

ABSTRACT

Title of Document: EN BUSCA DE UN PAÍS INTERIOR: LA NOVELA LÍRICA VANGUARDISTA EN GILBERTO OWEN, ROSAMEL DEL VALLE Y HUMBERTO SALVADOR.

Norman Alberto González, PhD, 2015

Directed By: Dr. Jorge Aguilar Mora
Department of Spanish and Portuguese

Scholars have shown a tendency to analyze the so-called “historical avant-garde” from a perspective of "shock". This vanguardist gesture seeks to destabilize a mode of thinking and doing art in the early part of the twentieth century. If there is indeed an inevitable initial historical moment when the avant-garde becomes iconoclastic and distinguishes themselves in a patricidal gesture, there must exist another moment when the contributions of the avant-garde can be seen to challenge not only the formal aspects of the cultural tradition, but also its contents. Few authors have considered the avant-garde writings in dialogue with a tradition that began in the nineteenth century or with other contemporary aesthetics —often opposed in style and approach.

One purpose of this work is to locate other aesthetic affinities with the avant-garde movement to better define how they differ and create their own genealogies as well as enter into dialogue with each other. In order to achieve this I

propose a reading of the context in which one can see the necessity to seek a new expression for the spiritual demands of the time. One of these new spiritual demands is addressed by the so-called lyrical novel, which can be considered as a subgenre of the literary vanguards. Thus, by analyzing three Latin American writers: Gilberto Owen (Mexico, 1904-1952), Rosamel del Valle (Chile, 1901-1965) and Humberto Salvador (Ecuador, 1909-1982) and their avant-garde lyrical novels written between 1928 and 1931, I will identify what can be considered new, which elements characterize these novels, and how their content challenges the traditional narrative genre and creates new sensibilities.

The avant-garde fundamentally breaks with the aesthetics of representation, leading to broader ontological, epistemological, and political ruptures. The aim of avant-garde literature is to regain the dynamic aspect of reality that was lost through the domination of rationalism. We are able to explore this re-appropriation through unique approaches to the elements of imagination, the occurrence (or not) of events, and experience and see how the authors were able to contribute to the radical critique of aesthetic beliefs and notions of reality at the beginning of the twentieth century.

EN BUSCA DE UN PAÍS INTERIOR: LA NOVELA LÍRICA VANGUARDISTA
EN GILBERTO OWEN, ROSAMEL DEL VALLE Y HUMBERTO SALVADOR.

By

Norman Alberto González.

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2015

Advisory Committee:

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Professor Juan Carlos Quintero-Herencia
Professor Laura Demarías
Professor Ryan Long
Professor Patricio Korzeniewicz

© Copyright by
Norman Alberto González
2015

Agradecimientos

Agradezco a Jorge por la guía, por la paciencia, por los consejos, por darme las herramientas para volar aunque el vuelo todavía sea corto. Gracias también por las conversaciones que nada tenían que ver con la tesis, porque me ayudaron mucho a no precipitarme, a ser paciente, a crecer.

A todos los profesores del Departamento de Español, por haberme apoyado desde mi llegada a Maryland y hacerme sentir como en casa. Gracias también porque en sus clases la motivación para seguir encontrando el entusiasmo y el disfrute fue constante.

Al apoyo de mi familia y, sobre todo, a mi mamá, que estuvo pendiente de mi progreso en este tiempo.

A Dolo y a Leo, por haber estado siempre cerca, por el camino juntos, por el apoyo constante y por sacarme del silencio y el aislamiento que muchas veces supone la tesis. Gracias por las risas, por la escucha, por el cariño... por la gran amistad.

A Cristina por las maravillosas conversaciones, por la pasión contagiosa, por los comentarios precisos, los consejos oportunos, el apoyo permanente y la siempre cálida compañía.

A Chris, porque en complicidad con la música, las comidas y los buenos momentos que pasamos, College Park resultó un lugar más hospitalario. Gracias también por la amistad y el apoyo constante.

A mis vecinas, Aída, Elena y Mariluz, por la alegría, la calidez y los momentos compartidos.

A todos los compañeros del Departamento de Español, gracias por lo que pudimos compartir, por las conversaciones.

A Doini, agradecimientos inmensos por lo compartido, por el apoyo constante, por las conversaciones que guiaron mi acercamiento filosófico a los textos, por su pasión por Platón y por mostrarme aquellas cosas que pasan desapercibidas para cualquier persona, pero ella, con su sensibilidad, es capaz de observarlas.

A todos los amigos que he hecho estos años en Maryland, especialmente a Cécile, por las preguntas y dudas que siempre compartimos, por los proyectos que hicimos juntos, las charlas con vino o sin vino sobre la literatura, los viajes, nuestros países; y a Basak, por la ternura y la compañía permanente.

A la banda, Ale, Sarah, Fito, Dani, Adrián, Pepe y Jimmy, porque la vida es más sabrosa con mezcal y música. Gracias por la extraordinaria compañía y amistad estos años.

Y, finalmente, gracias a Laretta por haberme apoyado siempre, por su preocupación sincera por mi proyecto, por las preguntas, por la escucha, por los sabios consejos y la amistad sincera.

Índice

Agradecimientos	ii
Índice.....	iv
Introducción	1
Capítulo 1: Gilberto Owen y <i>Novela como nube</i>	19
1.1 Una nueva vía. El cine	19
1.2 El ojo, la mirada, la imagen	42
1.3 Gide y la moralidad.....	54
1.4 La mirada	65
1.5 Ixión y la experiencia de la transgresión.....	70
1.6 El crepúsculo de los sentidos y el cambio de siglo.....	88
1.7 Memoria e imaginación	109
1.8 El ojo.....	122
Capítulo 2: Rosamel del Valle. La experiencia interior: escribir en la oscuridad	127
2.1 Antecedentes de la vanguardia en Chile	127
2.2 País blanco y negro o cómo devolver el dinamismo a la realidad	148
2.2.1 El acontecimiento.....	158
2.3 Eva y la fuga: la historia contada a través de la imagen	178
2.3.1 Eva y la atmósfera onírica.....	178
2.3.2 Eva y la escritura como delirio: los muros, la cárcel, la noche.....	199
Capítulo 3: Humberto Salvador: en busca de una experiencia literaria no realista ..	215
3.1 Antecedentes de la vanguardia en Ecuador. Una literatura invisible.....	215
3.2 Gallegos Lara y la crítica a Humberto Salvador	233
3.3 La etapa vanguardista de Humberto Salvador: Ajedrez, Una taza de té.....	242
3.4 En la ciudad he perdido una novela: el extravío de la experiencia.....	257
Conclusiones	283
Bibliografía	290

Introducción

¿Por qué en las décadas del veinte y treinta del siglo pasado escritores ya conocidos por sus aportes a la poesía deciden escribir una serie de novelas o narraciones cuyo componente lírico resulta un elemento importante para el cambio hacia una propuesta literaria que se corresponde con las búsquedas vanguardistas? ¿Desde dónde lo lírico y la propuesta de una novela lírica permiten pensar en la posibilidad de un cambio radical, de lo nuevo en relación con un determinado pasado literario y con la renovación de la tradición de la novela? ¿Es la llamada novela lírica un subgénero en auge en el vanguardismo? ¿Al difundirse y transformarse en una tendencia generalizada no solo en Hispanoamérica, sino al menos en Inglaterra, Francia y España, es lo lírico un elemento que contribuye a que estas novelas arriben a un buscado cambio de régimen estético al corresponderse con una sensibilidad de época? ¿Además de una reflexión sobre lo estético, puede responder la novela lírica vanguardista a otras preguntas que rebasen el plano de la expresión y la escritura?

En las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica, existe un impulso experimental que se corresponde con el impulso de las llamadas vanguardias históricas en Europa. Muchos escritores en esa época, incluso aquellos que no adscribían a las vanguardias, encuentran una sensibilidad que propone una alternativa al modo anterior de expresiones artísticas. En un primer momento, el impulso es radical, pero luego de este impulso que se cristaliza en el manifiesto vanguardista, la propuesta supera el estado de “shock” de las primeras manifestaciones vanguardistas. Si bien los manifiestos fueron parte fundamental de la propuesta vanguardista latinoamericana, generalmente, estos estaban relacionados con una ruptura en la

poesía o en las artes plásticas. Solo posteriormente, a partir de 1922, con la aparición de la que es considerada la primera novela vanguardista, *La señorita Etcétera*, del estridentista Arqueles Vela, la narrativa hispanoamericana empieza a incorporarse a las discusiones en torno a una nueva sensibilidad literaria y a la necesidad de un experimentalismo en la escritura. La nueva sensibilidad, asociada a las ideas expuestas por Guillaume Apollinaire en “L’esprit nouveau” de 1918, “puede servir para caracterizar un generalizado estado de ánimo que estalla en todas partes y cuyo principal instrumento suelen ser los arrogantes y muchas veces divertidos manifiestos que por lo general se insertan en las innumerables revistas” (Manzoni, “Experimentación y escritura” 7).

La señorita Etcétera, sin embargo, nace de una actitud irreverente, la del estridentismo, que plantea alguna de las claves que permiten una lectura de un giro interior para la escritura experimental. En la hoja volante lanzada en diciembre de 1921, “Actual N°1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”¹, se afirma: “La verdad, no acontece ni sucede fuera de nosotros” (Verani 97). “La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista” (97). “Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada...” (97-98). En el apartado VII se hace referencia al eclecticismo que se empieza a observar en las manifestaciones

¹ Todas las citas del manifiesto estridentista están tomadas del libro de Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, que consta en la sección “Bibliografía” al final de este trabajo. Aunque el estridentismo no fue un movimiento afín a la propuesta de los Contemporáneos, paradójicamente, existen algunas coincidencias relacionadas con la inscripción de una nueva sensibilidad.

vanguardistas de los años 20: “Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio —sincretismo— sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual” (100). Y finalmente, en el apartado VIII, asoman los rasgos de la revuelta en contra de la racionalidad que detiene el dinamismo vital de las cosas:

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, fijar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. (100)

El giro propuesto por las vanguardias implica la adopción de una perspectiva interior que busca la expresión de una sensibilidad transnacional. Esta sensibilidad se propone explorar la emoción como una forma de superar la excesiva confianza en la razón y los mecanismos lógicos al aproximarse a la realidad. Es en ese reino interior donde se halla la verdad o la libertad. La exploración de la emoción implica superar la

inmediatez del sentimiento romántico a través de un procedimiento más complejo que supone un estímulo con un determinado acontecimiento o fenómeno normalmente localizado en la realidad exterior. Este estímulo produce una reacción en el organismo que se acompaña de un proceso mental que decide o provoca a su vez otro estímulo. William James, autor mencionado en uno de los relatos de Humberto Salvador, sugiere en 1884 en su ensayo “What is an emotion?” que no puede existir emoción sin reacción corpórea y que cada reacción o “cambio corporal” afecta alguna parte del organismo (James 61). La emoción como elemento que permite un acercamiento a la inclusión de las reflexiones líricas en la novela vanguardista se convierte en una alternativa al conocimiento racional, y como expresión o manifestación, necesariamente se vincula a la palabra; lo cual provoca un tipo de preocupación literaria sobre los límites de lo narrable y expresable en una novela. La emoción, a su vez, puede incluirse dentro de los afectos en tanto que hay un esfuerzo por captar las fuerzas que pueblan estos textos. Los afectos, igual que los perceptos y los bloques de sensaciones, en Gilles Deleuze, se vuelven independientes de un sujeto, se sostienen por sí mismos; son seres que valen por sí mismos (*¿Qué es la filosofía?* 165). En la obra de arte se hallan estos bloques de sensaciones, compuestos de perceptos y afectos (164). A través de este principio, “no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze, *Francis Bacon* 63), de hacerlas visibles o, en el caso de la escritura, además narrables. La tarea, entonces, consiste en buscar el ser que está en el afecto, en el bloque de sensaciones que se despierta en el conjunto de imágenes que traen estos textos. En la búsqueda de ese ser está la propuesta

ontológica ligada a la novela lírica, aunque aquí valdría hablar más bien de bloques de emociones.

Este tipo de discurso permite una relación no mediada entre una realidad interior y aquello que se dice en el texto debido principalmente a dos elementos: un yo que funciona como una conciencia narrativa, en la cual la narración escenifica la ideación de la novela y el relato de las fuerzas que hacen posible el surgimiento de la emoción; y, en segundo lugar, la idea de que el texto es una realidad en sí, por lo tanto, que no se necesita la mediación de la representación. De ahí la proclama de los movimientos vanguardistas asociados con el creacionismo de incorporar la naturaleza al texto y crear leyes que ritmen su funcionamiento. Se privilegia la lógica interna motivada por la disposición de los elementos en la obra y no por una realidad o naturaleza externas a ella. Es decir, el texto y los sentidos asignados a ese texto se desprenden de su contenido racional para favorecer el simple aparecer de un objeto, la espera de un acontecimiento, de una imagen sin materia definida, la rememoración de un sueño o el inicio de un pensamiento o idea que no necesariamente se despliegan luego en la escritura; en definitiva, se busca una experiencia vital y literaria que convoque una perspectiva diferente sobre la realidad.

