niño como una figura miniaturizada del amante porque el deseo ya se transformó en necesidad. Quiela eligió a Diego y Dieguito se murió del frío invernal y paternal. Eligió a Diego y Diego se marcha. Hubiera aceptado mejor esta muerte si el amante estuviera todavía presente o hubiera aceptado la huida de Diego teniendo al hijo,[27] pero el niño se murió como el amor de Diego.

22. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 15. Esa carta evoca de manera muy sorprendente un poema de Elías Nandino que Frida copió en su diario: «Estás presente, intangible / y eres todo lo que llena / el espacio de mi cuarto / donde vivo mi universo / (...) estoy siguiendo tu forma / escondida en los objetos / porque sé que está presente / la ternura de tus manos / en todo lo que tocaste», *Frida, el pincel de la angustia*, p. 218.
23. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 16.
24. La representación de Diego amante e hijo está presente igualmente en el cuadro de Frida Kahlo, «El abrazo de amor entre el universo, la tierra, México, Diego, yo y el Señor Xolotl», 1949, Colección Jorge Contreras Chacel, México.
25. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 60.
26. «(...) los Zeting, Miguel y María, se llevaron al niño a su departamento en Neuilly para preservarlo. Yo no quise dejarte. Estaba segura que sin mí ni siquiera interrumpirías tu trabajo para comer», p. 11.
27. «Siempre quise tener otro, tú fuiste el que me lo negaste. Sé que ahora mi vida sería difícil

En definitiva, la espera, el dolor de la ausencia, la indiferencia del amante llenan esas páginas, como en *Cartas de una desconocida* de Stefen Zweig, cuyo título hubiera podido servir para el libro de Poniatowska. La mujer está encerrada en el tiempo del silencio y poco a poco pierde su identidad. El niño muerto invade los pensamientos y las pinturas, se parece a un retrato que Diego había realizado de Quiela, borrándose; Dieguito porque se murió y Quiela, simbólicamente, porque desaparece sentimental, social y artísticamente. Tantos esfuerzos hizo la rusa para perderse en Diego que se ha perdido ella misma, hasta desaparecer, como lo prevee su apodo, «Qui est là?»[28]

El amor de Quiela es casi sin objeto, el amante va haciéndose cada vez más irreal. La soledad de Quiela es total: es una artista sin público, una madre sin hijo, una enamorada sin amante, una mujer sin nombre. El silencio de Diego la niega. El silencio no es decir que el otro no existe; no es ni siquiera decirlo. Es esa soledad y ese amor que le hacen hablar y que es una constante de la obra de Elena Poniatowska: las mujeres aman, esperan y hablan, como en «El recado» donde una mujer escribe a un hombre esperando que llegue a su casa, o en «La felicidad» donde otra habla a un hombre dormido a su lado.[29] Diego hace la Revolución sobre las paredes, entre Dios y los hombres; la revolución de Quiela es muda, ella habla con las paredes. Diego habla a las masas, al pueblo sin intermediario; Elena habla a cada uno de nosotros; Diego pinta los hombres, la Revolución, la humanidad que tiene que ir a las paredes porque el muralismo habla de las masas, a las masas que deben ir a contemplarlo. Quiela, como Frida, solo habla de ella, de su dolor íntimo pero Frida se autorretrata o pinta a Diego, en cambio Quiela, perdiendo a Diego pierde su capacidad artística. Solo hablando de ellas tocan lo universal en cada uno de nosotros. Para las dos, es el dolor que trasciende y se vuelve una creación: los cuadros de Frida podrían ilustrar el texto de Quiela.

La carta es como un hijo que nace y del que hay que separarse.[30] El camino que hace Quiela en sus cartas es como una larga búsqueda de cada pared del departamento donde Diego la dejó. Porque el mexicano se fue y Quiela se

pero tendría un sentido. Me duele mucho Diego que te hayas negado a darme un hijo. El tenerlo habría empeorado mi situación pero ¡Dios mío cuánto sentido habría dado a mi vida!», p. 18.

28. «qui est là?» en francés significa «¿quién está aquí?»; hay una preocupación constante de Poniatowska alrededor de este tema de la identidad perdida, como lo indica el titulo *Nada, nadie. Las voces del temblor,* que la autora explica diciendo que cuando hacía su encuesta y preguntaba a la gente, ¿qué ha pasada aquí, quien es usted? La gente solía contestar «nada, nadie», conferencia en «Les Belles Etrangères, Mexique», en París, mars 1991. Ver también el cuento «La identidad», en *De noche vienes,* donde un hombre que no tiene nada que regalar, ofrece su nombre, pp. 16-17.
29. Los dos cuentos están ubicados en *De noche, vienes.*
30. El libro cubre nueve meses, de octubre de 1921 a julio de 1922.

quedó presa en el lugar de sus amores, tomando la medida de su abandono. La voz única de Quiela permite a la autora ilustrar todos los aspectos de la subjetividad del personaje. Para sobrevivir, Quiela expresa su ser, hablando de ella. A la ausencia del futuro, por lo menos con Diego, opone el presente de la escritura. Su yo es a la vez fuente de inspiración, tema organizador del relato y personaje principal, como un autorretrato pictural. El relato en primera persona es por esencia una confesión, donde la introspección contiene casi siempre un regreso hacía el pasado. Pero el pasado es contado en relación al presente; Quiela mira su existencia pasada con nostalgia a la luz de su situación actual.[31] La felicidad de antes existe solamente en la conciencia presente que la reactiva con los recuerdos y en contraste con la desgracia actual. El hoy es lo que domina; las cartas son un testimonio de las dudas que vive Quiela cuando las redacta. Las cartas tienen la forma adecuada para describir los movimientos del corazón y las ideas, sobre todo porque reduce el espacio entre el tiempo vivido y el tiempo escrito: «Tú has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria».[32]

Además, el yo todopoderoso de Quiela le autoriza a decir lo que quiere, su verdad, aunque esta sea totalmente arbitraria. Diego ocupaba todo el espacio, reduciendo a Quiela al silencio; ahora que está lejos se vuelve testigo de Diego actor. La distancia espacial y simbólica permite entonces a la narradora decir lo no-dicho.

Sin embargo, la carta descubre tanto al destinatario como al remitente, ¿por qué no leer esa novela como una biografía de Rivera? La confesión crea su propia forma, llama, en esa exploración del yo por el yo, la presencia de un otro necesario. Quiela habla al hombre ausente y que no contesta, tratando de establecer el contacto perdido. El placer de escribir atenúa la desesperanza y hace revivir la esperanza de una respuesta. El yo de Quiela es obsesivo, es el centro del discurso como es el centro del drama. Y el tú silencioso que nunca se transforma en yo que contesta. Lo que logra Poniatowska es involucrar al lector en la misma realidad imprecisa de Quiela. El silencio de Diego vale para nosotros también, la espera del personaje es también nuestra y Poniatowska trata de conmover al lector como Quiela trata de hacerlo con Diego. Las cartas de Quiela son su propio referente porque son actos y hablan de lo que dicen. Las cartas de Quiela son una manera de salir de su mundo de silencio y así la artista supera su conflicto trágico; el tiempo de la carta es el tiempo de

31. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 43.
32. *Ibídem*, p. 55. Una vez más el texto es muy parecido a declaraciones de Frida mencionadas en *Frida, el pincel de la angustia*: «Ya les he dicho 'no cuenten conmigo después de Diego', no voy a vivir sin Diego, ni puedo. Para mí, es mi niño, es mi hijo, es mi madre, mi padre, mi amante, mi esposo, mi todo», p. 134.

la liberación, leerlas es reconocer a Quiela quien por fin está justificada por el otro, por los otros, como el escritor y su público.

Finalmente, el grito de Quiela es el de Poniatowska a un interlocutor mudo: «El arte nace de la necesidad de expresar y comunicar».[33]

El éxito de Quiela está en la duración, escribe durante nueve meses, el tiempo de una procreación. La transición del monólogo al diálogo es el paso de unas cartas a una obra de arte; se trata de dejar una huella. Con las cartas, Quiela se vuelve artista como Diego.

«Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla», o el estatus ambiguo del epílogo

Si el lector es consciente que se trata de personas reales, lo olvida leyendo el texto como una novela; Poniatowska mezcla elementos de ficción y biografía. El efecto realista es dado por el nombre de los personajes públicos (Elie Faure, Zadkine, Juan Gris,...) por los hechos históricos (la Primera Guerra Mundial) y los lugares conocidos (el bar de la Rotonde, el barrio de Montparnasse). La autora mete en el espacio arbitrario del relato los signos de una voluntad histórica. Una de las características de la reconstitución de una historia verdadera es la ausencia del efecto de sorpresa; desde el principio sabemos que Diego no contestará y no volverá, y la última carta deja abierto el final: «Sobre todo, contéstame esta carta que será la última con la que te importune, en la forma que creas conveniente pero con *en toutes lettres*».[34]

Entonces el relato se termina con una última tentativa de sacar una palabra a Diego, lo que es reforzado por el post-scriptum: «¿Qué opinas de mis grabados?» y por *«en toutes lettres»*.[35] Por otra parte, como la comunicación tan deseada nunca se estableció, a Quiela solo le queda abandonarlo. Ese renunciamiento autoriza al autor a cerrar una correspondencia ya inútil. El lector lee la última página y descubre un texto corto no firmado que trata del «después» de la novela. La narradora se borra detrás del autor. Poniatowska en ese afán de acentuar el efecto realista menciona sus fuentes.[36]

33. Ernesto Sábato, *Hombres y engranajes, heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1973, p. 177.
34. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 71.
35. *«En toutes lettres»* significa en francés, «con todas las palabras debidas», pero Elena Poniatowska juega con la polisemia de «lettres» que es a la vez «palabra» y «carta», p. 71.
36. «Bertram Wolfe, a quien estas cartas le deben mucho de su información, consigna en *La fabulosa vida de Diego Rivera*, que solo en 1935, es decir trece años después, impulsada por pintores mexicanos amigos suyos, Angelina Beloff logró ir a la tierra de sus anhelos.» p. 72.

El final revela que Diego dejó a Quiela sin decir palabra, que nunca le contestó y que hasta de su rostro se olvidó, lo que refuerza la dimensión trágica. La desgracia de Quiela parece más grande todavía de lo que dejaban imaginar las cartas. Si uno se pone a leer otra vez las cartas conociendo el final aparece más vano el esfuerzo de Quiela. Poniatowska introduce al final de la novela un sistema referencial «real» porque Angelina Beloff existió en un momento dado. Esa ambigüedad del libro está presente también en el título: *Querido Diego, te abraza Quiela,* que asocia el nombre de una persona real e identificable con un apodo que no dice nada (aunque Angelina, de todas maneras...). Según Gérard Genette en *Ficción y dicción*: «El texto de ficción no conduce a ninguna realidad extratextual, todo lo que toma (constantemente) de la realidad (...) se transforma en elemento de ficción, como Napoleón en *Guerra y paz* o Rúan en *Madame Bovary*».[37] Lo que comprueba la dimensión ficcional del relato, aunque queda el problema del epílogo. Según los esquemas de Genette, el libro sería una ficción homodiegética, es decir que la autora (Poniatowska) es distinta a la vez de la narradora (Angelina) y del personaje (Quiela), las dos últimas instancias convirtiéndose en una.[38]

No obstante, el epílogo desplaza la voz, puesto que únicamente la autora puede hablar del futuro. Si aceptamos eso, significa que las cartas no son destinadas solamente a Diego, sino a todos los hombres, a cada lector, y que Quiela es nosotros/nosotras, por eso es que Poniatowska pudo declarar que había escrito esas cartas pensando en su marido.[39]

En definitiva, las cartas de Quiela no nacen del amor, por el contrario, nacen de la ausencia, del silencio y la soledad. Aunque la novela trata de la vida común de los dos amantes, es para subrayar una vez más la pérdida del otro: «Si no vuelves, si no me mandas llamar, no solo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que puede ser».[40]

Desde la pérdida la autora construye el retrato de Quiela y es el conflicto con el otro que le permite finalmente a la mujer llegar a ser un yo omnipresente y ganador. Hablando solo de ella accede a la verdad de su ser:

37. Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 31.
38. *Ibidem*, p. 67.
39. «Confesaste finalmente que las cartas de tu libro *Querido Diego, te abraza Quiela* estaban dedicadas a él.» *Revista Diners*, Quito, 2000, p. 123.
40. *Querido Diego, te abraza Quiela*, p. 55.

> Hay que usar la novela para explorar todo lo que no se sabe, todo lo que no está dicho.¿Cual es la única cosa que solamente la novela puede hacer?, es escribir la parte no escrita que es mucho más amplia.[41]

Quiela, abandonada como amante, hace de su vida solitaria una obra de arte, porque como sostiene Sábato:

> El Tú (contemplador) alcanza al Yo (artista) a través del objeto artístico, no en el objeto artístico. Como lector de *Rojo y negro* yo ingreso en la intimidad misma de Stendhal, y él ingresa en la mía como creador. Tal vez podría decirse algo semejante del amor, considerando un amor como un objeto artístico.[42] ✹

41. Carlos Fuentes, entrevista con Nicole Zand, *Le Monde*, París, enero de 1991.
42. Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, pp. 113-114.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
18/2004/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Gabriela Fernández, *La noche de Eva*, Quito: Planeta, 2005

La joven escritora quiteña, Gabriela Fernández Argüello, ganó el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit, 2004, con su libro de cuentos *La noche de Eva*. El universo humano, recreado en los cuentos de este libro, acoge aquella dimensión de la vida cotidiana en la que transitan seres marcados por la soledad, la extrañeza y la incomunicación. La escritora construye, con impecable habilidad, un lenguaje que comunica sensorialmente un cierto estado de los seres y las cosas: se trata de un mundo que se deja conocer a través de sus ruidos, de tonalidades, texturas y fragancias de espacios y de cuerpos. Este universo narrativo aparece poblado por cuerpos jóvenes que incansablemente se espían, se escuchan, se esperan y se buscan. Un halo de orfandad rodea a los personajes, en su mayoría mujeres jóvenes, pues ellas habitan un mundo donde el lazo lingüístico aparece roto y fracturado. No se ha roto únicamente el puente que asegura el tránsito entre la palabra y la comunidad, sino las complicidades entre producción y placer, sobre todo cuando se trata de cuerpos femeninos que se descubren atrapados entre los reclamos de la inteligencia, el trabajo, la casa, la maternidad, la belleza, el dolor y el deseo erótico.

La promesa comunicativa del lenguaje parece no tener cabida en ciudades donde la prisa y el miedo marcan el contacto interpersonal hasta hacerlo efímero y, a la vez, equívoco. El mapa de la ciudad ya no garantiza la orientación de los cuerpos cuando ellos se lanzan a las calles en pos de un deseo no solamente inalcanzable, sino inefable. En estos cuentos, la aventura humana se realiza en la conquista cotidiana de insignificantes señales que revelen la disposición del gesto y la mirada confirmatoria de posibles aproximaciones y contactos. La comunicación humana sin embargo se realiza, de manera casi epifánica y ciertamente marginal: son instantáneas urbanas, encuentros inesperados, pues la ciudad aunque fragmenta y aísla exhibe entre sus pliegues cuerpos cuya sola presencia —frágil y desamparada— provocan una experiencia de shock y reencuentro en quienes transitan hipnotizados por la urgencia y la velocidad. Sobresale en este libro la ternura en el tratamiento de los personajes y el cuidado en la construcción de un lenguaje que morosamente se sabe detener en los detalles que salpican los itinerarios y búsquedas de estas Evas literarias.

Alicia Ortega Caicedo
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Jennie Carrasco Molina,
Viaje a ninguna parte,
Quito: Libresa, Colección Crónica de Sueños, 2005

En viejas, casi olvidadas lecciones de narratología, Vladimir Propp nos enseñaba que todo relato literario puede resumirse en un poco número de funciones. Más tarde, Greimas, Barthes y otros, nos hablarán de relaciones actanciales, categorías que revolucionaron los estudios de semántica pero que en el fondo nos recordaban las viejas lecciones del maestro ruso.

Al leer *Viaje a ninguna parte* se me vino a la memoria una de las primeras funciones, la función del alejamiento. Decía Propp, que todo relato se inicia o se pone en movimiento cuando el personaje principal se distancia, se aleja, se arranca de su hogar o de su lugar de origen. Tiempo después, filósofos y pensadores como Lacan, Foucault y Kristeva nos hablarán de la significación arquetípica de esta función, ya que de alguna y de todas las formas, empezamos a ser, a vivir, cuando nos alejamos del útero materno. En definitiva, la vida, el relato, la existencia estarán sintetizados en la idea del viaje. El asunto es moverse, moverse y, como en el caso de esta novela, mejor si es a ninguna parte.

He querido estructurar de este modo el comentario de «Viaje a ninguna parte» de mi amiga y paisana, la ambateña Jenny Carrasco, porque al finalizar la lectura de la novela me encontré con una decena de preguntas dirigidas a los estudiantes y, obedientemente, me dispongo a rendir la prueba. Desde luego, me limitaré a responder la primera pregunta ya que, según mi parecer, resume y contiene todas las que le suceden.