Esta serie de preocupaciones no provienen de la tradición narrativa, sino de una preocupación estética que se evidencia en la tradición de la poesía contemporánea; de ahí la importancia de pensar qué es lo que sucede cuando escritores conocidos como poetas, como el mexicano Gilberto Owen o el chileno Rosamel del Valle, o el ecuatoriano Humberto Salvador, quien fuera ganador de un concurso de poesía además de escritor de obras de teatro antes de escribir sus

primeros libros de narrativa, comienzan a escribir novelas y llevan parte de las reflexiones en torno a la poesía a la ficción.

La tarea que se impone ante este tipo de novelas es exhibir el mecanismo de producción de sentido que viene desde otro lugar y establecer cómo la preponderancia de la actitud lírica construye una narrativa que rompe con lo mimético y acerca la novela hacia una forma que se exhibe como un poema. Uno de los peligros latentes en la consideración de las novelas líricas como objeto de estudio es el de leerlas como proceso mimético de un estado interior. Sin embargo, son los propios narradores de estas novelas los que niegan esta posible lectura al plantearse en estas narraciones una serie de cuestionamientos de la idea de verdad que encierra la actitud mimética hacia la realidad. En la narrativa realista, mientras más se acercan a la realidad, más veraces son los mecanismos de ficción que plasman esa realidad en un texto. En el vanguardismo, la idea de verdad no puede depender de la proximidad a una realidad objetiva, externa al texto, sino del proceso de elaboración interna, la *poiesis* en tanto trabajo y creación que marca el paso de una estética de la representación a una estética de la expresión.

Este aspecto es relevante en cuanto explica los cambios en la narrativa con otro “tempo”. Estos cambios se producen de manera más ecléctica y menos rupturista en el sentido en que se incorporan propuestas novedosas contemporáneas —la influencia de los ismos europeos e hispanoamericanos: surrealismo y creacionismo entre los más decisivos— y al mismo tiempo se dialoga con temas e intereses de una tradición literaria afín. Se puede mencionar el diálogo existente entre el surrealismo francés y el romanticismo de Gérard de Nerval o la tradición poética de Rimbaud,

Lautréamont, Mallarmé, entre otros. En Hispanoamérica, se vuelve la mirada a la escritura de Novalis, se establece una relación con preocupaciones temáticas como el sueño, el problema del individuo y la libertad individual. Sin embargo, se ataca fervientemente las postrimerías del romanticismo que consistió en la preponderancia del sentimiento sobre otros aspectos relacionados con la experiencia (Grupo Contemporáneos).

En estas novelas, existe una preocupación por desligarse del discurso político, evidenciando de esta manera una escisión entre la vanguardia política y la vanguardia estética en la ficción narrativa. En este sentido, muchos de estos escritores hispanoamericanos se enfrentan a las ideas totalizantes y universalistas relacionadas con los nacionalismos literarios que se inician con los centenarios a partir de 1910 y, para el caso de México, la preocupación por representar la herencia de la revolución mexicana. Se prefiere una narración a través de un yo, incluso si el relato está narrado en tercera persona, que devela un personaje singular enfrentado a sí mismo y a la escritura, aun a través de la idealización o presentación en imagen de un personaje femenino con el que comparte el relato. Existe, asimismo, una revuelta en contra de las ideas científicas provenientes del naturalismo que proyectan una imagen estática de la realidad debido al uso de leyes deterministas que ayudan a establecer comportamientos sociales, aunque devalúan el dinamismo de una realidad social determinada. Es posible hallar varias novelas dentro de Hispanoamérica que pueden ilustrar este tipo de análisis, pero tal vez una de las que mejor lo escenifiquen sea *La charca* del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía en donde determinados comportamientos se explican incluso a nivel de la nutrición. La psicología social de

un individuo marginal, sus comportamientos, su posición en la sociedad se justifica con la constatación de su malnutrición.

Las novelas líricas vanguardistas se desvinculan, además, de la confianza en la verosimilitud y el pacto mimético con el autor que propone el realismo literario, anclado todavía en una estética de la representación de la narrativa de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en Hispanoamérica. La superación de la estética de la representación es uno de los ejes básicos de análisis en tanto permite vincular la distancia con el realismo y el naturalismo literarios, el alejamiento de todo aquello que sea manifestación de decadencia, a través de una postura estética que teje hilos que pretenden expandirse a preocupaciones ontológicas, epistemológicas, morales y políticas. La especificidad que propondrían estas novelas estaría relacionada con una propuesta lírica de exploración de la experiencia interna del mundo como una experiencia mística alejada de todo trascendentalismo, de toda presencia de una divinidad. Es decir, sería una experiencia interior que pone en escena el propio yo.

Las novelas vanguardistas, por lo tanto, se presentan como textos cuya ruptura se establece a partir de la distanciaci3n con est3ticas decadentes o est3ticas dominantes que prefieren crear la ilusi3n de lo real en el pacto con el lector. Como imitaci3n, la narrativa realista se basa en la noci3n de “evidencia instant3nea” (Blumenberg 35) y a su vez de validaci3n. Para Blumenberg, la teor3a de la imitaci3n depende de dos premisas ontol3gicas: el reino de una realidad autoevidente que est3 dado o que puede ser asumido como tal, y la completitud de este reino en relaci3n con todos los posibles contenidos y formas de realidad (35). A esto se opondr3a la concepci3n de que no existe ninguna realidad autoevidente o dada, sino que toda

realidad es creada, construida o imaginada. Y la segunda oposición es la que considera la realidad no en su integridad, sino en su fragmentariedad, en su carácter incompleto. Peter Bürger llama “orgánica” a esta completitud en la cual existe una unidad entre la parte y el todo sin mediaciones (112).

Es desde este lugar donde se podría formular la pregunta sobre la importancia de un grupo de novelas líricas hispanoamericanas. ¿Por qué a finales de los años 20 y principios de los 30 un grupo de escritores considerados mayoritariamente como poetas escriben novelas en las que se pone en escena tensiones debido al encuentro en el espacio literario de elementos heterogéneos como el discurso lírico, el discurso narrativo y el discurso irónico? El alcance de la inclusión de estas novelas como un subgénero dentro de las vanguardias permite formar un corpus en el cual la exploración de la experiencia interior prevalece. La reflexión literaria que aportan estas novelas permite observar la propuesta vanguardista desde otra perspectiva. En términos temporales, la novela lírica vincula el modernismo con las vanguardias si se considera que una de las primeras novelas líricas escritas en Hispanoamérica es *Amistad funesta* de José Martí, o, como se la conoce hasta hoy, *Lucía Jerez*². Esta novela exhibe una preocupación literaria por mostrar una simbología en torno a las emociones y los afectos expresada en el uso de colores. Hay un intento por explorar no sola la experiencia interior de los personajes, sino los interiores de las casas con un afán estético. El interior de las casas habla en correspondencia con el de los personajes. La exploración se escenifica a través de un uso específico del lenguaje que se acerca a lo poético en tanto creación de un ambiente que despierta las

² Ricardo Gullón incorpora esta novela como una de las fundadoras de una narrativa lírica en Hispanoamérica en su estudio sobre la novela lírica cuya referencia consta en la sección "Bibliografía" al final de este trabajo.

emociones individuales. Sin embargo, la diferencia con el Modernismo se ubica en la presencia de estas correspondencias con el fin de denotar una moralidad subyacente en la personalidad de los personajes. La presencia del blanco y el negro, por ejemplo, se asume como signifiante de una moralidad determinada que importa en el Modernismo pero pierde peso en las vanguardias.

La novela lírica, entonces, permite trazar una genealogía diferente a la que normalmente se ha trazado para las vanguardias poéticas. En la poesía, la distancia con la tradición se asume desde una superación del modernismo pero, en la narrativa, es posible encontrar una afinidad con la novela de Martí o con algunos de las prosas de *Azul* de Rubén Darío, en donde también se escenifica el impulso lírico en la exploración del lenguaje poético. Lo mismo sucede con la prosa ensayística del modernismo. La influencia del *Ariel* de José Enrique Rodó en la primera mitad del siglo XX entre los autores jóvenes fue definitiva para trazar una escritura que fluye entre las preocupaciones políticas y estéticas otorgando a estas últimas una importancia que rebasa lo literario. Además de proponer una instancia en que la cuestión estética no puede obviar lo político, lo estético parece transformarse en un espacio para la libertad y este espacio es el que permite poner en crisis las categorizaciones en torno al concepto de realidad objetiva y la noción de normalidad. En el caso de las vanguardias históricas, lo estético es un espacio fluido en el que la heterogeneidad de la reflexión estética en conjunto con el eclecticismo y una permanente actitud crítica establecen un espacio de diversidad en el que se relativiza la jerarquía y la trascendencia de los elementos involucrados. La importancia del elemento lírico permite una perspectiva diferente en el acercamiento a esta

heterogeneidad ya que la reflexión estética se vuelve interior, subjetiva en tanto existe una preocupación no solo sobre un objeto que ya no requiere ser exterior como en la narrativa que privilegia lo mimético, sino porque esa reflexión estética comporta el abandono de una objetividad tradicional. Esta objetividad requiere de un análisis a través de leyes rígidas, mientras que lo lírico propone un acercamiento a la realidad a partir de la interiorización de la experiencia en la que la lógica se vuelve flexible. En una escritura tradicional que privilegia la actitud mimética,

el novelista se preocupa por representar al protagonista como parte del mundo, aunque separado de él, en el que él o ella existen. La acción de la novela normalmente involucra la interacción (y frecuentemente la confrontación) del personaje con el mundo creado en la novela. Al contrario, la ficción lírica percibe la conducta humana como “motivos independientes en los que la conciencia de las experiencias humanas se funde con sus objetos.” El héroe o heroína líricos convierten su mundo en análogos del yo y, a través de la fusión entre el entorno con la visión interior, crea una perspectiva lírica equivalente a la del poeta³.
(Bennett 36)

La narración lírica se organiza especialmente a través de un “grupo de imágenes que giran alrededor de un núcleo semántico compartido” (Pérez Firmat 42). Estas imágenes se presentan no solo como construcciones lingüísticas (metáforas,

³ “In nonlyrical writing, the novelist is concerned with depicting the protagonist as part of, but separate from, the world in which he or she exists. The action of the novel typically involves the interaction (and frequently confrontation) of the character with the world created in the novel. Lyrical fiction, by contrast, perceives human conduct as ‘independent designs in which the awareness of men’s experiences is merged with its objects.’ The lyrical hero or heroine converts his or her world into self analogues and, through merging exterior milieu with interior vision, creates a lyrical perspective equivalent to a poet’s persona” (Bennett 36). La traducción es mía.

metonimias, comparaciones, etc.), sino que a su vez constituyen la materialidad difusa en el sentido de la apariencia y la cualidad o contenido de los personajes — mayoritariamente femeninos— y los escasos acontecimientos que pueblan estas novelas. Esta materialidad difusa encontraría como respuesta una actitud evasiva hacia la realidad. Sin embargo, la consideración de las imágenes como elementos predominantes en la construcción de una narrativa conlleva un acercamiento a lo real desde otro lugar, el de la incertidumbre y, debido a este principio de organización del discurso en torno a las imágenes, al cuestionamiento constante y la indagación permanente sobre el contenido de esas imágenes. La consideración de las imágenes, entonces, lleva a la narrativa a preguntarse sobre la apariencia de la realidad objetiva implícita en el contenido de estas novelas.

En el periodo en el que la novela vanguardista se escribe, los años 20 y 30 del siglo pasado, convivían la “novela de la tierra propiamente dicha, la llamada novela psicológica, la novela indigenista, la novela proletaria, la novela de la Revolución Mexicana”. Todas ellas “defienden vehementemente la concepción de la novela como apropiación de la realidad nacional/americana, con base en una estética que se funda a su vez en los conceptos seculares de la mimesis y la verosimilitud” (Niemeyer 57). A esta novela y a su actitud ante la realidad externa u objetiva se opone la novela lírica vanguardista a partir de una propuesta que excluye el discurso político explícito de la escritura literaria para reivindicar la preocupación por lo estético como reducto donde se puede volver a pensar aquello que es más humano; de ahí las preguntas sobre la existencia, sobre el estar en el mundo de aquellas figuras de personajes que aparecen en estas obras, pero sobre todo se otorga un espacio para pensar la libertad.

En las vanguardias, se observan dos actitudes respecto a la libertad: “Libertad de las formas anquilosadas que tenían atrapada a la creación artística y libertad para los oprimidos por la cultura burguesa capitalista” (Noemi Voionmaa 119). Estas dos actitudes confirman la amplitud cultural de las propuestas vanguardistas. Es decir, las vanguardias no se presentan solamente como expresión de preocupaciones políticas en donde el anhelo de justicia social del escritor se impone sobre otros elementos ni tampoco pueden ser consideradas únicamente como revoluciones formales. Entre sus objetivos está afectar la praxis vital de los individuos, reconectarla con la actitud estética a través de una actitud crítica. Este objetivo surge como consecuencia del anhelo por superar la escisión provocada por el movimiento del “arte por el arte” y el esteticismo del siglo XIX en su rechazo a la sociedad de su época. “La intención de los vanguardistas se puede definir como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo” (Bürger 81). Esta intención demanda de la escritura una postura vital que convierta la ficción en un espacio de encuentro con lo más humano. Este espacio de conocimiento no puede elaborarse como una zona de encuentro de un significado o una verdad, sino como un espacio para la elaboración de sentidos diversos y heterogéneos. En este espacio se halla el principio de incertidumbre como una forma de estar en el mundo y, asimismo, como una forma de existencia, atenta a los acontecimientos que pueden suceder en un cuerpo.

Debido a la heterogeneidad de elementos y problemáticas que abarca la novela lírica vanguardista, aquí la aproximación a ella se hará a partir de tres temas: imaginación, acontecimiento, experiencia. Estos tres capítulos funcionan como tres

instantáneas sobre un subgénero narrativo todavía no explorado suficientemente en Hispanoamérica. Las tres partes no pretenden dar cuenta de la totalidad de la novela lírica vanguardista, sino aproximarse a estos textos desde su singularidad y a partir de la lectura de una sensibilidad que empieza a construirse en el primer romanticismo alemán. En este trabajo se ha tratado de leer las vanguardias desde una serie de afinidades o constelaciones sin la certeza de que hubiera existido un diálogo entre autores o textos, pero con la convicción de que lecturas provenientes de varias perspectivas pueden ofrecer una imagen más cercana a la heterogeneidad que se pone en escena. La apuesta por una constelación de textos afines pretende leer las vanguardias desde su propia época, por eso se ha preferido mantener algunas contradicciones propias de una propuesta que todavía estaba por afinarse y definirse. Lo mismo sucede con la presencia de algunas dicotomías que no necesariamente se habían superado en esa época.

Así, en el primer capítulo, se pone en escena la imaginación desde el énfasis en la creación de imágenes, uno de los ejes de este trabajo, y refiere a la acepción clásica de *poiesis* en el sentido de hacer, de crear. En este caso, de crear imágenes en las que se trae algo a la presencia. Dentro de la imaginación, entonces, se incluyen la rememoración y la ensoñación como dos estados susceptibles a la creación de imágenes. En la consideración de la imaginación, se halla, además, un diálogo con la fenomenología de Edmund Husserl y, sobre todo, con su concepción de *epoché* y el llamado *bracketing*, que consiste en poner entre paréntesis toda noción anterior sobre un fenómeno para percibirlo en su desnudez, sin experiencias anteriores, sin categorías que determinen a priori su cualidad. En las narrativas líricas vanguardistas,

opera de la misma forma el anhelo por hallar la desnudez de la percepción y de la experiencia con el mundo para así otorgar dinamismo a una realidad que aparece estática ante la percepción de estos escritores.

El acontecimiento, en el caso de Rosamel del Valle, permite observar nuevamente el proceso de resignificación de una noción y, con ello, se produce el cuestionamiento a un tipo de conocimiento, a un tipo de logos que elimina el dinamismo propio de la realidad. En este sentido, estos textos pretenderían devolver el dinamismo a una realidad vuelta opaca y, a su vez, en ese intento, los textos también se vuelven dinámicos y vitales a partir de juegos de intensidades en busca de la emoción. Normalmente ligado a una acción o a una ejecución, el acontecimiento cambia de significado e implica más bien la espera de que algo suceda, pero esto que se espera no es ya un acontecimiento trascendente sino el despertar de un mecanismo emocional que debe afectar un cuerpo. Como materialidad indeterminada y no orgánica, el cuerpo se presenta como el lugar donde los afectos acontecen como espera, como posibilidad, pero ese lugar se presenta indefinido, sin coordenadas específicas que permitan localizar el acontecimiento a una de sus partes. Es en los dos textos de Rosamel del Valle, *País blanco y negro* y *Eva y la fuga* donde mejor se puede observar el juego de intensidades para producir sentidos heterogéneos.

El uso del tema de la experiencia por Humberto Salvador se relaciona con la necesidad de vincular nuevamente la praxis vital con la experiencia estética luego del esteticismo del siglo XIX, pero esta necesidad tiene un obstáculo en la pérdida de la experiencia que se produce en las primeras décadas del siglo XX debido a las consecuencias de la guerra en Europa (Walter Benjamin y Giorgio Agamben) y a la

particular situación de la modernización de las ciudades en Ecuador, la llegada del alumbrado público en el caso de la ciudad de Quito. La ilusión que produce la modernización tecnológica produce el extravío del relato clásico y la experiencia vital al iluminar las calles de la ciudad y con ello se pierde todo lo que había quedado oculto a los ojos ciudadanos: el deseo más abyecto, las pasiones más secretas. Es justamente lo secreto aquello que se pone en juego en la escritura de una novela y esto deriva en la pregunta común a estos textos sobre qué es posible expresar y qué es apropiado comunicar. El diálogo entre lo oculto y lo iluminado presenta una similitud con la aparente invisibilidad de la literatura ecuatoriana que se rompe con la irrupción del realismo social en la década del 30. Sin embargo, la visibilidad de esta corriente termina por ocultar una literatura más urbana, menos centrada en las injusticias sociales, desapegada a una verificación de los acontecimientos en una realidad histórica y social determinada. Esta literatura, la de Humberto Salvador, enfatiza la pérdida de la experiencia a través de una preocupación social, la irrupción del capitalismo, pero se centra en las consecuencias emocionales de esa irrupción. Es ahí donde el sociólogo alemán Georg Simmel dialoga con la propuesta novelística de Salvador. Simmel, aludido en “Paranoia”, uno de los cuentos de *Taza de té*, libro posterior a *En la ciudad he perdido una novela*, centra su atención en las fuerzas que conforman la vida urbana, fuerzas que ponen en peligro la individualidad ante la tendencia a descartar los rasgos singulares de quien vive en sociedad.

Los tres temas tienen como trayectoria común la crítica radical en contra de toda noción y toda experiencia que funcione como autoridad, es decir, que autorice una manera particular de relacionarse con el mundo. La crítica se ejerce en contra del

sentido común, de la moralidad clásica, tradicional, y esto se lo hace a través del vaciamiento de los significados tradicionales para incorporar nuevos significados que deberían superponerse a aquellos anteriores. Todo esto sucede desde la conciencia de un cuerpo deseante y al mismo tiempo de una conciencia de una escritura que tiene como principio la incertidumbre, el poner en crisis no solo los fundamentos de la escritura realista y la novela en la que prevalece el pacto mimético tradicional con el lector, sino la percepción y la manera de acercarse a una realidad. Allí se encuentra el contenido estético y a la vez político de estas novelas.

Los tres escritores y los tres países permiten esta múltiple aproximación. Por ello es necesario revisar las polémicas en las que se hallan inscritas estas novelas. Lo nuevo no puede producirse sin un *pólemos* en el que las distintas perspectivas y posiciones sobre la escritura se dirimen. Estas perspectivas son también posiciones políticas que determinan un sensorio, una manera de aproximarse a una realidad de la que necesariamente deben partir los textos, la tradición con la que dialogan, la ruptura que provocan y se entiende no solamente desde lo estético sino desde las posturas ante la realidad que involucran aspectos más amplios y que terminan por afectar el sentido de noción, de autoridad, de lo a priori, de lo considerado como normal por la opinión pública. Las tres son escrituras marginales en países donde se empieza a pensar con fuerza el nacionalismo literario, una escritura “masculina”, en el caso de México, supuestamente heredera de la revolución mexicana. Entre las conexiones azarosas está la visita de Gilberto Owen a Perú y Ecuador, su amistad con Benjamín Carrión, uno de los pocos críticos que resaltó el trabajo literario de Pablo Palacio y Humberto Salvador en la época de aparición de sus libros. Humberto Salvador

publicó en Chile varios de sus libros. Uno de ellos, *Esquema sexual* (1933), tesis doctoral producto de su acercamiento al psicoanálisis, fue éxito de ventas en Latinoamérica⁴. ¿Pudieron haberse leído o conocido en algún momento? Difícil saberlo, aunque existe un diálogo evidente en los textos con una sensibilidad de época y el privilegio de lo lírico para entender una propuesta literaria atípica.

⁴ Escribo aquí Latinoamérica porque existe una traducción de esta obra al portugués.

Capítulo 1: Gilberto Owen y *Novela como nube*

1.1 Una nueva vía. El cine

Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía. Antonio Espina, con *Pájaro pinto*, viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar, y es como si ahora el conflicto resuelto hubiera sido el amor de la rueda derecha por la izquierda. (Owen, “Pájaro Pinto” 218)

Este fragmento forma parte de un comentario de Gilberto Owen, aparecido en la revista *Ulises* en 1927, sobre *Pájaro Pinto*⁵, texto lírico vanguardista del escritor español Antonio Espina. En él se hace referencia a una preocupación y una sensibilidad nacidas con el siglo XX que está en relación con el auge del cine y la preocupación de los escritores por incorporar elementos provenientes de la poesía para abrir las posibilidades expresivas de su escritura. El cine y la poesía se vuelven el punto de partida para una nueva expresión literaria. Asimismo, este fragmento habla de la influencia de los novelistas franceses contemporáneos, como Jean Giraudoux, aunque también debe incluirse a Marcel Proust, André Gide, Paul Morand, Jacques de Lacretelle, entre otros. Con esto se afirma una constante en la concepción de la novela del grupo Contemporáneos: “el encuentro para la novela de

⁵ En el texto de Antonio Espina aparece Pinto con mayúscula; es decir, es parte del nombre del personaje. Owen, sin embargo, lo reprodujo en minúscula. Sigo aquí la edición de Revista de Occidente de 1927.

una nueva ‘vía’ tal y como lo solicitó Ortega, pero también de unos ‘pneumáticos’ nuevos para recorrerla y explorarla, hechos de poesía y cine” (García Gutiérrez 259). Este nuevo camino que empieza a recorrer la novela en España, México y otros lugares de Latinoamérica, registra, en primer lugar, el diálogo intenso que existía en esa época entre creadores de ambos continentes que compartían una afín manera de hacer escritura literaria y una similar sensibilidad. Los vínculos existentes entre el grupo Contemporáneos y la *Revista de Occidente* en España y *La Nouvelle Revue Française* evaden la simple colaboración o la traducción de textos; dichos vínculos marcan la trayectoria y los gustos literarios del grupo, establecen, además, una ética e incluso un proyecto de vida en una época determinada: el segundo lustro de la década del veinte del siglo pasado. En Latinoamérica, la *Revista de avance*, de Cuba y *Repertorio americano*, de Costa Rica, entre otras, tuvieron un diálogo cercano con algunos de los miembros del grupo, diálogo que no estuvo exento de controversias y disputas estéticas. Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta, Enrique González Rojo, entre otros, son los nombres que conforman el denominado “grupo sin grupo”, suma de individualidades que finalmente cristaliza como conjunto en esta revista. “Los Contemporáneos son un grupo de talentos y de actitudes tan extraordinariamente extraño –‘lujoso’, ha dicho alguien– que no hay una sola parcela de sus actos (verbales o no) que no colabore a precisarlos en su misterio y, de paso, a la época en la que operaron como grupo” (Sheridan, “Los poetas en sus relatos” 5). El comentario de Guillermo Sheridan rescata el carácter de propuesta literaria que tienen todos los escritos e incluso las acciones del grupo. Correspondencia, ensayos,

artículos, polémicas, poemas, novelas, teatro, guiones de cine, todos los géneros participan en su propuesta artística, muchas veces como ejercicios de preparación para una empresa más compleja, muchas veces como ejercicio de actitud crítica hacia la realidad y el arte.

La revista *Contemporáneos* tiene vida pública entre junio de 1928 y diciembre de 1931, y es gracias a su nombre que este grupo de compañeros, conocidos y amigos adquiere también uno⁶. Sin embargo, no es en esta revista donde aparecen los primeros fragmentos de la breve novela de Owen; adelantos de *Novela como nube* se publican en la revista *Ulises* y la versión completa de la obra se publica en Ediciones de Ulises, proyecto editorial de la revista en la que participan Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, como directores, además de Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza, colaboradores.