La pregunta es esta: ¿Por qué Alicia decide dejarlo todo y embarcarse en un viaje incierto?

Según el mismo Vladimir Propp, entre las 31 funciones que subyacen en un relato literario, además de la función del alejamiento también coexisten las siguientes: prohibición, transgresión y castigo. Pues bien, basado en la existencia de estas cuatro funciones que estructuran la novela de Jenny Carrasco, elaboraré esta modesta reflexión que la hago con afecto y verdadera admiración de su trabajo. Afecto y admiración porque Jenny ha tocado desde la narrativa, desde el arte, un tema crucial, insoslayable e impostergable para el entendimiento de nuestra propia existencia: la aspiración a SER, a concretizarse como mujer en un mundo hecho, normado y vigilado por los hombres.

Dice la narradora: «Ese era el estigma. No sentir el placer porque es pecado, no tocar parte alguna del propio cuerpo porque provoca tentaciones irrefrenables. Entonces desde el primer grado, todas las niñas olvidaron su cuerpo». Y unas líneas más adelante: «Hasta que el día de la boda tuvo que entregarse a lo que viniera. Fue doloroso, desgarró la sábana y casi gritó, ahí estaba la mancha rojiza como prueba del triunfo del hombre sobre ella, montado encima, rasgándola, rompiendo su himen que había estado intacto hasta el fatídico día de la boda». Pero ojo —las cursivas son mías—, atención, punto seguido, comillas: *«Pero sintió todo el placer, ése que no debía sentir y que la atrajo más que nada, para siempre».*

El placer, precisamente el descubrimiento del placer, será la causa de esta novela, de este viaje. Porque si Alicia no descubría el placer en la noche de su boda, con toda

seguridad esta novela no existiría y no habría pre-texto para este viaje. Alicia, como cientos de miles de mujeres, hubiese quedado condenada al silencio, a la inmovilidad. No hubiese existido el motivo para dejarlo todo y dar inicio a un viaje que aparentemente no la conduciría a ninguna parte.

Física y geográficamente, el viaje de Alicia la llevará al Perú, a Bolivia y finalmente al Brasil antes del inevitable regreso. Digo física y geográficamente, porque el viaje que verdaderamente importa es el viaje que emprende, en este caso Jenny Carrasco, hacia la conquista de su cuerpo, de su placer y de su lenguaje. Ese fue el reto, porque en un mundo dominado por la cosmovisión masculina, por la ideología «falogocéntrica» como la denomina Jacques Derrida, las mujeres no han tenido cuerpo y mucho menos lenguaje. Digo esto, porque si tomamos al cuerpo más allá de su componente orgánico, de su encarnadura biológica y lo concebimos como un territorio de significación y de sentido, las mujeres siempre han estado enajenadas de él, exiliadas de sus propios dominios. El cuerpo de las mujeres en un mundo androcéntrico, solamente sirve como instrumento para la realización de la especie y de sus instituciones, sobre todo de la institución matrimonial. El cuerpo de la mujer no le pertenece para el placer, la autorrealización y la alegría. Es un territorio prestado para que el macho pueda multiplicar su poder y dominio.

Si esto ha sucedido con el cuerpo, ¿qué podríamos decir del lenguaje. Lenguaje a través del cual configuramos, diseñamos, entendemos y sentimos la realidad?

Si hemos de creer a Lacan cuando afirma que el lenguaje es una construcción «falocéntrica», un sistema simbólico de represión que aparece con la irrupción del padre en el mundo diádico entre el niño con su madre, pienso que la mujer vive otra forma de exilio y marginalidad tan radical como con su propio cuerpo.

Pues bien, a la transgresión de sentir placer, Jenny añade otra: la transgresión de escribir una novela, la transgresión de buscar el placer de la creación, el placer del texto. Y esto, muchachita de ojos verdes, se paga bien caro. Como diría el maestro Propp, se paga con el castigo. Alicia será insultada, repudiada, con el eufemismo «se ha vuelto Hippie». Es decir, en buen romance: «se ha vuelto puta». Las mujeres están hechas para el dolor, para la abnegación, para la renuncia, para ser la MATER DOLOROSA, la mujer que solo puede entrar en contacto con el cuerpo de su hijo muerto, recién descendido de la cruz, no para ser escritoras, poetas, artistas. Imagínate —desde el punto de vista de hijo, no retórico— tener una madre hippie. Alguien que escribe pecados como este: «Se detuvo en la vagina. Allí chupó con unción, pasó su lengua como si fuera el más dulce caramelo. Alicia de piernas abiertas, dibujando círculos con su placer, atrapando el cielo con sus caderas y llegando al orgasmo más grande sentido jamás». ¿Entonces? El manicomio querida. El manicomio. Allí las instituciones, nosotros los padres, nosotros los hijos, velaremos por ti, para que todo vuelva a la normalidad.

Iván Oñate,
Universidad Central del Ecuador

Raúl Vallejo
El alma en los labios,
Quito: Seix Barral, 2004

El alma en los labios es una novela que recupera no solamente la vida y poesía del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva sino, sobre todo, la atmósfera vital y subjetiva del puerto de Guayaquil a comienzos del siglo XX, durante los años en que la ciudad se moderniza y transforma. Es una novela de gran riqueza sensorial que inventa, en la escritura, un mundo que se deja percibir desde múltiples entradas en el esfuerzo por reconstruir una época, una poética, una sensibilidad: la vida cotidiana de las familias en aquellos años, el poema que escribe Silva encerrado en esa torre de marfil sostenida por el soplo de los sueños y las palabras, la pasión erótica y las musas que alientan el «arte poética» de un adolescente solitario y taciturno, las calles del puerto con su implacable humedad y su penetrante olor a cacao. El autor se propone comunicar a su lector la vida que invencible palpita en las palabras de una poesía que es ya parte innegable de nuestro patrimonio cultural: son los versos de una poesía modernista, aparentemente sitiada tras los muros de una torre de marfil, que nutren los *pasillos* que ahora cantamos. La literatura muestra así sus secretos vasos comunicantes entre lo culto y lo popular a través de caminos que son, simultáneamente, caminos de ida y vuelta. Vasos comunicantes que desdoblan, además, varias vidas y varios mundos: el cronista ficcionalizado Jean d'Agreve que narra al poeta Silva, el escritor —Vallejo— que dialoga al interior del mundo novelado con otros escritores y cofradías que han fundado una y muchas veces la ciudad de Guayaquil en los ritos bohemios, en esos espacios que acogen la sapiencia rocolera, en los olores de los barrios y en las ofrendas literarias.

La novela tiene el acierto de ir más allá del dato biográfico y la cita del poema, pues al narrador, alter ego del poeta, le interesa reconstruir un modo de escribir, un modo de amar, un modo de habitar la ciudad. En suma, un estilo que se hace, a la vez, literatura y cuerpo. Cuerpo por cierto no solo del poeta, sino cuerpo de una idea de mujer que se desdobla para ser mujer de carne y mujer-niña en la ensoñación de un deseo, en la invocación a la musa. La novela es un homenaje al poeta Silva, un homenaje que parte de la certeza que «la aparición en el mundo de un poeta es el nacimiento de un poema en constante escritura que solo termina cuando el olvido se posa sobre las palabras».

Alicia Ortega Caicedo,
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Miguel Donoso Pareja, *La garganta del diablo*, Quito: Paradiso Editores, 2004[1]

Toda obra de arte es ficción pero también testimonio de uno mismo y del mundo. En verdad, es muchas cosas más que desbordan clasificaciones y géneros, por lo que, sin sorpresas, confesiones y diarios son literatura legítima como la novela y el ensayo.

Pero, ¿qué es un texto como *La garganta del diablo*, de Miguel Donoso Pareja, publicado por Paradiso Editores en el 2004?

Es eso, un texto que encierra numerosos subtextos y propicia múltiples lecturas, es decir interpretaciones, como usualmente acontece con uno de teatro. Inclasificable en cuanto a género, es, de algún modo, continuación de *A río revuelto* y, sin embargo, independiente de él.

Donoso Pareja es autor que en los últimos años ha publicado una media docena de textos entre novelas, ensayo y poesía. Para mí es indiscutible que *La garganta del diablo* es, hoy por hoy, su mejor obra.

Obra de madurez, sin duda, que posee un rigor de escritura para contar, narrar lo que por distintas razones es próximo al autor, o de su interés, materia de reflexiones, comentarios y críticas en que un humor a veces, una ironía o un sarcasmo se entrecruzan con ternuras y añoranzas diversas.

Construida con el sentido de un decir que se convierte en un escribir, es una conjunción de textos cortos con el peso de las partes que constituyen un rompecabezas. Pero aquí cada parte, cada ficha, tiene su propia autonomía a tiempo que se integra en el formato totalizador del texto.

El tema recurrente es la vida del narrador centralizado, claro está, en la referencia literaria. La vida como experiencia, como invención de la misma vida y como proyección de un tiempo narrativo que no se somete a una cronología. La ausencia de esta cronología como hecho visible es, quizá, lo que sustenta la estructura de este texto.

Nada aristotélico en este contar, la voz que habla —sin importar que para los efectos narrativos pueda desdoblarse en dos o tres— construye la narración según necesidad propia, marcada tanto por el recuerdo como por una situación particular, una instancia, un hecho que leyó u oyó, suficiente incitación para el decir. Interesa este decir en cuanto contenido y forma.

El narrador (los narradores) es una voz que ha alcanzado una lucidez de conciencia que se ha echado de menos en buena parte de nuestra literatura. Una voz que reivindica su libertad de expresión, que escudriña una verdad que solo puede ser la suya propia. Esta búsqueda de una verdad que no sea una apariencia, por más que toda ficción lo sea, o que más bien supere las apariencias que envuelven a la persona hasta hacerle perder el sentido de una realidad, es, tal vez, la razón de este texto y lo que le otorga una autenticidad creativa.

No vaya a pensarse que el de Donoso Pareja es texto de difícil lectura. Al contrario, esta lectura fluye sin cortapisas ni entrabamientos. Podemos no estar de acuerdo con al-

1. Tomado de *El Universo*, Guayaquil, enero 27, 2005.

gunas de sus referencias (yo no lo estoy con quienes en su decir han leído a Saint-John Perse en francés y lo consideran un poeta apenas mediocre, p. 231), pero *La garganta del diablo* señala para este autor un primerísimo sitial en la literatura ecuatoriana de hoy.

Manuel Esteban Mejía

Laura Restrepo, *La multitud errante*, Bogotá: Seix Barral-Planeta, 2003

El desarraigo, la migración, el exilio, el viaje son hechos que, en los avatares del mundo contemporáneo, nos afectan de manera profunda y cotidiana hasta convertirse en experiencias cada vez más envolventes, universales y totalizadoras. En estos tiempos, son cada vez más aquellos y aquellas que atraviesan fronteras en la persecución de un refugio, de un trabajo, de un lugar para habitar y reencontrar a esos seres que se han perdido en las encrucijadas de caminos y travesías.

La novela de la escritora colombiana Laura Restrepo, *La multitud errante,* tiene como escenario un albergue de caminantes y desplazados, de aquellos que han llegado hasta allí huyendo de la violencia o tras las huellas de sus desaparecidos. Es una novela que se acerca al drama humano de la orfandad y la errancia desde una mirada que enlaza las ofensas de la guerra, la voluntad de los que esperan más allá de toda esperanza, las urgencias del amor, las miradas de quienes caminan con los ojos atados a lo que han dejado atrás. El albergue deviene en territorio intermedio, una suerte de entre-lugar, desde donde se recrea dolorosamente la memoria y, a la vez, se fabula en torno a cuerpos que se encuentran y se aman aun en el desasosiego de la búsqueda y la pérdida. Tras el albergue se perfilan otros cuerpos y otras memorias: caravanas de fugitivos, pueblos en romería con la muerte pisándoles los talones, procesión de desterrados. La novela, sin embargo, no comunica solo desamparo, sino grandeza épica; puesto que el albergue contiene un universo humano capaz de reinventar —desde la fragilidad más extrema— la vida, el amor y la memoria.

La multitud errante pone de relieve que la historia es siempre móvil; que la violencia no es nunca irracional, que nadie como ella para llenarse de razones cuando quiere desencadenarse; que cada humano lleva consigo, en una especie de geografía portátil, los espacios vividos y los cuerpos amados acaracolados en la memoria; que se precisa una condición heroica para vivir los tiempos presentes. Después de leerla, nos preguntamos ¿Qué permanece después de cada travesía?, ¿cómo estamos afectivamente localizados? En suma, esta novela nos recuerda que la errancia es hoy una metáfora de la condición humana.

Alicia Ortega,
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Felipe García Quintero, *Vida de nadie*, Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004 (versión francesa de Marcel Hennart)

«La muerte es la madre de la belleza», aseguraba Wallace Stevens, quizá porque cada final anuncia un nacimiento y precede a toda resurrección. Convencido de esta premisa, Felipe García Quintero entrega su poemario *Vida de nadie*[1] desde su particular experiencia de la muerte. Este libro, que en principio parece una galería de cadáveres (el padre ausente y la hermana muerta), es en realidad una colección de resurrecciones, en las que la voz lírica se empeña en superar, verso tras verso, la falta de sentidos esenciales: «ignoro el real motivo de mis palabras (...) no soy más que un árbol en el bosque de la intemperie». La experiencia del absurdo que el sujeto enfrenta en la modernidad se expresa en esta paradoja extrema de la poesía contemporánea: solo la ausencia de motivos posibilita la aparición de la palabra. El poema moderno es la palabra desde el vacío, es belleza que nace de la muerte. La falta de aquel *principio de razón suficiente* que fundó la modernidad se manifiesta en *Vida de nadie* con imágenes que evocan esa ausencia, esa pérdida.

Vida de nadie se compone de cuatro apartados: «tierra, ojo por ojo, casa de huesos, cielo sepultado». El primero de ellos, compuesto de un solo poema en prosa, anuncia un procedimiento central del libro: las oposiciones y superposiciones de símbolos, alegorías y metáforas. El primer par de imágenes lo forman la montaña y el árbol, alegorías de la masculinidad y la feminidad: «Muchacha, montaña mía, soy un árbol perdido en el bosque de la intemperie». Este primer poema introduce algunos motivos centrales del libro, que luego se desarrollan en los siguientes apartados. La ausencia del padre brinda un claro ejemplo: «Si me ves así, no te asustes; las marcas talladas en mi vientre son un viejo juego de la infancia: he visto cómo un niño ciego escribe el nombre de su padre en mi piel y luego lo apuñala hasta el cansancio. Ya sabes, tengo tallado su rostro que cicatriza sobre el mío». En la segunda parte del libro se continúa la meditación sobre este asunto: «Una noche siendo yo un niño, mi padre me dijo —ya no recuerdo las palabras—: escóndete en la casa, luego te buscaré. / Sigo escondido, esperando».

Del mismo modo, el problema del lenguaje aparece primero en una imagen alegórica, como búsqueda instintiva y desesperada: «Ven para que ahuyentes al perro del lenguaje que desentierra mis huesos». Imagen que se caracteriza después como rapto estético: «No temas si al llamar no respondo (...) es la escritura; el extravío en lo hallado». En el tercer apartado, la alegoría del perro se torna compleja, hasta alcanzar niveles simbólicos: «La casa tiene un perro./ Un perro amaestrado por su sombra. Man-

1. Este libro fue distinguido en 1999 con el IX Premio Internacional de Poesía «Encina de la Cañada» del Ayuntamiento de Villanueva de la Cañada, de la Comunidad de Madrid. Hasta la fecha cuenta con tres ediciones: 1. Altorrey Editorial, Madrid, 1999; 2. Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 2000; y 3. Fondo Editorial Universidad Eafit, Medellín, 2004 (versión francesa de Marcel Hennart).

so a la mano empuñada del lenguaje». Así a pesar de su estrecha relación, cada una de la partes del libro puede constituir un poema independiente. De la misma forma, desde su segundo apartado, *Vida de nadie* se fragmenta en textos breves que también se pueden leer independientemente. Se trata, en consecuencia, de un texto abierto, al mismo tiempo que unitario.

Si bien el desarrollo de los motivos centrales dota de unidad al libro, cada parte se concentra en determinados asuntos que hacen posible cierta autonomía. La segunda sección, «ojo por ojo», enfatiza varios problemas, pero el de la identidad sigue siendo capital, puesto que la relación con el padre se presenta especialmente conflictiva. Al ser el padre quien dota de nombre y apellido al hijo, es también quien actúa como referente esencial en la constitución de la propia identidad. Si el padre falta, la ausencia resulta una maldición, porque *mal-dice*, y dice mal porque nombra algo que no se desea: «Mi padre, día a día, noche tras noche, alimenta con su vida a los cuatro caballos ciegos que lo maldicen. (...) Los cuatro nombres por los que me llama». En Hispanoamérica, como en muchas partes de Occidente, se acostumbra bautizar a los niños con cuatro nombres. Pero el giro no es tan sencillo. El valor simbólico de los números también puede entrar en juego. Continuamente, el lector es invitado a participar en la producción de sentidos.