En el comentario sobre Espina citado anteriormente, Owen alude a la pasión que da origen a la nueva vía: el amor de la novela por el poema. El autor español recurre a la invención de un subgénero para poder describir esta unión que ha nacido con el nuevo siglo: habla de un “poema novelar” –Owen repite este término en su comentario–, que comparte una “zona de interferencia” entre el poema y la novela. A su vez, entre el poema novelar y la “cinegrafía” se manifiesta una nueva zona de interferencia, aun más sugestiva que la del poema novelar, pues se busca “una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro” (Espina 7). La idea detrás

⁶ Son conocidas las disputas dentro del grupo. No todos ellos fueron amigos ni fueron muy cercanos, por esta razón, ellos mismos y los críticos y estudiosos de sus obras han tenido reparos en considerarlos como un grupo homogéneo. En el caso de Owen, sólo se ha conservado correspondencia con Salvador Novo (2 cartas, una destinada en conjunto para Villaurrutia y Novo), una carta para Celestino Gorostiza (colaborador ocasional de la revista) y la mayoría, para Xavier Villaurrutia. Estas cartas aparecen en la edición del Fondo de Cultura que se cita en este trabajo.

de este acercamiento al cine es “traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema” (Espina 7).

El término “poema novelar” transmite la necesidad de definir aquellas nuevas obras que se creaban dentro del contexto de las llamadas vanguardias históricas. Novela poemática, novela lírica, prosa poemática son sólo algunos de los términos con los que se intenta categorizar este tipo de narrativa; todos dan cuenta de los elementos heterogéneos que componen estos textos. Los modos de hacer literatura no se relacionan únicamente con la inclusión en la novela de elementos y preocupaciones provenientes de la lírica, sino también con la necesidad de incorporar imágenes y técnicas tomadas del cine. El texto se vuelve, entonces, parte de una proyección imaginaria en donde la realidad se enrarece y muchas veces se vuelve otra.

Los Contemporáneos estuvieron interesados en las propuestas que el cine podía ofrecer al arte, no solamente como espectadores y cinéfilos, sino como creadores preocupados por entender teóricamente este nuevo arte. Aunque posterior a la escritura de *Novela como nube*, en el número 36 de la revista *Contemporáneos* (mayo de 1931), por ejemplo, aparece un artículo sobre el montaje firmado por el cineasta soviético Sergei Eisenstein cuyo contenido revela la importancia del dinamismo y la forma como elementos que otorgan una especificidad y otra dimensión a la imagen en el cine. El montaje es, para Eisenstein, “una idea que se manifiesta como resultante de la colisión de dos elementos independientes el uno del otro (*Principio dinámico*)” (Durán 295). Esta idea tiene resonancias con la concepción de imagen propia del discurso lírico que presenta posteriormente Octavio Paz en *El arco y la lira*. Si bien Octavio Paz no alude a una colisión, esos dos

elementos que coinciden en un mismo espacio, ya sea éste textual o en el espacio de la imagen visual, resultan en una idea distinta; asimismo, proyectan dinamismo en la obra creada y en la concepción de realidad que está presente en estos trabajos. Existe una colisión de elementos, de fuerzas, que propician una nueva idea, afectiva ésta, que normalmente se expresa a través de una imagen. Es la imagen la que contiene lo emotivo y lo afectivo del individuo puesto que ella nace de un proceso interno de exploración, alejado de lo racional, e incluye un contenido moral. Proviene más bien de un anhelo por entender los acontecimientos en el presente y por satisfacer los íntimos deseos del protagonista.

Tanto la preocupación por la imagen en el cine como la propuesta lírica que se encuentra en estos textos permiten poner en crisis el pacto narrativo tradicional entre autor y lector, la idea misma de novela, así como también la certeza de lo real. El pacto narrativo tradicional se sustenta, esencialmente, en la verosimilitud de lo narrado y en el establecimiento de una correspondencia entre discurso y personajes, entre referente y texto. Estos cambios en las relaciones del texto con su referente provocan, a su vez, una crisis en la concepción misma de novela, ya que se ven afectados también los elementos que la componen: personajes, acción, espacio, tiempo. En este sentido, la crisis de la referencialidad en la novela implica una crisis de los componentes de la novela, sin necesidad de ser causa o efecto. Tal vez ésta sea la diferencia que marca la novela vanguardista con respecto a la novela anterior y a otras rupturas del pacto narrativo que habían tenido lugar anteriormente. La pregunta que sobreviene es qué tiene carácter de real en estas ficciones si el énfasis del discurso irónico es justamente desmentir continuamente la posibilidad de un acceso a

lo real, ya que todo acontece en el lenguaje o en la imaginación, y en el caso del discurso lírico, se logra un diferimiento del acceso a la realidad a la que se alude en el lenguaje, pues para acceder a ella, es necesario un proceso de interpretación que aplaza el sentido de lo dicho. Si el diferimiento es el nuevo centro de la escritura, la realidad, aquélla a la que finalmente se pretende acceder, queda desplazada continuamente. Con esto, lo real es todo aquello que se narra, pero que ya no refiere necesariamente a algo externo al individuo, pues aquello que es exterior aparece imposible de percibir en su real dimensión o, más bien, la dimensión de las cosas y los objetos es ahora fragmentada e incompleta. Nada puede verse en su totalidad. Las cosas, el mundo sensible se muestran tal como aparecen, es decir, de manera parcial, mediados por objetos que impiden acceder a la realidad misma. Existen imágenes fragmentarias que distorsionan la dimensión de la realidad, pero que al imponerse sobre aquella otra realidad desplazada, se transforman ellas en la realidad a la que se refiere el texto, aunque determinada por la contingencia de la percepción. El resultado es la certeza de que el objeto buscado es inaprehensible, por lo tanto, sólo existen imágenes de esos objetos o de aquellas mujeres mencionadas en el texto. “Corpórea irrealidad”, como sugería Espina, o realidad vestida ya con otro cuerpo que proviene de la subjetividad del protagonista, de la lógica de los afectos.

La relación con el cine se suscita en el uso de imágenes que, en el caso específico de Owen, sirven para re-formar la realidad, para pensar en otra noción de espacio y tiempo que viabilice vivir y existir en diferentes lugares a la vez, lo cual permite que el tiempo se detenga o avance vertiginosamente. Esto significa que la noción de tiempo que se exhibe en estas novelas líricas no se corresponde con el

tiempo medible y cuantificable de uso cotidiano. El tiempo tiene una medida interna, subjetiva. Se mide desde la intensión. En la primera parte de la novela de Owen, el tiempo se configura desde el presente, pero se acompaña continuamente de visitas al pasado. El presente se construye a partir de la búsqueda constante de una imagen a través de la fragilidad de la memoria, lo cual otorga a la empresa un carácter equívoco. Sin embargo, en la segunda parte, “Ixión en el Olimpo”, el personaje vive su presente al regresar a la imagen que lo ha perseguido permanentemente en la búsqueda de una mujer que se asemeje al ideal, a Elena, su amor juvenil.

Una primavera sin color, gris, es posible vivirla en la pantalla, debido al uso del blanco y negro en aquella época, o en lo individual, debido a asociaciones afectivas. En “film de ocasión”, capítulo 12 de la novela de Gilberto Owen, a partir de la presencia de “Eva segunda –bueno, más bien Eva tercera, la primera Elena” (Owen 159), como llama el narrador a la mujer que se presenta junto a Ernesto en el cine, se desarrolla la siguiente escena: “Empiezan los dos, la mano en la mano, como en un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de la real” (Owen 159). La proyección de los cuerpos de los personajes – Ernesto, el personaje al que sigue la narración, y una mujer que parece encarnar varias mujeres a la vez– en una pantalla origina un desplazamiento que empieza desde la realidad corporal del personaje y la mujer que lo acompaña en la sala de cine, y llega hasta la dimensión virtual de aquellos cuerpos, debido a la proyección, que afecta y determina su percepción. Asistir a la proyección de una película con una mujer desconocida a su lado, permite a Ernesto imaginar una experiencia cuyo

espacio resulta ambiguo. No es posible ubicar, en primera instancia, si esos acontecimientos son concebidos sólo en la imaginación del personaje, sin tener relación con lo que ocurre en la pantalla, o es el personaje el que simplemente superpone los dos cuerpos a las imágenes que mira en ese momento. Sin embargo, debido a la hipérbole con la que se expresan los datos de las imágenes e incluso al nivel de absurdo con que se presentan, es lógico pensar que son las experiencias imaginadas por Ernesto las que se superponen a las imágenes de la película:

Cabalgando la ola número setecientos, Eva se acerca a Ernesto, naciendo de la concha líquida como una venus muy convencional, inmensa, y le entrega un carnet con su nombre, su dirección y el número de su teléfono, que es una procesión de cisnes: 2222222.

Abajo se leen, en una letra menudita, más detalles exactos: peso: 557 kgms.; altura, 16 mts.; temperatura normal, 360° centígrados; dote probable, 10 millones, ¿de qué? Nunca sabría su Patria. (Owen 160)

En los datos se puede leer la hipérbole y el absurdo de la imagen que se describe, pero también la apertura hacia otra lógica cuyo código se halla dentro de los límites del lenguaje y la imaginación. El diálogo de la narrativa con el cine, en este sentido, permite abrir la novela a un espacio donde la imaginación proyecta una realidad que se presenta a sí misma con una lógica diferente, no exenta de datos, aunque éstos se muestran hiperbolizados. En la exageración, las dimensiones de los cuerpos adquieren una nueva forma que proyecta un contenido diferente y se aleja de lo territorial específico que caracteriza al ser humano: la pertenencia a una patria. No hay límites en esta travesía. Los dos personajes pueden trasladarse en cualquier dirección, pues el

movimiento es azaroso. El viaje empieza “desde la caseta del mecánico hasta la pantalla” (Owen 159) y luego la libertad se vuelve absoluta: escenas de playa, un transatlántico que puede ser también un barco de pescadores de perlas, la Atlántida imaginada por Platón.

El cine, para Xavier Villaurrutia, implica sobre todo un cambio de perspectiva, el cual se expresa en los movimientos de aproximación o alejamiento de la cámara. Sin embargo, este cambio no es particular del cine, ya antes se había dado en las artes plásticas y en cada movimiento renovador. Lo que importa, entonces, es el efecto de este cambio para las artes en general y para el espectador. El cine implica la construcción de un tiempo y espacio distintos. En el momento del montaje y la edición, aquellos fragmentos, los “pies de foto”, no se presentan en una sucesión real, sino ideal, y este estado ideal sustituye al real (Villaurrutia, “Teatro y cinematógrafo” 970-972). Es decir, el cine, como las otras artes, crea un código legible propio a partir de sus recursos y expande, a través de ellos, la noción de lo real. Estos elementos se explican dentro de una propia lógica, la de la proyección en la pantalla de fotogramas que son selección y fragmento de una realidad. El cine, además, “tiene el privilegio de trasladarse de un lugar a otro, no por medio de una figura retórica, no en virtud de una indirecta facultad descriptiva, sino en cuerpo y alma... Hecho para la vista, el cine transforma toda su energía en movimiento; su constitución orgánica es la velocidad” (qtd. en Panabière 183). El cinematógrafo, entonces, se constituye como movimiento y velocidad, y de la misma manera, se podría asignar a la realidad exhibida estas dos características. El medio por el que se reproducen las imágenes, el cinematógrafo, termina por afectar la realidad contenida en lo que se escenifica. Al

imprimir velocidad y movimiento, las escenas y las imágenes adquieren una dimensión distinta de la real. Es así como se afecta, a través de lo visual, una determinada realidad. Sin embargo, la simultaneidad de espacios y tiempos irónicamente descubren el “viaje inmóvil”, que no es otro que el viaje de la imaginación, el viaje de un personaje sentado en una butaca con una mujer a su lado, que aparenta vivir con ella esa ensoñación. Es el viaje imaginario del espectador y es así como se definirá la actitud de Ernesto al final de la novela, como espectador. En ese viaje es posible permanecer en lugares distintos sin necesidad de una patria específica. La apertura de toda frontera se traduce en una escritura liberada de la realidad sensible, así como también de una idea de espacio y tiempo definida por la secuencia y la continuidad, por la colocación de un elemento tras otro, de un periodo de tiempo después de otro. Si la materia de la que están compuestos cuerpos (personajes) y relato se volatiliza es debido a que, en su mayor parte, la realidad verificable se ha retirado en la primera parte de *Novela como nube*. Existen vestigios de una realidad externa que, como vestigios, dejan una marca incierta de aquella realidad más orgánica, sensible y coherente. En la fragmentación reside el nuevo dinamismo de la realidad y, a su vez, la toma de distancia respecto a la exigencia decimonónica de representar una realidad orgánica mediante una obra también orgánica.

La obra orgánica pretende una impresión global. Sus momentos concretos, que sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad. Los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un

elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra. En la obra de vanguardia sólo puede hablarse en sentido restringido de «totalidad de la obra» como suma de la totalidad de los posibles sentidos. (Bürger 136)

En el fragmento radica la posibilidad de esta narrativa. Existe una marcada diferencia con la idea de totalidad del siglo XIX, que apela a la trascendencia como elemento esencial del arte. La obra vanguardista, a través de la diseminación de sentidos, aspira a una tarea más modesta, asimismo más secular: construir una totalidad precaria a partir de los elementos disímiles que la componen. Las partes adquieren independencia del sentido de unidad y por lo tanto, no se halla un sentido, sino múltiples y éstos no son sentidos completos en sí. Ya no se encuentra subordinación a un orden específico, más bien la fragmentación aparece como una categoría en torno a la cual se desarrolla la obra. En este sentido, acuden las ideas sobre la imagen de Octavio Paz. La metáfora puede considerarse un montaje en torno a la expresión y el lenguaje, así como el dinamismo de la forma en Eisenstein puede tomarse como una adaptación de la metáfora al cine, pues dos elementos disímiles se encuentran para provocar, igual que en la metáfora, un acercamiento afectivo, no racional, a una realidad determinada.