Conforme se avanza en la lectura, los símbolos se superponen y se vuelven más complejos. Al problema del nombre se suma la imagen del rostro (anunciada ya en el primer poema, *tierra*) y el símbolo de la casa: «Frente al espejo he visto crecer a mi padre. (...) Desde aquí lo he visto crecer bajo los huesos de mi cara. Tomarse la casa». La complicada relación con el hogar llega al clímax en este texto central del libro: «Yo, que me crié entre cerdos. Yo, que aprendí del amor el asco y la piedad, sé que la muerte es la madre de la belleza». La sección titulada «ojo por ojo» es efectivamente una rendición de cuentas del narrador lírico con sus fantasmas y consigo mismo: «Hay en mí un cerdo que tiene el cuerpo de mi madre. Hay en mi sangre una rata que posee los ojos de mi padre. Hay en mí un perro que ladra con mi voz (...) Este zoológico soy yo. La fauna del cielo en las jaulas del alma».

Lo que en «ojo por ojo» se expresa en palabras concretas (perro, cerdos, ratas, caballos, rostro, espejo) en «casa de huesos» continúa en afirmaciones plenamente líricas: «La noche en mí no entra, de mí sale». La casa, símbolo central de este apartado, ya no se identifica con el hogar, sino con el propio cuerpo: «Vivo en la casa que camino. La que acecho y me persigue como el gusano tras la carne enferma. (...) He levantado la casa en el aire de un cuerpo vacío (...) Y he colocado mi rostro por puerta, donde mi voz es el aldabón con el que llamo porque me he quedado fuera». En este último pasaje citado, se plantea el extrañamiento que el individuo moderno padece: tal es la falta de pertenencia, tal la duda sobre la identidad, que no es ajeno solamente el mundo, sino también el propio cuerpo.

Por esta razón, no extraña que la voz poética pierda la fe en la palabra, en el camino elegido, en la escritura. Por momentos, solo queda la verificación del sinsentido: «Aquí los pasos no avanzan, no llevan ni traen (...) Aquí la escritura no llama, no alumbra. (...) Aquí no es un lugar». En el primer poema ya se había dicho: «ahora que el camino es el viento (...) ignoro el real motivo de estas palabras». Y esa ignorancia, de nuevo la paradoja, justifica la escritura en la tercera y última parte del libro, titulada

«cielo sepultado»: «El libro ha crecido en mí como un árbol de raíces gigantes (...) En mis manos yacen los frutos caídos». Esos frutos siembran semillas y engendran otros árboles, desconocidos como la tierra misma donde crecen: «Converso con los árboles de la intemperie que desparecen en mis ojos; los que no tienen camino, con los pájaros que son ya recuerdo del viento. / Yo tampoco se qué tierra es ésta».

El discurso poético de García Quintero nace de la necesidad de llenar el silencio que supone la certeza de la muerte. Todo lo demás es producto de la incertidumbre y la especulación. El mundo aparece en plenitud ante los ojos del poeta, porque no remite a un más allá que pueda comprobar mediante sus palabras. Son las palabras mismas lo único que tiene para decir el mundo, y solo en ellas lo encuentra. Aquello que está más allá, el cielo, ha sido ya sepultado: «Vuelvo los ojos a la escritura (...) y veo cómo empiezan a caer del cielo las palabras, las fieras del cielo». Bajo un cielo abierto, sin edén que lo cubra, el poeta declara: «Florece en mí todo lo que ha muerto». El sentido de su escritura consiste en la sola dicha de nombrar. Quizá por eso, y a pesar de su tono por momentos oscuro, declara la esperanza que su fe le brinda ante el vacío:

> Los pájaros clavan sus picos en mi carne.
> Sobre mis palmas reposan. Beben el agua de mis ojos y mi lengua calla.
> La dicha de ser su alimento no me alcanza.
> Otra será mi gloria, no los cielos.

César Eduardo Carrión
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Madrid, diciembre de 2004

Alfredo Gangotena, *Crueldades*, Quito: Corporación Cultural Orogenia, 2004. Traducción de Cristina Burneo y Verónica Mosquera, edición bilingüe.

Muchos críticos y artistas han tratado de definir lo que es la poesía. A través de los libros encontramos desde definiciones simples, románticas, ingenuas, irónicas hasta reflexiones elaboradas, conceptuales y sometidas al rigor de los estudios literarios.

Para el poeta simbolista francés del siglo XIX, Stépahne Mallarmé, «la escritura poética es una especie de templo y fortaleza secreta, donde el Señor celebra las nupcias del lenguaje y de la vida, donde medita lo absoluto que hacen vivir las palabras... la poesía es una elevación y una revelación, y el acto poético quizá no tenga otro fin que cantarse a sí mismo. El poeta no es mago, sino ministro de un culto que se tributa a sí mismo. Celebra «ritos sacros»; hace del libro un «instrumentos espiritual» del que, a

partir de un «repliegue virgen», se desarrollan los sueños como un «solitario y tácito concierto».

Nuestro poeta, Alfredo Gangotena, nacido en Quito (1904-1944) y radicado gran parte de su vida en Francia, recibe el legado de los simbolistas franceses, se nutre de sus lecturas, así como de la filosofía existencialista de Heidegger; su poesía también recoge el acento del barroco, alternando tonos bíblicos, construye un lenguaje inusual y complejo que nos conduce por la magia semántica, febril y elaborada de Góngora, del poeta simbolista Mallarmé, de Lezama Lima, de Huidobro... Gangotena, dueño de una interminable y sostenida ráfaga de significantes; de imprecaciones y metáforas turbadas por la inmovilidad frente al mundo; rotando en la misma atmósfera, irrigando su propia sangre en una reescritura desencantada, insaciable y feroz que como lectores-ras nos paralizan, conmocionándonos y despertando una experiencia simultánea de admiración y desconcierto.

Crueldades, es el nombre del poemario de Alfredo Gangotena, en él se recogen veinte textos escritos en francés por el autor, y que gracias a la traducción de Cristina Burneo y Verónica Mosquera los podemos leer en español, edición bilingüe que rinde homenaje a esta voz singular de la lírica ecuatoriana.

La escritura de Gangotena refleja un cavilar ensimismado por el desasosiego y la angustia. El lenguaje del poeta es un aleteo místico y existencial donde el vacío y la nostalgia parecen edificar una gran Elegía erótica al ser amado idealizado, un acto de amor con la ausencia, con el recuerdo y con su escritura.

En fragmentos de su extenso poema «Crueldades» (1935), que lleva el mismo título del libro, evidenciamos lo comentado:

> Vestido de púrpura permanezco perplejo
> en esta media noche que zozobra.
> A decir verdad oigo golpear,
> pasos insólitos golpear la pesadez de la sombra
> [...]
>
> El cielo, en su fluidez mental, persiste
> en reconstruirme las modulaciones de este
> llamado
> [...]
>
> ¡Es Ella, pero Ella, sin lugar a dudas!/
> ¡Ella!
> Y toda la luna,
> [...]
>
> El recuerdo endurece de negro las puertas,
> Sin embargo, en esta invernal quietud, me
> ciño a acechar y esperar.
> [...]
>
> Me has tomado en la fuerza tórrida
> de tu clima,
> [...]

Tu boca me ha tomado,
Y caigo pesado y verdadero en las columnas
primordiales de tu sangre.
[...]

Y de tu carne amada, vuelvo,
ciego vuelvo en el insostenible
vértigo.
Tu carne en el centro de mis entrañas
Tu carne en el absoluto de mi exilio!
[...]

Te llamo, Amor mío, ¡oh Tú!
muero, esta noche, en la árida
fraternidad de las arenas,
esta noche colmada de astros y de
jardines.
[...]

Amor mío, ¡el deslumbrante sol jamás
se extinguirá! (pp. 85-93).

Los versos escogidos, nos permiten vislumbrar a un poeta que vibra con el llamado de lo que ya no está, y como en un acto confesional y litúrgico recrea una presencia que le permite sostenerse y sobrevivir al vacío. La voz lírica nos introduce en un ambiente de intensidades, donde cada elemento que nombra es un indicio, una sospecha para diseñar este cosmos ilusorio y vehemente de un hablante que no claudica ante la nada porque su escritura perenniza el fantasma.

Nuevamente «Crueldades», otro poema con el mismo título, escrito dos años después (1937). Si bien nos encontramos ante un nuevo texto, independiente y único, percibimos la misma voz, recurrente y anclada en la remembranza; sin embargo su tono es agónico y desesperado, cautivo en el exilio del amor, edifica una muralla, una prisión con su lenguaje, como un clamor donde el dolor y la derrota se versifican:

Ella, en la inminencia sangrante, en la pupila
abstracta de mi visión,
Y yo perdido, miserable, aquí sin armas
—aquí: cuando la tierra, el mundo alrededor se
congelan,
cuando todas las imágenes del cielo sensible toman
las formas del estupor.

Mi frente se arruga con todas mis sombras.
[...]

Este grito, este grito lastimero y desgarrador.
El bosque alto del afuera, en suspenso, casi sin aliento,
que se apoya, cargado por una obsesión,
contra las paredes de este extraño pabellón.
Y yo sin edad, aquí en las noches del frío, las manos

moldeadas en esta gravedad del hielo.
Pues soy realmente aquel que bebe su agua en las
Tinieblas
[...]

¡Oh vergüenza!
Abolido del mundo.
Relegado, ¡oh escarnio! por Ella misma, sin igual
Belleza,
por Ella misma, en este reino fantasmal
[...]

¡Ah! Estas manos agitadas por lamentos.
Adorables. Sus manos, en las brisa mortales,
en la angustia mortal de la palabra.
[...]

¡Ella!
Mi Amor,
Solo conocimiento en el Espíritu.
[...]

Fantasmas de este lugar, vosotros todos, compañeros de mi exilio.
[...]

Ella se aleja en su azur de soslayo
¿Ella afuera?
Ella de pie en su Belleza!
¿Y su corazón se mostraría así cerrado a toda
súplica, a toda memoria?
¡Adiós!
¿Adiós! En adelante, mi tarea es breve: aquella de morir.
[...]

Para mí (sabedlo amigos),
¡el sol negro!
[...]

¡Este polo de hielos para mi ser de desesperación, y
esta visión de impotencia y de pesares en los
nacimientos activos de mi muerte! (pp. 145-157).

En este segundo poema, «Crueldades», receptamos un gemido, un lamento con matices de exaltación al ser amado, de autocompasión, de enojo, de reclamo y de luto... el seguimiento de estos versos nos petrifican, asistimos a una suma de crudezas, de crueldades que el poeta lanza a su mundo, pero ante todo se convierte en un acto de tortura e inclemencia contra su identidad peculiar y paradójica de vivir-morir y resucitar en el oficio de la escritura.

Octavio Paz, afirma que la poesía no es una actividad mágica ni religiosa, no obstante el espíritu que la expresa, los medios de que se vale, su origen y su fin, muy bien

pueden ser mágicos y religiosos. Mientras que en la religión lo sagrado cristaliza en el ruego, en la oración, en el éxtasis místico, en un diálogo o relación amorosa con el creador, el poeta lírico entabla un diálogo con el mundo; en ese diálogo hay dos situaciones extremas: una de soledad y otra de comunión.

La lírica de Gangotena es de soledad y comunión con su propio mundo, con su interioridad: «Aprendo la gramática de mi pensamiento solitario», este verso se ha convertido en un extraordinario y emblemático testimonio poético de ese movimiento concéntrico que caracteriza su obra, esa obsesión por rescribirse con los mismos episodios existenciales y repetir la ceremonia con un rutilante lenguaje que genera relectura, exigencia de parte del lector y que lo consagra a nuestro poeta como innovador, trasgresor, contemporáneo... pero sobre todo auténtico.

Los otros poemas que se agrupan en este importante libro, presentan las mismas constantes: místicas, herméticas y mágicas frente a los componentes de su angustia, no porque el poeta necesariamente participara de lo que implican estos términos, creo más bien porque sus conocimientos, sus lecturas y su experiencia de vida, le permitieron hacer uso de toda «la materia prima» que galopaba en su interior y en una suerte de caos amatorio-existencial, lo poetizó.

Quiero destacar y compartir algunos versos del poema «El alba», texto que no registra fecha, pero en cambio registra una actitud poética diferente, más libre y accesible, decantada y extraordinaria en el manejo del lenguaje, intensa pero directa, sin ambages, significativa pieza interactuada con preguntas y sentencias, que fluye como en un diálogo íntimo, irónico y frontal al ser amado ausente:

> He venido a verte y con calma me he sentado en este borde algo duro.
> No me has visto. Luego me has visto. Y has venido.
> Mi mirada se hallaba lejana en los escombros del pasado.
> Y me has preguntado por las razones de esta ausencia.
> Y lleno de asombro he desplegado frente a ti toda la rudeza de mi sueño.
> Toda la fuerza de mis desilusiones.
> [...]
>
> ¿Qué has querido decir, pues?
> No lo sabré jamás.
> ¿O quizá no has comprendido las palabras impermeables?
> Sin embargo he proseguido sin fatiga. Pues hay que hacerlo
> Sin cesar, sin vergüenza y sin tregua.
> [...]
>
> He aquí aquello que no comprenderás jamás
> Pues tu ligereza es infinita.
> [...]
>
> Tu realidad es falsa.
> [...]
>
> Te tropezarás siempre con la desesperante uniformidad de las consecuencias.
> Y permanecerás paralizada frente al muro opaco y sin fin.
> Pues el hecho está allí.

Brutal y desnudo.
Y yo he admirado en ello el cinismo.
[...]

¿Por qué ir más lejos?
[...]

Mira, también en mi cerebro todo se enturbia.
Analizo la importancia de aquello que quería explicarte.
Más bien: de aquello que hubiera querido que tú me explicaras.
Y he ahí que lo he olvidado.
Eso siempre ocurre en este bajo mundo: como en los sueños.
Olvidamos todo en el momento en que mayor necesidad teníamos de luz.
[...]

¡Ah! ya está, regresemos.
Pues siempre hay que hacerlo y pese a todo. Yo te lo he dicho.
Sobre todo por aquellos que, como yo, han salido del
vientre de su madre con la tempestad en el cráneo,
la rabia en el corazón ¡y hasta en el vientre!

Escucha.
Estamos al alba. (pp. 107-111).

Alfredo Gangotena, el del rito erótico y sagrado, el que se ofrenda, el que lacera y se lacera, el que violenta el lenguaje «cantándose a sí mismo» en «un solitario y tácito concierto» del que hablaba Mallarmé. Una vez más Gangotena, luego de cien años de su nacimiento y sesenta de su muerte, una vez más elevándose y revelándose en su repliegue para romperse y trascender en el movimiento de la literatura y de la historia.

Maritza Cino Alvear,
Guayaquil, 2004

Luis Aguilar Monsalve,
Dejen pasar el viento,
Quito: Editorial Eskeletra, 2004, 139 pp.

Luis Aguilar Monsalve ha presentado su cuarto libro de relatos. Primero fue *El umbral del silencio,* que tiene dos ediciones, seguido por *La otra cara del tiempo* y *Creo que se ha dicho que vuelvo.* Ahora ha escrito *Dejen pasar el viento,* una colección de dieciséis cuentos, de los cuales dos, de excelente factura, ya aparecieron en *Creo que se ha dicho que vuelvo.*

La paridera de un libro debe ser una pequeña fiesta, porque entregarlo a los lectores es mucho más que la impresión y puesta en circulación, la invitación a un acto

donde hablan dos o tres personas y luego se sirven dos copas de vino, la entrega a las librerías para que la obra inicie su viaje hacia las manos que lo tomen y los ojos que lo lean. Estos alumbramientos carecen de aguas bautismales o bendiciones que le concedan la gracia de ingresar alguna vez en celestes y eternas esferas, pues el libro sobre la tierra se queda, no muere aunque se haya agotado el último ejemplar, pues siempre podrá haber alguien que lo guarde, que lo conserve en la memoria, que lo comente. El libro puede prevalecer, nos sobrevive, puede inclusive gozar de la inmortalidad, pero siempre en este planeta. Ese es su privilegio.

Pero hay otro aspecto en este organismo viviente que llamamos libro, ya se trate de los retazos de vida reproducidos en el cuento o en el universo que desarrolla vidas de una novela. Es una faceta que no siempre reparamos, satisfechos de la calidad de la impresión, del acierto de la portada, del formato, cuando acariciamos la cartulina brillante y hojeamos las páginas, dispuestos a empezar a leerlo esa misma noche. Me refiero al «antes» y al «después» de cada obra literaria.