En la atmósfera creada por la ensoñación como una película o la película como sueño diurno y prolongado en el que las siluetas y las formas se dilatan más allá de la normalidad, se desarrolla la primera de las dos partes que componen la novela de Owen publicada en 1928, aunque escrita entre marzo y abril de 1926: Ixión en la

tierra. La historia que se cuenta en la primera parte de la novela (los trece primeros capítulos) normalmente se resume de la siguiente manera:

Ernesto, un joven poeta y pintor algo esnob, vive una vida de inercia y amoríos. Visita el café, mientras su amada Ofelia le espera en vano, recuerda sus amores con Eva en una ciudad costanera y ve a una mujer que se le parece a Elena, otra ex-amante. La sigue sin éxito. Un día, en un cine, la encuentra y entabla conversación con ella. Viven juntos la aventura del film, mas a la salida, su marido le pega un tiro a Ernesto.
(Niemeyer 225)

Estos son los acontecimientos que se pueden rescatar de una primera parte plagada de imágenes que anteceden al primer castigo de Ernesto. La acumulación de imágenes y escenas parece narrarse desde el sueño, ya que con ellas, el personaje intenta explicarse lo sucedido después de la visita al cine, cuando Ernesto se encuentra en casa del tío Enrique, en presencia de Elena y Amalia. “Al despertar, queda abrumado por el peso de tantos recuerdos de su sueño, más grávidos aún por el desorden, que los hace apretarle, desequilibradamente, en sólo algunos trechos de su memoria” (Owen 163). El sueño recrea imágenes del pasado reciente que Ernesto no logra comprender. El personaje de Owen logra extraer algún conocimiento de esas imágenes provenientes de su propia existencia y explicarse su estado de convalecencia. Ésta es otra de las paradojas que se encuentra en este texto, la de un hombre inmóvil, espectador de su propia vida, quien imprime dinamismo a la narración y por tanto a la realidad misma vertida en esa narración, al recobrar esas imágenes del pasado y proyectarlas en su imaginación.

Owen intentó trasladar a su *Novela como nube* [...] ese estilo aficionado a base de imágenes inmediatas y un dinamismo narrativo inusual, hecho de planos encadenados, escenas independientes, sin conectivos sobrantes, capaces de crear una ilusión de continuidad rápida y nueva, vertiginosa como lo era la vida misma en medio de la modernidad. (García Gutiérrez 261)

En el texto de Owen, esta “vida misma” adquiere vértigo y movimiento al vincularse al cine, arte que la expone a través de la modernización tecnológica. Sin embargo, en Owen no hay referencias importantes a la ciudad como escenario sino que es preponderante el lugar de la proyección subjetiva de esa película que acaba de ocurrir, es decir su propio cuerpo en convalecencia. El lector no encuentra datos ciertos del lugar en el que se encuentra el cine, pero sí los impulsos del personaje, sus pulsiones. Éstos son los que llevan el ritmo y el dinamismo de una narración permeada por el sueño de su propia vida. Es, entonces, la vida interna del personaje la que crea una impresión de velocidad y movimiento en la narración.

La impronta del cine se percibe no sólo en la secuencia de imágenes, sino en la superposición de las mismas, lo que da como resultado la aparición del “conflicto o motivo” (Durán 302). En la serie de conflictos que exhibe la propuesta de Einsenstein se asienta la nueva noción de film-forma. Cada conflicto conlleva una distorsión, ya sea temporal, espacial u óptica. El límite de estos conflictos se produce finalmente entre la “óptica” y la “acústica”. Esto da lugar a la película “parlante” (Durán 303). La nueva vía de la que habla Owen en el comentario sobre Espina rescata, entonces, de la creciente influencia del cine, el trabajo con las fuerzas que constituyen la

imagen y la apertura hacia una estructura que tiene al montaje como centro de una nueva estética basada en la forma. La reflexión continua sobre la forma y la escritura será una de las características de esta nueva novela aparecida en Hispanoamérica en estos años. Esto es lo que diferencia la novela lírica vanguardista de otras novelas líricas aparecidas en el siglo XIX e incluso en el propio siglo XX.

La relación cercana que Gilberto Owen mantuvo con el cine resultó en la escritura de un guion vanguardista, *El río sin tacto*, que por mucho tiempo se confundió con un poema⁷ y como tal fue publicado en la edición de sus obras preparada por Josefina Procopio para el Fondo de Cultura Económica de México. Emilio Amero (1901-1976), que había colaborado con litografías y fotografías en la revista *Contemporáneos* (en el número doble 30-31 y 35, respectivamente), en su estancia en Nueva York, trabaja con Gilberto Owen y Federico García Lorca en sendos guiones que no pudieron llegar a ser películas. Los dos guiones asumen la corriente vanguardista que también puede verse en *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí, pletóricos de imágenes transgresoras, sin una historia definida en una manera tradicional. Es por esto por lo que Owen prefiere llamarlo “escenario” y no guion en una carta a Xavier Villaurrutia fechada el 28 de julio de 1928 (Owen 260). El diálogo textual entre el cine y la literatura se relaciona con la necesidad de explorar distintos medios de expresión, de recorrer aquella vía abierta por Espina en España para dar expresión a la nueva actitud hacia lo narrativo a través de la incorporación de otros géneros en la escritura. El cine y sus técnicas eran otra forma de trabajar con el

⁷ El guion fue publicado junto con otros textos en una sección titulada “Otros poemas” en la edición de Fondo de Cultura que ya he mencionado.

simbolismo de las imágenes y la desnudez de la palabra, al alejarla de índices sentimentales que recordaran la estética que se quería superar.⁸

En la narrativa de vanguardia, el uso de la metáfora, la imagen y las técnicas provenientes del cine ayudan a construir la nueva novela que acompaña la sensibilidad de la época y el relato que aleja a la obra literaria de su concepción clásica; además de tomar distancia de la idea de la literatura como representación de una naturaleza o un mundo externos al texto. Tanto el discurso lírico como la incorporación de elementos del cine, la necesidad del montaje para expresar el carácter fragmentario de la relación del individuo con el mundo, la experiencia única de mirar, o muchas veces imaginar la exhibición de una película y observar a los personajes proyectados en la pantalla, permiten al narrador referirse a los cuerpos en imagen en esta otra lógica que parte de la extrañeza, pero que se normaliza o se vuelve natural en el relato, además de definir en otros términos la noción del espacio y el tiempo, pues se habla de las figuras humanas como proyecciones en un espacio virtual –espacio literario como pantalla– que pueden variar de forma o convertirse simplemente en figuras. La relatividad de los datos empíricos crea una realidad diferente, una distinta materialidad de los cuerpos. El resultado de esta relatividad es una transgresión de la lógica visual a través de la imaginación. Situaciones, experiencias, imágenes parten de un vacío de significado, que es a la vez un vacío de entendimiento: ¿qué sucedió en aquel presente en el que Ernesto recibió un castigo?

⁸ Sobre la historia del guion, su hallazgo y la colaboración entre Amero y Owen, existe un estudio de Andrew L. Phelan que lleva el título del guion: *El río sin tacto. The story of the 1928 Emilio Amero – Gilberto Owen Collaboration*. Incluye además un ensayo de Guillermo Sheridan, “Gilberto Owen, Amero y García Lorca (en la luna)”, que había sido publicado anteriormente en la revista *Vuelta*. En este ensayo, Sheridan defiende la idea de que no eran necesariamente dos guiones, sino un trabajo de colaboración entre Amero, García Lorca y Owen. Las referencias aparecen en la bibliografía al final de este trabajo.

Esto, sumado al estado de convalecencia en el que se encuentra el personaje –el crepúsculo o niebla de los sentidos a los que se alude regularmente en el texto– tras recibir el disparo, hacen que la primera parte sea sobre todo una manera de entender lo que ha sucedido. La memoria rescata fragmentos, mas lo hace desde el olvido. La imaginación crea imágenes que, en muchos casos, suplantando al original en lo narrado. Son esos fragmentos y esas imágenes los que se escenifican en el texto; los dos elementos, el discurso lírico y la relación con el cine, se encuentran en la escritura para proyectar imágenes, muchas de ellas a-lógicas, que crean una atmósfera enrarecida, nebulosa, “neumática”, en términos de Owen⁹.

La conciencia de la hibridez y la incorporación de elementos heterogéneos enrarecen la idea tradicional del género novela. “El lenguaje, cercano al lirismo, construye un mundo referencial torcido, invertido, cercano al mundo equívoco de la percepción, constituido por imágenes hiperbolizadas que reconstituyen y revitalizan las posibilidades expresivas del lenguaje” (González Muñoz 168). Desde el momento en que ese mundo de la percepción se vuelve equívoco u opaco, el mundo referencial se debilita como matriz de lo real.

En el fragmento del comentario de Owen al libro de Espina, no se menciona una tradición o un pasado afín a esta nueva propuesta literaria. Parecería que esta nueva sensibilidad surge inevitablemente con el cambio de siglo, pero sobre todo con el ejercicio y la influencia literaria de escritores como Jean Giraudoux, André Gide, entre otros, y españoles como Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Pedro Salinas, ligados a la *Revista de Occidente* y, por lo tanto,

⁹ Término que aprovecha Gustavo Pérez Firmat para plantear su análisis sobre algunas novelas vanguardistas en *Idle Fictions*.

también al pensamiento del filósofo español José Ortega y Gasset. La nueva sensibilidad origina una tarea que estos escritores se autoimponen: renovar la narrativa y ponerla al día; actualizarla para evitar así su crisis; paradójicamente, para evitar la decadencia de la novela, la mejor salida parece ser poner en crisis la forma novela y así alejarla del realismo clásico y sus derivaciones naturalistas.

A la novela decadente se refiere Jaime Torres Bodet, otro de los miembros de Contemporáneos, en “Reflexiones sobre la novela”: “Lo único que ha entrado, no ya en decadencia, sino en un franco periodo de abandono es la novela naturalista, la novela de consumo para horteras y señoritas de almacén, la novela a lo Zolá: *Germinal*, o a lo Blasco Ibáñez: *Los cuatro jinetes del apocalipsis*” (*Contemporáneos* 17). De esta manera, Torres Bodet se distancia de esta noción que recorre las ideas de Spengler en *La decadencia de Occidente* y las notas en torno a la novela que Ortega y Gasset expone en *La deshumanización del arte*. Ese término, para Torres Bodet, es el legado de la pretendida novela científica del siglo XIX, impura e incapaz de competir con el cinematógrafo (*Contemporáneos* 17). Si la novela naturalista pretendía extraer y exhibir una “tajada de vida”, lo hacía en una progresión lineal, “en longitud” (*Contemporáneos* 17). Lo que pretende la novela contemporánea, la de Proust y la de Joyce, es desprenderse de esa noción de tiempo para

penetrar los fondos más sutiles de la conciencia, mediante una serie de escenas insistentes –de experiencias de memoria– en que el artista enfoca el campo de las expresiones inferiores, el mundo de los actos pequeños y encuentra ahí, con la misma malicia que es, en Freud, un

defecto, la flor de la intención oculta en que la acción y el pensamiento se resuelven. (*Contemporáneos* 17-18)

El hecho de que Torres Bodet mencione elementos que aparecen en una escala más baja, las “expresiones inferiores”, los “actos pequeños”, refleja el afán de intrascendencia del arte nuevo y, a su vez, la búsqueda de aquello que ha pasado inadvertido a los ojos de los seres humanos y de la literatura anterior. Respecto a la temporalidad, a la idea de tiempo lineal, medible en términos de progreso, que propone la novela naturalista, le sigue un tiempo en profundidad, que está en relación con aquellas sutilezas del inconsciente y la subjetividad, alejado de la causalidad. Es un tiempo que mira hacia el pasado constantemente para extraer de allí imágenes. Sin embargo, a esta visión se debe añadir un rasgo que presenta la novela de Owen: las imágenes del pasado se actualizan constantemente en el presente, cambian de forma o imponen su apariencia a nuevos cuerpos, pierden su especificidad, trastornan su contenido original, si es que todavía es posible pensar en una noción de lo original en las novelas líricas.