Ese «antes» es el autor o la autora sentados ante la pantalla de un monitor, quizás a la madrugada, o a medianoche, o un sábado a la tarde, un sábado robado, con sus dedos que teclean, avanzan o retroceden, con sus manos, con los brazos unidos a un tronco con corazón y estómago, un tronco que lleva un cerebro que lo ha almacenado todo, durante años, ojos que han visto y oídos que han escuchado, un tronco unido también a piernas y pies que han caminado y tropezado, que han buscado y que han huido, un cuerpo, en suma, que vive, que ama, que sufre, que odia, que aprende, recibe y rechaza, que late, sueña o es soñado. Ese «antes» del libro es, pues, el autor o la autora, en realidad esos desconocidos, casi extraños para nosotros. Pedazos de sus mundos, esquemas incompletos de sus universos que se filtran y quedan grabados en las páginas, ante nuestros ojos lectores, porque, en definitiva, el escritor se queda atrás, relegado, puesto en un rincón, muchas veces no identificado, pues la mayoría de los lectores no les conocen sino por la fotografía de la solapa, solo con sus propios fantasmas, con las sensaciones o recuerdos que lo llevaron a escribir, con las apetencias o los desahogos que formaron personajes, sucesos o pesadillas, con sus pasados «gravemente enfermos», para tomar una expresión de Nabokov. Dependiendo del lector, de la lectora, algo podrá deducirse o sospecharse de ese «antes», pero la mayor parte quedará sepultado, como el iceberg, como el centenario árbol con raíces cuya longitud nadie podrá calcular, para aparecer únicamente en algunas decenas de hojas, limitado por la historia escogida, por la forma literaria elaborada, por las exigencias y el rigor que lo estético y el oficio imponen.

Con el «después» es otra cosa, está en manos exclusivas del lector, de la lectora que, en cierta manera, han eliminado al autor, se han librado de él, para batirse a solas con cada relato, recrearlo, buscar sus propias interpretaciones, posibles paralelismos con sus existencias, acercarse a cada personaje, vivir sus vidas, inventar tal vez otras historias que no fueron ni serán jamás contadas. No puede ser de otra manera, están en el otro lado, y también están solos, totalmente solos cuando leen. Son, entonces, dos soledades que se encuentran sin encontrarse, la del escribidor y la del destinatario.

La verdadera dimensión de cada obra está en la profundidad, tanto humana como estética de su contenido, de su forma. Por eso la literatura *light*, la mayoría de los *best sellers*, o las novelitas esotéricas, de autoayuda o que coadyuvan a acercarnos a la divi-

nidad o a la energía universal, no podrán sobrevivir, aunque nos entretengan o nos alivien. La verdadera literatura es de este mundo, no del otro, no es vaporosa ni artificial. Dimensión y hondura que se reproducen en quienes leen y dejan en ellos huella, enriquecimiento, sabiduría o sabor de vida realmente vivida. La verdadera literatura, a través de la forma, siempre de la forma expresiva y del lenguaje escogidos, nace de la hondura y conserva la capacidad de cavar y calar bien adentro en otras mentes y espíritus.

No pude evitar estas reflexiones después de haber leído, pausadamente, con lápiz en mano, que es la mejor forma de leer, estos relatos escritos por Luis Aguilar Monsalve. Desde el epígrafe escogido, tomado de Mario Vargas Llosa, el autor nos introduce de un golpe en el mundo de la literatura, como expresión de rebeldía y cuestionamiento de la verdad. Manifestación de rebelión, sí, porque la vida cotidiana puede llegar a ser insoportable. Siempre necesitamos algo más que puede estar relacionado con la creación, con el servicio a los demás, con el aprovechamiento de aptitudes escondidas, con lo que sea. En el fondo, de alguna manera, todos somos o podemos ser creadores. Cuestionamiento de la verdad también, porque literatura e historia no necesariamente se contradicen y están en campos distintos. Mientras pasan los años cada vez pienso con más certidumbre que hay más verdad y realidad en la ficción que en la misma historia, por la simple razón de que la literatura no necesita pruebas y la historia está sujeta a intérpretes, a intereses de poder, a versiones, a subjetividades, a mentiras, de hechos de difícil verificación, de dudosas verdades oficiales. Y porque, además, el ser humano es, en todos los órdenes, más sujeto de mitos, leyendas, fantasías, sueños, esperanzas y hábitos, que de otra cosa. Sin soñar nos moriríamos. Seguimos aquí, por ejemplo, anclados en este Ecuador, sin lanzarnos a un abismo y sin establecer tribunales populares para el ajusticiamiento, no de muchos, quizás de unos cincuenta individuos, simplemente porque soñamos en días mejores. Pero no solo la verdad literaria dentro de la ficción, que es verdad de vida, y eso lo sabe Luis Aguilar muy bien y lo conocemos los escritores, sino nuestra propia verdad como seres humanos.

Tanto el título del libro —*Dejen pasar al viento*—, como los títulos de la mayoría de los relatos, son ya una invitación, unos a la meditación, otros a la insinuación o a la sorpresa, a la curiosidad de conocer lo que está por contarse, a la afirmación de lo poético, a la elementalidad de un nombre o de una situación simple que convoca: «Al otro lado de la voz», «Cuando ella dijo que sí», «El primogénito del escritor vagabundo», «¿Me llamarás hoy?», «Pétalos en el pórtico», para mi concepto un cuento de antología es «Nick, Trasluz en el sótano».

El elemento primario de la ficción es el tiempo, y Aguilar Monsalve es un extraordinario artífice de los tiempos narrativos al introducir en sus relatos el tiempo psicológico o emocional y destruir la cronología de días, meses y años. El novelista rumano Mircea Eliade, en *La noche de san Juan,* habla del «tiempo concentrado» como una definición de la necesidad del «espectáculo» (entiéndase literatura) como vehículo para exorcizar el «destino», para concluir que para escaparse de ese tiempo, para salir de él, hay que asumir la calidad de espectadores. «Tiempo concentrado» muy diferente del «aborrecible tiempo detenido» (entiéndase cronológico) del que habló Alejo Carpantier en *El siglo de las luces,* o del «tiempo unidireccional... que termina con la muerte» sobre el que escribió el usamericano Thomas Pynchon. Eso es lo que Luis Aguilar ha

logrado, gran admirador, como no podía ser de otra manera de Borges, que dijo que el tiempo es «la despedazada copia de la eternidad», y por supuesto de Cortázar.

¿No somos —pregunto—, los seres humanos tiempos acumulados? Somos lo que conversamos anoche con nuestra pareja, el recuerdo del hermano que murió al nacer hace cincuenta años y que no conocimos, el amigo que un día se fue, el amor fracasado, un beso, una relación de hace años, aquel libro, esa calle que nos fascinó en una ciudad lejana, los estudios universitarios, esa melodía, nuestros padres muertos, los nietos que vimos el fin de semana... Todo eso somos, mientras el tiempo, que es lo que molesta, sigue como el viento, pasando en forma inalterable...

Me ha impresionado hondamente «Al otro de la voz» donde el paso del pasado al presente es la clave. «Cuando ella me dijo que sí» da la impresión de que el narrador, sin mencionarlo, se ha volcado hacia un pasado enterrado no revelado, reproducido en fragmentos idos. El ya citado «Pétalos en el pórtico», por lo menos en mi percepción, puede ser contado desde el punto de vista de la novia de hoy que dejó el convento hace tiempo o de la monja que cosía el vestido para una mujer que será novia en los próximos días: la mancha de sangre en la tela de seda comprime el tiempo y desata las invenciones.

Otro de los elementos constantes, reiterativos, que aparece en las páginas de Aguilar, no ya de la estructura de los relatos, sino de las mismas historias contadas y, ante todo, de la vida o de los momentos de los personajes, es la soledad y su compañera preferida, la muerte. En otro de sus libros Luis Aguilar usa como epígrafe un texto de Sábato que dice que «el gran tema de la literatura es (...) la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma». Si la modalidad estética o de los puntos de vista del autor violenta los tiempos, las historias y sus personajes son violentados, casi devorados diría, por la soledad y la incomunicación. Nada se consuma o realiza, los acercamientos sucumben, las aproximaciones se desvían. Textos y personajes corren la misma suerte: no sabría decir si son los textos, abrumados y cansados por la resistencia de los personajes, los que se escapan a otras latitudes, o son —posiblemente es así— esos personajes los que fugan, cambian y huyen y a las palabras no les queda más que seguirlos tras las casas y las calles de su mundo de papel. Los grandes temas de Aguilar Monsalve se llaman soledad e incomunicación, soledad que se halla ya sugerida por el cosmopolitismo de sus relatos que, salvo uno que está situado en Cuenca, la ciudad en la que nació el autor, y otro en París, pueden estar en cualquier lugar, fruto acaso de su vida fuera del país, de sus años en Europa. En este sentido, también, una indiferencia ante los espacios y los lugares que acentúan esa soledad y que la definen. Seres, sus personajes, supremos errantes, sin tiempos ni espacios o anclajes.