Es posible crear un vínculo entre aquellas escenas insistentes mencionadas por Torres Bodet y la noción de intensidad nietzscheana aludida por Alberto Ruy Sánchez en su lectura de las narraciones líricas de los *Contemporáneos*. La “prosa de intensidades” es otra vía para acercarse a la nueva actitud hacia la escritura expresada en estas novelas. Este otro modo se establece a partir de la concepción de que el individuo posee tonalidades altas y bajas y debe procurar siempre buscar las altas para vivir una vida más intensa. Cada una de estas tonalidades altas oscila, a su vez, entre intensidades altas y bajas, que crean lo que Ruy Sánchez llama “movimiento

rítmico de intensidades” (64-65). Las intensidades, para volverse comunicables, necesitan convertirse en imágenes, “tomarse a sí mismas como objetos de expresión” (Ruy Sánchez 65), es decir, imágenes que hablan de sí mismas, imágenes que son el sujeto y el predicado de sus propias frases por la incidencia del lenguaje autorreflexivo. El procedimiento que hace avanzar la narración es de naturaleza poética; no es el suspenso el que guía al lector, sino “los caminos accidentados del asombro” (Ruy Sánchez 79). El lenguaje poético que se halla en la novela lírica, al crear imágenes, produce a su vez los caminos del asombro, y éste acude en la lectura al mirar los objetos y las experiencias cotidianas con otros ojos.

A la lectura de Ruy Sánchez, que proviene de *Nietzsche y el círculo vicioso* de Pierre Klossowski, se puede añadir un aspecto que ayuda a la comprensión de la importancia de las intensidades para este tipo de prosa. La lectura de Klossowski propone, como novedad, la íntima relación entre la vida de Nietzsche y el surgimiento y desarrollo de su pensamiento. En este sentido, el propio cuerpo de Nietzsche se convierte en el lugar donde el pensador lee no sólo sus padecimientos y sufrimientos físicos, sino también los impulsos, las fluctuaciones de intensidad que convocan ideas. La vida misma, entonces, se convierte en el lugar propicio de ensayo de sus ideas filosóficas. Klossowski trabaja especialmente con la correspondencia de Nietzsche con algunos de los amigos del pensador alemán y varios de los fragmentos póstumos y es ahí, en el alma y el cuerpo, donde se muestran las altas y bajas tonalidades. En lo somático, es decir, en ese cuerpo que fluctúa entre lo “mórbido” y lo “sano”, se explica el movimiento de pulsión y re-pulsión que conforma las intensidades. En Nietzsche, entonces, existe un profundo vínculo entre aquello que le

sucede al cuerpo y acontece en el cuerpo, y el surgimiento del pensamiento y las ideas. “El acto de pensar se vuelve idéntico a sufrir y sufrir a pensar” (Klossowski 35). La idea del Eterno Retorno, de la voluntad de poder, se pre-sienten, se vislumbran y se padecen en la materialidad del sujeto y se registra como escritura en la correspondencia privada y en los fragmentos póstumos, lo cual quiere decir que, en Nietzsche, escritura íntima, cuerpo y pensamiento aparecen indisolubles. De esta idea, se proyecta la necesidad de pensar el cuerpo como el lugar de donde provienen los impulsos y las pulsiones, donde se localiza el pensamiento, donde se corporaliza la idea. Además, si se sigue el flujo y reflujo de intensidades, el cuerpo se convierte en el lugar en el que fuerzas que se oponen –el cerebro con su afán de orden y lo pulsional que tiende a lo instintivo, al caos– otorgan un ritmo al impulso vital y al surgimiento de las ideas. Las narraciones líricas del grupo Contemporáneos son prosa de intensidades porque además de existir un trabajo con el lenguaje y la búsqueda del asombro a través de la palabra, se crea un ritmo con los impulsos que mueven el deseo. Debido a que el cuerpo, como lugar de la intimidad, de los afectos, de lo sensible, de los pensamientos, es el lugar donde acontece lo que se narra en *Novela como nube*, el lector acude a la escenificación de esa experiencia interior. Esta experiencia no está exenta de luchas, de disputas de fuerzas. En su regreso a Pachuca, Ernesto, el personaje principal, se halla asediado por la lucha entre el deseo de tener a Elena y la traición a la hospitalidad y el matrimonio del tío Enrique, lo cual conlleva un sentimiento de culpa. Este conflicto toma el aspecto de una imagen, la del ángel Ernesto, pero es un conflicto que se resuelve fácilmente. Ernesto escoge la

transgresión y no la obediencia de una tradición y de esta manera confirma que su cuerpo se constituye por los impulsos.

En la novela de Owen, las imágenes se forman en busca de una experiencia extraviada en la memoria. La imaginación, por lo tanto, es una manera de recuperar el extravío de la experiencia. Y es aquí, en la intensidad y su posibilidad de comunicación donde la novela lírica tiene un espacio dentro de las experimentaciones vanguardistas. La intensidad se refiere en este caso a la búsqueda de la expresividad a través del lenguaje de la poesía, lo cual quiere decir que la nueva actitud hacia lo literario reside en la búsqueda de mayores posibilidades de expresión al abrir la lógica clásica del orden sintáctico del lenguaje hacia lo metafórico; también está en relación con la intensidad que debe descubrir la escritura y la palabra para poder expresar lo afectivo, las emociones, las pasiones, así como también los temores que resultan del paso de lo inconsciente a lo consciente, de lo que no es aún lenguaje a la palabra. La intensidad, que se desarrolla en forma de búsqueda incesante, se vincula a la idea de libertad que aparece en la literatura gideana y se expresa como una posibilidad de conocimiento de sí mismo y abandono de lo institucional, de la norma, de la estabilidad y seguridad del hogar, como en el relato del hijo pródigo.

“Era por mil ochocientos ochenta y aún no descifraba James Joyce sus monólogos en espiral, pero ya se podían atar las cláusulas del discurso con el lazo sencillo de una consonancia, de un gesto, de un recuerdo” (Owen 177). La filiación de Owen con Joyce lo lleva a concordar con este tipo de discurso en donde un detalle íntimo y cotidiano, llámese éste consonancia, gesto o recuerdo, se transforma en el soporte de la nueva novela. Ninguno de estos gestos convoca una realidad inmediata,

física, objetiva, sino una asociación más libre en que intervienen los afectos, las sensaciones, la experiencia de vida y la escritura. En la poesía, como sugiere Jorge Cuesta, otro de los miembros de Contemporáneos y amigo de Gilberto Owen, se expresa “la pasión con más independencia, con más intensidad [...] Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde” (Cuesta 251). La poesía abre un espacio para la liberación completa del ser humano en tanto cuerpo y en tanto individuo conformado por pasiones. Desde este punto de vista, la liberación permite que las cosas mismas se ofrezcan en nuevas relaciones y en distintas dimensiones. “Deformar un objeto es dedicarlo a un oficio diverso de aquel que naturalmente posee; y es reducirlo, pues se hace evidente que ningún objeto crecerá en una dirección contraria a su naturaleza” (Cuesta 252). A diferencia del romanticismo, los artistas contemporáneos humanizan el arte otorgándole un interés, una utilidad (Cuesta 252). Esta premisa muestra la actitud crítica de Cuesta en relación con los postulados en torno a la deshumanización del arte de Ortega y Gasset. Asimismo, su lectura del arte contemporáneo se aleja de las reflexiones en torno al esteticismo del siglo XIX, a pesar de que en los Contemporáneos todavía existe un interés por defender la idea de “poesía pura”. Para Cuesta, la poesía crea un universo propio, tiene la “necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva” (Cuesta 253). Es esta consciente necesidad de construir una arquitectura propia y la conciencia de la fugacidad de la experiencia

sensitiva de la realidad las que llevan a la inclusión del discurso lírico en la narrativa a comienzos del siglo XX y alcanzar la intensidad en la expresión literaria. Para Cuesta, esta expresión marca una distancia con el romanticismo en general. A excepción de Poe, Baudelaire, Mallarmé y Proust, el crítico y poeta mexicano rechaza la influencia del romanticismo en tanto expresión contraria a lo clásico en la literatura. Igual que en Torres Bodet, la crítica se centra en el apego a lo sentimental, que no es más que una de las vías en que el romanticismo agotó su expresión.

En la actualidad, la afectación de lógica; el uso de un lenguaje “necesario”; la repugnancia a la elocuencia, a la pasión elocuente; el humorismo, equivalente, en cierto modo, del burlesco, que ridiculiza toda propensión sentimental, definen al nuevo preciosismo como una oposición a lo romántico. Lo que en aquél es una afectación de nobleza, en éste es una afectación de necesidad estética, lo que es como una nobleza del arte. (Cuesta 257)

Estas palabras, que tienen como pretexto la aparición de *Margarita de niebla* –novela de Jaime Torres Bodet que comparte la misma estética de *Novela como nube* y *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, todas publicadas en la misma época– evidencian la nueva actitud que, unida a una nueva sensibilidad, conforman las ideas de Jorge Cuesta en torno a la novela y la relación con la tradición literaria que, hasta ese entonces, sobrevivía como ruina del pasado de la que había que tomar distancia. El proyecto, por lo tanto, es crear una literatura cuyos afectos se hallan más cerca del clasicismo francés representado sobre todo por André Gide y Marcel Proust, la escritura vanguardista de James Joyce, elaborar un arte que posea intencionalidad, es

decir, que afecte la propia existencia del individuo, y se aleje de una visión aristocrática de la estética, apartándose de la vida misma, del territorio íntimo del individuo.

1.2 El ojo, la mirada, la imagen

Alojadas en un cuerpo, las intensidades se manifiestan a través de alguno de los órganos sensoriales. Para el personaje de Owen, la intensidad descansa en el ojo y en la mirada. En el segundo capítulo de *Novela como nube* aparece en mayúsculas una referencia al ojo. La escena se desarrolla cerca de un café, el ojo se anuncia: “Ahora el Ojo, como si Ernesto estuviera viviendo en verso, en esos versos antipoéticos del señor Hugo, tentándole al remordimiento” (Owen 147). Ya desde esta primera mención se exhibe una relación entre el ojo, el órgano que posibilita la visión, la mirada, que supone asumir una actitud ante lo que se ve y se presencia, y la escritura, pues en la palabra se expone la vida misma del personaje y del autor como personaje de ficción. La alusión a la escritura en relación con la vida, con la praxis vital, no solamente implica que la experiencia vital toma forma en el presente de la escritura de una manera más explícita, a partir del recurso autobiográfico, sino que lo vivido no adquiere una forma diferente a lo escrito en el texto. Algunos críticos han intentado explicar varios de los sentidos ocultos en la obra de Owen a través de alusiones explícitas e implícitas a sus datos biográficos. Aunque muchas de estas aproximaciones funcionan en la poesía, en el caso de la novela, las alusiones no llegan a conformar una clave esencial de lectura, sobre todo por estar en contraposición con la imaginación, la ensoñación o el olvido. Si bien es posible

imaginar una biografía y adaptarla a propósitos literarios, lo que se puede rescatar de lo biográfico es mínimo, debido a que Ernesto, el personaje principal, se define a sí mismo como espectador y, a la vez, como productor de imágenes. La figura del autor ficcional aparece en tres capítulos de la novela, 18, 19 y 20, en los que toma explícitamente la palabra, pero los rasgos biográficos que se hallan no permiten una lectura más clara de lo que acontece. La otra figura que aparece en el texto, la del narrador, escribe sobre la posibilidad de trasladar la percepción y la memoria del personaje; es decir, la exploración de la intimidad de Ernesto y su opaca relación con el mundo, su búsqueda de un sentido, mas no precisa las claves biográficas de su vida. La única instancia autobiográfica aparece en la propia obra y se refiere a un escrito de Ernesto, una “fuga goethiana”, desahogo literario por la noticia de la boda de Elena con el tío Enrique. Su título es “elegía en espiral”, que remite al comentario sobre Joyce mencionado anteriormente.

Además de la clave autobiográfica, en el texto se hace evidente la consciencia de que la historia ha sido escrita anteriormente. El personaje de Owen es un personaje vulgar, un fantoche, alejado de lo definitivo. Su biografía ha sido prestada de la mitología clásica –el mito de Ixión es el intertexto explícito de esta novela–, y esto significa que la vida de Ernesto ha sido referida y vivida con anterioridad, aunque actualizada en el presente: “vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes” (Owen 170). No obstante, este texto no narra una experiencia en forma tradicional, sino que la narra desde la óptica de lo lírico, de lo poético y en este sentido existe una primera transgresión, la de los límites de los géneros. Owen es consciente de que la tarea de la literatura no consiste en inventar nuevas tramas, sino

en trabajar con la forma, porque lo que se debe decir en la novela ya ha sido dicho antes. La experiencia literaria de Owen recae, entonces, en la mirada, en la búsqueda de una óptica diferente a través de la cual lo nuevo literario tiene lugar en la escritura. El énfasis, por lo tanto, está en la búsqueda de intensidad, en la exploración del trasmundo a través de la palabra y la imagen, en la transgresión de los límites de los géneros y de la moralidad. La vida ficcional no copia lo que ya forma parte del texto de la literatura, adapta la tradición a través de una nueva mirada. Es decir, aunque haya repetición, la diferencia con el pasado se inscribe a partir de una nueva disposición del ojo, el discurso irónico y el humor. En Owen, se narra aquello que Ernesto logra traer a la presencia a través de sus recuerdos convertidos en imágenes. Vive a través de ellas. “Era literatura su noviazgo” (Owen 176), confirma el narrador en una de las páginas de la novela.

La experiencia vivida –experiencia atravesada por lo sensible– se mide a través del ojo. El ojo mira y aquello que mira es la medida de la experiencia y la medida de su intensidad. Ahí descansa la importancia de la mirada para construir la escritura. La intensidad de la mirada resulta en la intensidad de la escritura también. Una parte de esa intensidad llega a medirse a través de la experiencia de lo cotidiano, incluso a través de lo que parece nimio o banal:

En aquellos tiempos, por la noche, el elogio prefería siempre irse a los ojos, acaso por falta de otra medida de lo vivido cada día [...] El caso es que parecía que cada día vivido iba agrandándose más, llenándose cada vez más de las dulces cosas del mundo, y era muy grato, para medir lo vivido, inclinarse a contar las estrellas que cabían

cada noche en los espejitos gemelos, que tenían una fosforescencia lechosa, como la del cielo de la ciudad, cuando llueve. (Owen 165)

La otra parte de esa intensidad pertenece a los recuerdos que se interponen y en ciertos momentos se superponen a las imágenes de las mujeres que encuentra Ernesto; recuerdos que siempre aparecen y permanecen en imagen. El recuerdo en imagen es la única posibilidad de ser de esas mujeres, por eso su carácter brumoso y fragmentario, razón por la que Ernesto pierde la noción de singularidad en ciertos momentos de la narración. Eva puede ser cualquier otra mujer; Elena, en ciertos momentos, se superpone a las imágenes de otras mujeres. El ojo de Ernesto percibe algo que solía ubicarse en el mundo exterior porque la memoria modifica su percepción del presente, pero también dirige su mirada hacia su propio interior, a un lugar donde los datos no pertenecen necesariamente a la conciencia. Con base en esa doble percepción, la experiencia se vuelve más intensa. Lo visto es lo vivido, pero esa experiencia de vida puede acumularse simplemente al contar las estrellas que se reflejan en los espejos de unos lentes. En este caso, no son ya los grandes acontecimientos ni las grandes tareas lo que marca la experiencia, sino las actividades cotidianas, pequeñas: contar estrellas, buscar experiencias amorosas, o salir al encuentro de una imagen del pasado que persigue al personaje y conjurarla gracias a la presencia de un nuevo cuerpo femenino. Asimismo, son actividades vanas, relajadas, producto del tiempo no cuantificable, que implican una atención al detalle, a lo mínimo. No son los datos del mundo los que interesan, sino “los datos exactos del trasmundo” (Owen 165). Tratar de entender o al menos expresar algo de ese otro mundo es la propuesta que se encuentra en Owen.

Los datos del trasmundo no pueden ser rigurosos ni precisos, en el sentido tradicional de la palabra, porque dependen de otra lógica, la de la imagen lírica, la de la percepción distorsionada, la de la ensoñación –aquel estado que se ubica entre la vigilia y el sueño–, la de la relatividad de las formas. El viaje al extramundo, producto de la exploración de la conciencia, de la intimidad del individuo, está en relación con el discurso lírico, con la vocación de poeta del personaje, y a su vez con una manera de ver las cosas, con una actitud diferente hacia lo que se mira. En la primera parte, cada movimiento de percepción de Ernesto está mediado por un objeto que impide registrar el mundo tal como es. Existen dos imágenes que marcan el inicio de la novela. En la primera, Ernesto se mira a sí mismo reflejado en el brillo de sus zapatos: “marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos. Se ve pequeñito” (Owen 146). En la segunda, en una escena ambigua, Ernesto intenta mirar y registrar el rostro de una mujer que aparece distorsionado por un botellón:

Lo mejor es tenderse, cruzados los brazos, ante el rompecabezas plástico de ese rostro descompuesto, como por el olvido, por la lente poliédrica del botellón, allí enfrente. La nariz bajo la boca en el lugar del cuello. Tiene, aislada, un valor definitorio independiente; sensual, nerviosa, de aletas eléctricas como carne de rana en un experimento de laboratorio. Dos pares de ojos, en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados. Así serían las joyas de la corona, hechas con los ojos coléricos de los mujiks rebeldes. La frente es todo el resto de la cara, multiplicada su convexidad por la del cristal de la botella. (Owen 148-49).

En estas dos versiones de una realidad, la imagen original se confunde y se pierde. Lo que aparece ante los ojos de Ernesto es la ausencia del objeto original. Ernesto no puede acceder a la realidad de una manera directa porque existen objetos que median entre él y la realidad a la cual quiere acceder. Estos objetos desdibujan la realidad, la alejan de lo que debería ser, incluso la imagen de sí mismo muta, devuelve a Ernesto más pequeño. En Owen existe una exaltación por el detalle, por lo pequeño, pero a la vez por lo hiperbólico. Lo diminuto es asimismo una visión hiperbólica de sí mismo. Nada aparece realmente como debiera ser y a partir de esta noción, se privilegia la imagen tal como aparece, pues así se la recoge en el momento de la percepción. Es decir, el rostro aparece desenfocado, ilógico, y ésta es su nueva realidad, la que le confiere el instante de su aparición. El énfasis en el instante resulta en el olvido de la imagen original. No existe ya original. Lo desenfocado ha tomado su lugar en el relato.

Ernesto mira la realidad como reflejo distorsionado, como una “fotografía desenfocada”, expresión que el propio Owen emplea para dar título a uno de los capítulos de *La llama fría*, relato publicado en 1925 y que comparte algunas de las preocupaciones estéticas de *Novela como nube*. En este relato existe ya una primera aproximación a la mirada en relación con la oscuridad. Si en la narrativa más tradicional, el héroe debía tener sus ojos ampliamente abiertos para mirar la realidad y acercarse al mundo, en este texto corto, la posibilidad de una nueva mirada se ubica más bien en el movimiento contrario:

Y verse uno obligado a cerrar los ojos para poder mirar perspectivas distintas a estas de todos los minutos, molestas como los alimentos

repetidos de una dieta que se prolongara por toda la vida [...]
Entonces, hay que volverse un poco caracol, Ernestina, y estarse
oyendo las voces de adentro, las palabras insensatas y eternas que se
aprendieron en otros mundos y que los sordos no nos perdonan. (Owen
127)

La reflexión literaria sobre el ojo y la mirada en Owen aparece normalmente acompañada de otras actitudes hacia lo exterior. Se halla todavía una clara dualidad entre lo interno y lo externo, el adentro y el afuera, aunque la vía que se abre al privar a la mirada de luz termina por otorgar a la realidad una nueva dimensión. Cerrar los ojos, no sólo está en relación con una mirada interior, exploratoria de lo íntimo, sino con una distancia prudencial del mundo, de la realidad exterior que aparece ya cansada, agotada a los ojos del personaje. Este primer acercamiento a la mirada acarrea un intento paradójico de devolver al mundo, a la realidad, una novedad que parece no poseer más. El mundo se repite y lo único que logra cambiar el rumbo de esa repetición es su ausencia en la mirada. La mirada interior devuelve al mundo un dinamismo extraviado en la repetición. Es así como la frontera entre exterior e interior se borra, en ese acto que otorga nueva vida a una realidad aparentemente agotada. El mundo interior, en la escritura, ha dejado de serlo, ha traspasado sus límites, para ocupar el lugar de lo exterior. El lugar desde el cual se escribe la experiencia y se verifican sus datos se ubica en el trasmundo, un lugar sin definición, sin límites estables, sin un territorio determinado. La experiencia interior, entonces, conformada sobre todo por la imaginación productora de imágenes a través de un lenguaje que rompe con la lógica tradicional de la narrativa, se toma el espacio que

anteriormente se atribuía al mundo, a la realidad exterior, para proyectar lo verificable más allá de sus límites.

La irrupción del discurso irónico en el capítulo 18, “unas palabras del autor”, confirma la importancia del ojo en la configuración de Ernesto y la perspectiva que asume la novela desde las primeras líneas: “Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver” (Owen 171). Si una de las posibles lecturas de la primera parte de la novela –verificada en el resumen que Niemeyer y otros críticos logran hacer– es creer que algo acontece realmente en la novela, pero se narra de una manera fragmentada y conscientemente ambigua, entonces lo que Ernesto ve es lo que sucede y el narrador cuenta lo que Ernesto ve. La narración sólo puede aludir al presente, aunque se inserten algunos intervalos en los que la memoria y el olvido tienen lugar, normalmente narrados en el pasado. Percepción y rememoración se convierten en dos experiencias que logran convivir simultáneamente, a pesar de que están en contraposición. La frase “sólo sabe ver”, sin embargo, suscita incertidumbre. Expande los límites que separan rememoración y percepción para dar cabida a dos elementos en tensión. ¿Es lo que Ernesto ve un recuerdo o los recuerdos sólo pueden ser vistos, es decir, solamente aparecen en imagen? Los dos elementos reconfiguran sus sentidos en esta definición del personaje. ¿No se quiere decir más bien que Ernesto no puede ver nada que no provenga de las imágenes que su mente convoca y esas imágenes que provienen de sus recuerdos, en realidad pertenece más al olvido que a la memoria, como se alude en la imagen del botellón? ¿Qué es lo que puede ver Ernesto si está en un estado de convalecencia, en un sueño del que despierta en Pachuca, si no logra entender los

acontecimientos que acaban de suceder, el disparo, por ejemplo? En la primera parte de la novela, el mundo de Ernesto proviene de su propia producción de imágenes, del recuerdo de un acto de percepción que engaña, pues nada es lo que se puede ver en el exterior. Si no es a través de las imágenes de la percepción, será la imaginación y el ensueño los que entreguen a Ernesto una realidad específica hecha sobre todo de imágenes del pasado que se actualizan en el presente incesantemente. La imaginación y el mundo interior de Ernesto construyen de esta manera una realidad literaria que poco a poco borra los límites no solamente entre lo exterior y lo interior, sino también entre pasado y presente. Lo interior se alimenta de las experiencias vividas en el pasado, y éstas a su vez se confunden permanentemente en el momento actual del personaje. Al mismo tiempo, el presente que vive el personaje parece no ser tal sino en la búsqueda de un ideal amoroso pasado que se ha marcado en la impronta de su memoria.

En esta instancia, la posición que asume Ernesto es la del intersticio, alejado por lo tanto de lo orgánicamente acabado. “Se consuela. Así es todo lo definitivo, vestido de blanco y negro, el tiempo con la pechera del día y el frac de la noche, el espacio con su traje de rayas de telescopios y microscopios, la poesía, con Dante desvelado y Homero lleno de sol” (Owen 185). Tiempo, espacio y poesía, lo definitivo, se definen a partir de pares de opuestos complementarios. Ernesto no llega a ubicarse en ninguno de esos dos polos, aunque el narrador subraye que su vida es literaria. La caracterización que de él ha hecho el narrador lo ubica como “casi un fantoche”, “muñeco”, ubicado en un lugar intermedio entre la nada y el hombre (Owen 171). Lo definitivo, para Ernesto, no existe sino hacia el final, en el momento

del segundo castigo, en la condena irreversible que significa la pérdida de la imagen por un cuerpo que es asimismo definitivo. Aquello que existe independiente de Ernesto, fuera de él, ocupando un espacio exterior, lo definitivo, se halla en diálogo con lo incompleto del personaje, lo parcial de su mirada, el carácter fragmentario de sus recuerdos. Ernesto se dibuja, entonces, como el personaje que se ubica entre lo definitivo y la nada. Su mirada refleja también esa condición de ser. “La fuerza de la mirada de Owen está en su capacidad de ver *entre* las cosas” (Luiselli). Valeria Luiselli sugiere que ninguna mirada que parta de esta condición esencial puede ser una mirada fotográfica; es decir, no puede ser producto de un disparo instantáneo, sino de un proceso de “maduración lenta”. Esta idea de la maduración lenta proviene de lo lírico, de la toma de conciencia del lenguaje como posibilidad expresiva que abandona los límites de la lógica. “Parecería, más bien, que Owen retratará el movimiento mismo de un objeto o de un rostro [...] El resultado es un retrato desenfocado del objeto, y un retrato fiel de la mirada que lo tomó” (Luiselli). Es esta nueva realidad que aparece ante los ojos de Ernesto la materia de la novela. No es simplemente un juego de la mirada o un cambio de perspectiva ante las cosas. Esta mirada habla de la opacidad del mundo tal como lo ven los ojos ordinarios. Habla, asimismo, de la repetición indefinida de las miradas, que ya han perdido la capacidad de observar la diferencia, o de crearla a partir de volver extraño aquello que semejaba ser familiar. Para transformar la realidad se necesita cambiar la manera en la que nos acercamos a los objetos. El individuo no se debe ubicar ni al final ni al inicio de la mirada. Hay que perder el mundo para que la mirada sea lo importante, para que logre su intensidad, el mundo debe permanecer opaco. Es allí donde se crea el lugar de lo

lirico en la narrativa porque el lenguaje intenta volver texto la intensidad de la mirada: “función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo” (Owen, “Poesía, Villaurrutia...” 222¹⁰). Esas metáforas son las que toman la narratividad del texto.

Si el ojo de Ernesto ofrece una mirada parcial, desarticulada, lejana a la realidad original, es porque esa mirada está atravesada de deseo y, en Owen, éste se manifiesta como búsqueda que exterioriza la ausencia de la mujer; es decir, aparece marcada por una pérdida y el deseo de recuperar aquella vivencia provoca un recuerdo expresable en una imagen incompleta, imagen de la ausencia de Elena, imagen de la mujer que permanece “inasible” en la conciencia de Ernesto; inasible porque él solo puede amar en imagen: “¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen!” (Owen 186). El comentario de Ernesto sobre Elena se expande finalmente a toda mujer que ha pasado por su vida. En esta frase se revela el carácter ideal que Elena ha adquirido a través de la narración, aunque éste sea solamente un ideal de belleza y se vea disminuido en su pretensión de ideal por la atmósfera de farsa que envuelve a los personajes.

Margarita Vargas, a partir de las ideas de Roland Barthes sobre el placer del texto, ha propuesto llamar a las novelas de los Contemporáneos como “textos de goce”; es decir, como escritos que proponen una lectura ya no de lo que acontece en el discurso, sino de aquello que tiene lugar en el lenguaje: “lo que ‘ocurre’, aquello que ‘se va’, la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el

¹⁰ Para la serie de piezas cortas y ensayos breves de Owen que se citarán en este trabajo, se incluye el título del artículo entre paréntesis, y el número de página siempre será el de la edición de *Obras* de Gilberto Owen publicada por el Fondo de Cultura Económica y cuya referencia completa aparece al final de este trabajo, en la sección Bibliografía.

volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados” (*El placer del texto* 20). El goce es el punto de fuga, lo que abre, lo que permite que se cuestione la existencia misma del borde, y al mismo tiempo es aquello que ya no puede ser gozado más allá de sí mismo, no en la espera de un efecto producto de una causa, sino en la enunciación misma, en la intensidad del lenguaje. El goce interrumpe la continuidad del enunciado para convertirse él mismo en acontecimiento. La intensidad llama al lector a detener su mirada en los altos y bajos que la componen. No se halla una promesa teleológica en los enunciados, sino una invitación a detenerse en ellos, sin esperar nada más allá. A su vez, el espacio del goce, relacionado con la intensidad del lenguaje, la mirada y la creación de imágenes que provienen de la interioridad del personaje de la novela de Owen, plantea la incomunicabilidad de la experiencia que se aloja en el lenguaje. Puesto que es en la enunciación donde se asienta el énfasis de lo narrado, el goce es el resultado de la intensidad de la palabra.

Uno de los términos que inevitablemente aparece junto a goce es pérdida. Para referirse a esta palabra, Vargas nuevamente se hace eco de las reflexiones de Barthes en relación al estado de pérdida al que se enfrenta el lector en la escritura de los Contemporáneos, producto del desacomodo que conscientemente se construye en estas obras a través de los elementos vanguardistas que cuestionan la relación del lector con el lenguaje y su mundo (Vargas 40-41): esencialmente, la presencia del discurso irónico, metaficcional, y el discurso lírico, es decir, la reflexión en el propio proceso de escritura a través de la distancia irónica del autor respecto de lo narrado y la exploración de las posibilidades ilimitadas del lenguaje, la potencia de la palabra

para crear imágenes provenientes del mundo interior del personaje o de la figura del autor-narrador que terminan por configurar otra versión de lo real. Sin embargo, en la novela de Owen el goce del lector al acercarse a esta nueva escritura que le concede el privilegio de completar los sentidos de un texto (aunque sea parte del proceso de escritura de la novela contemporánea, es una instancia exterior y posterior a lo que se ha narrado, a lo que aparece ya escrito, pero todavía incompleto en las páginas de la novela) se contrapone al breve proceso de crisis moral que antecede a la posible segunda transgresión del personaje fantoche. Esto sucede incluso con aquel tono burlón e irónico que adquiere el texto en los momentos en que el autor decide tomar la palabra.

1.3 Gide y la moralidad

El estado de pérdida que convierte al lector tradicional en un lector moderno se expresa en la escritura de Owen a través de varios momentos. El primero —que no lo es en orden cronológico— se ubica en un comentario aparecido muchos años después de la publicación de *Novela como nube*. En él, Owen se refiere principalmente a la indagación sobre la libertad y el libre albedrío, preocupación que aparece en su biografía y en su literatura. A propósito de la traducción al español de *Les nourritures terrestres* (*Los alimentos terrestres o terrenales* como se ha traducido en español) de Gide en 1943, Owen ofrece una lectura de la novela que exterioriza el diálogo vital y literario con la escritura del autor francés y, especialmente, con uno de sus personajes, Nathanael¹¹ —“nacido sordo y mudo por la propia voluntad de

¹¹ En el original en francés, el nombre se escribe de esta manera: Nathanaël.

monólogos sin respuesta del padre” (Owen, “André Gide” 247)— quien, según el comentario de Owen, resulta ser huérfano afectivo de Gide, su padre literario; asimismo, el escritor mexicano no ha podido estar presente frente a la figura de su padre biológico¹². Éste es uno de los paralelismos biográficos que se encuentra en la obra de Owen.

Con la distancia que favorece el transcurrir del tiempo, Owen ha sido capaz de encontrar un significado a las palabras vertidas en el torrente lírico de Gide: “Es entonces cuando ya me identifico con él, cuando ya lo veo como lo que es, como la relación, como el recuento de una abnegada sucesión de prisiones y de angustias” (Owen, “André Gide” 248). Para Owen, *Los alimentos terrestres* se construye de esa manera, a partir de prisiones y angustias que impiden el goce completo de la libertad. Son similares prisiones y angustias las que pueblan las páginas de *Novela como nube* a través de Ernesto, quien busca una imagen del pasado en un presente marcado por una moralidad restrictiva, de pueblo chico, Pachuca. Owen añade en este comentario unas palabras que podrían servir como descripción de las actitudes que adopta su personaje en *Novela como nube*. Ernesto, al igual que el personaje de Gide, debe enfrentarse a “la ‘pavorosa’ servidumbre de la elección, la desolada de la espera, la estéril de la abstinencia ante el vino y las frutas, la amargada del deseo insatisfecho, que es deseo frustrado” (Owen, “André Gide” 248).

Estas líneas son el resultado de una lectura a contrapelo de aquello que el texto de Gide parece afirmar. La propuesta de Owen es “entender cada viaje, cada huida o cada búsqueda como una elección, una elección que aprisiona y que lejos de

¹² Tomás Segovia ha sido uno de los primeros en proponer la clave biográfica como propuesta de lectura de la obra de Owen, “la trasmutación poética de la materia biográfica es precisamente, me parece, lo más profundo que hay en la obra de Gilberto Owen” (“Nuestro contemporáneo” 19).

conducir al hipotético conocimiento del yo, o a la felicidad plena, conduce al naufragio vital y al fracaso” (García Gutiérrez 68). Y es la incertidumbre y la ambigüedad, el posible fallo de la empresa, lo que atormenta al personaje, pero es ahí también donde radica la travesía hacia la libertad y el conocimiento de uno mismo desde el fracaso. El fracaso sólo puede ser entendido en una lógica de causas y efectos, en una lógica de finalidades. Es la traición a la lógica poética y a la imagen la que desemboca en el castigo final de Ernesto, puesto que no existe fracaso en Ernesto sino hasta que surge su anhelo de consumir su deseo por Elena, cuando pretende tomar para sí el ideal construido en imagen por la ausencia de Elena. Es decir, cuando Ernesto pretende que la imagen tome un cuerpo para poder satisfacer su deseo, es cuando la pérdida tiene lugar en su vida ficcional.

Otra alusión a Gide y su personaje Nathanäel se encuentra en la propia novela de Owen y forma parte de ese diálogo en mutis que pretendía tener el escritor mexicano con el personaje de *Los alimentos terrenales*. En una línea de la novela se alude al personaje: “Pero ¿quién no ha leído a Gide? Non point la sympathie, Nathanael, l’amour. ¿Y quién lo practicaba? Sócrates, Shakespeare... Tantas Desdémonas en lechos de posada, tantas Ofelias en los estanques nocturnos” (Owen 146). La enseñanza de esta frase de Gide que se repite en *Novela como nube* se convierte en praxis vital y literaria en el texto de Owen. La libertad de elegir, el libre albedrío del que habla el propio escritor mexicano, puede conducir a la pérdida de sí mismo, como le sucede a Ernesto y también al hijo pródigo de Gide; pero es necesario partir y hacer el viaje para poder ser uno mismo, para conocer el significado del viaje y gozar de la libertad aun siendo no más que un siervo. Ésa es la relación

que existe con el moralismo vital –“inmoralismo vital” lo llama Guillermo Sheridan en contraposición con la moral estética que privilegiaba Torres Bodet (*Contemporáneos ayer* 91)–, que es, ante todo, una apuesta por la potencialidad del individuo al tomar el riesgo de enfrentarse a su propia libertad, sus propias decisiones. Sheridan observa, además, que ya desde el inicio de la década del veinte la influencia del *Hijo pródigo* de Gide es fundamental no sólo para el grupo, sino para toda una época en México (*Contemporáneos ayer* 77). No obstante, la posibilidad de continuar más allá la experiencia transgresora y liberadora no se halla en la actitud del hijo pródigo, sino en la de su hermano menor: “En el relato de Gide, el hijo pródigo confiesa que tuvo que huir en busca de un nuevo ser que ‘presentía adentro de sí mismo’; ahora ha regresado y cuidará de su madre, pero su hermano debe intentar el viaje ya que el camino ha sido abierto” (Sheridan, *Contemporáneos ayer* 77). Leer o citar a Gide en la década de los veinte no solamente equivale a adherir a una literatura “inmoral”, sino enfrentarse a la acusación de homosexualidad (García Gutiérrez 69) y pederastia. Aunque Gide no plantee directamente el tema de la sexualidad en el hijo pródigo, sí es posible leer en la actitud de los hermanos la apertura a vivir la vida –y la sexualidad dentro de ella– despojada de prejuicios morales, sin máscaras que impidan ver el verdadero ser. El énfasis en la libertad personal, el consecuente abandono de la familia y el hogar, aquella pequeña patria que en principio ofrece todo al personaje, tiene eco en la idea de distanciarse de un tipo de estética que legitima el rescate de los temas nacionales y condena la influencia extranjera en lo político, en las artes, en la cultura. Para el grupo, el dejar la seguridad de la familia equivale a alejarse de aquellos padres literarios que todavía influían en su escritura o en sus

lecturas. Respecto a México, acogieron la influencia de Salvador Díaz Mirón y Rafael López Velarde, en poesía, y en cuanto a la novela, la separación fue más radical, a excepción de Mariano Azuela, nadie fuera de la esfera de los Contemporáneos tuvo su aceptación plena. Por eso debieron mirar a Europa hacia la *Revista de Occidente* y *La Nouvelle Revue Française* para encontrar ahí sus afinidades literarias. El encuentro con Gide, entonces, resulta crucial para abrir las fronteras del nacionalismo y proponer una moralidad más amplia. Sin embargo, el resultado de esta actitud significará, a su vez, el aislamiento del grupo por las críticas de los nacionalistas a la reticencia de los Contemporáneos a incorporar lo político en lo artístico, por eso su alejamiento del tema de la revolución mexicana en la literatura para abrirse a una sensibilidad más universal.

Es posible ubicar en algunos de los escritos de Gide la exigencia o la necesidad –nietzscheana necesidad– de vivir como se es y en esa propuesta se halla una invitación a despojarse de ataduras y moralismos. En todo caso, la alusión a la homosexualidad en algunos de los escritos de Gide provocará el distanciamiento de Torres Bodet respecto al “inmoralismo vital” gideano. “Grande hombre, André Gide no lo es en realidad. Virtudes sentimentales le faltan, equilibrio espiritual le sobra, carece del fuego sagrado que da a las palabras, según la delicada observación de Emerson, un valor especial, *individual*, que por sí solas no tienen” (“Prólogo” 17-18). Torres Bodet elogia en las palabras de Gide el deseo de que la curiosidad sea la fuerza y el mecanismo de vida; celebra, asimismo, la actitud insaciable y juvenil de Simbad el Marino que, sin embargo, no la puede observar en el espíritu del escritor francés (“Prólogo” 18-19). Para Torres Bodet, no hay una congruencia entre las afirmaciones

de los personajes o su visión sobre los héroes literarios. Los que no concuerdan son los polos de Gide, fluctuantes entre la libertad