Allí, por ejemplo, el hombre niño y el niño hombre, juntos porque son el mismo, en la playa solitaria, con los bañistas lejanos, en «hileras hiperbólicas», «porque el gentío es molestoso y ofende», y, tal vez, hasta esa misma visión del mar no sea sino el fruto de la imaginación. O la soledad extrema, definitiva, en «Migajas de esperanza», en espera de la muerte que entra suavemente con figura de mujer, mientras el personaje escucha cómo repetidamente timbra el teléfono, sin que pueda levantar el auricular, y se reproducen en su mente los diálogos previos a encuentros pasados, la defensa de su propia libertad que no le permitió jamás ser «leal a una mujer», las «máscaras de farándula añeja». He descubierto que, en más de un relato, se repite, tal vez sin que el au-

tor se haya percatado (porque el subconsciente también escribe nuestras historias) que el personaje se encuentra en un café (símbolo de la transitoriedad, del estar de paso) deseando mantener una conversación con el desconocido de la mesa vecina. ¿No nos llegan fatalmente a todos nosotros esas mismas sensaciones? En «Aristas huidizas de un contemplar oblicuo», el personaje, en una habitación solitaria, se mira en las facetas de un espejo triple. Nunca podrá saberse si vivió o vivirá, o acaso imaginó vivir, lo que vio en las pulidas láminas. Este cuento está precedido de un epígrafe de Borges que tuvo obsesión por los espejos. «Pick-up en Cuenca» nos habla del amor pasajero y de la perennidad del arte, esta vez no de la literatura sino de la pintura, cuento que se refiere a la maravillosa novela de Sábato *El túnel,* por propia confesión, una de las piezas preferidas del autor. En «El gateo del desengaño», para el director teatral que estrena una pieza, las mujeres que mira desde la acera en un segundo piso son, como en las tablas o como en una novela, nada más que personajes, todo se reduce a un escenario donde actuamos de acuerdo a un guión preestablecido. En «Nick», donde desfilan autores, títulos literarios y títulos de filmes —referentes indispensable del escritor, pues son parte del aire que respira—, están nuevamente la soledad y el amor imposibles, las uniones que jamás se consumen, aunque se encuentran en ocasiones muy cerca. Es un cuento que me atrae especialmente. En «Trasluz en el sótano» las rupturas del tiempo vuelven con un relato magnífico, extraño, absorbente, semejante a los remolinos y vértigos sugeridos en la portada del libro, obra de un alumno de Luis Aguilar.

No puede dudarse que detrás de esta obra hay un trabajo serio, paciente. Es el oficio de escribir que, ante todo, es constancia, disciplina, exigencia hasta en el detalle más ínfimo, sudores y desalientos superados. No se encuentran tropiezos, ni piedras u obstáculos regados por el camino. No son páginas fáciles ni tienen por qué serlo. Ya lo dice Dan Rogers, de Wabash College, en la contratapa: estos cuentos «piden mucho de sus lectores».

En el fondo, me atrevería a sostener que se adivinan otras historias dentro de los relatos, historias apenas escritas o simplemente referidas, cuentos que no se han contado pero que se adivinan, paralelismos, insinuaciones, juegos de circunstancias y ambigüedades, retazos que se entreveran. No obstante, es necesario precisarlo, la unidad de los cuentos no se ve afectada. Dentro de la disparidad, de los ocasos y de las mediasluces, prevalecen estructuras sólidas, estéticamente bien formadas, sin desperdicios ni sobrantes, sin vacíos que reclamen explicaciones o motiven preguntas. Los vacíos son de otra índole, muy diversos, son los vacíos propios de la condición de existir, de mantenerse en el mundo, y será cada uno de ustedes, a quienes recomiendo el libro, que asumirá como propios esos universos creados por Luis Aguilar Monsalve y los resolverá a su manera —prodigios que solamente la buena literatura consigue—. Porque la literatura debe ser, también, desafíos, enigmas, puertas entreabiertas que invitan, zonas de silencio que tientan, luminosidades que se descubren al otro lado, formas que quizá aguarden en la habitación vecina; contornos, ritmos y pasos que cruzan de acera a acera y buscan una banca en un parque cualquiera, bajo un árbol de hojas quietas, en espera de quien sabe qué, de alguien que no vendrá o de la nada...

Gesualdo Bufalino, que escribió su primer libro a los sesenta y murió quince años después, en 1996, en un estúpido accidente de tránsito. Dice Bufalino: «Yo no tengo

amigos ni fábulas, solo compongo cábalas y retahílas de palabras, bromas y disputas de palabras para engañar a la muerte...»

Luis Aguilar Monsalve nos ha ofrecido una nueva muestra de su talento. Mientras tanto, por lo menos para los que estamos cercanos a la literatura, el viento seguirá pasando y nos traerá otras palabras y otras páginas escritas con igual pasión y amor, con sangre, en suma, que es uno de los requisitos para escribir bien...

Modesto Ponce Maldonado,
Quito, 2005

Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, Bogotá: Mondadori, 2003; 109 pp.

El director del periódico llamó al «sabio triste» cuando éste tenía 40 años para recomendarle que se ponga a tono con las nuevas corrientes del mundo al escribir su columna semanal. «De un modo solemne, como si acabara de inventarlo, me dijo: El mundo avanza. Sí, le dije, avanza, pero dando vueltas alrededor del sol.» La frase es del protagonista de *Memoria de mis putas tristes*, la más reciente novela de Gabriel García Márquez, con el ánimo de defender la permanencia de las creencias personales más allá de las modas ideológicas.

El nonagenario «sabio triste», que narra la novela, es un hombre de lecturas y de cultivada formación musical. La sabiduría de los libros lo impacta profundamente y la asimila como una voz que le habla de la condición humana. «Leyendo *Los idus de marzo* encontré una frase siniestra que el autor atribuye a Julio César: 'Es imposible no terminar siendo como los otros creen que uno es'.» Lo leído es confrontado, en otro pasaje, con su propia observación sobre la manera cómo las personas se aproximan a esta imagen de sí mismas en la vejez: «Una vez más comprobé con horror que se envejece más y peor en los retratos que en la realidad».

Lo culto, en la novela, está mezclado sin jerarquía definida con lo popular. Así, este personaje que es un melómano consumado conserva la sabia sensibilidad que lo comunica espiritualmente con la música con la que se enamora la gente. «Rosa Cabarcas tomó aire: El bolero es la vida. Yo estaba de acuerdo, pero hasta hoy no me atreví a escribirlo.» Y es, justamente, esa sabiduría la que lo lleva a sufrir en la música popular el sentido vital del abandono y la pérdida del amor: «Cuando se me acabó la esperanza me refugié en la paz de los boleros. Fue como un bebedizo emponzoñado: cada palabra era ella».

El «sabio triste», acostumbrado a ilusionarse con el amor mercenario, llega a los noventa años con una urgencia sexual que se le devela distinta. Al comienzo solo quiere sexo con una virgen, pero en el transcurso de la novela va asumiendo el sentido de enamorarse a la vejez: «El sexo es el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor». Por eso se pasa, noche a noche, contemplando con alma romántica a la prosti-

tuta adolescente que duerme desnuda. «Aquella noche descubrí el placer inverosímil de contemplar el cuerpo de una mujer dormida sin los apremios del deseo o los estorbos del pudor.» Y, al darse cuenta de todas las vicisitudes que le toca sufrir por enamorarse a su edad, concluye que «...la fuerza invencible que ha impulsado al mundo no son los amores felices sino los contrariados». Cuando confiesa sus cuitas a Casilda Armenta, una prostituta que lo tuvo como cliente de joven, ésta lo conmina a buscar a la muchacha con una de las más hermosas sentencias surgidas del saber cotidiano: «No te vayas a morir sin probar la maravilla de tirar con amor».

El protagonista de la novela ha llegado sin esposa y sin hijos a los noventa años. Una mañana escribe en el espejo con un lápiz de labio: «Niña mía, estamos solos en el mundo». Este pesimismo existencial del «sabio triste» se neutraliza con la sentencia vital de Casilda Armenta: «Has lo que quieras pero no pierdas a esa criatura. No hay peor desgracia que morir solo».

En síntesis, los personajes de esta novela, que se lee placenteramente de una sentada, desbordan una lucidez apasionada, empapada de vitalidad.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador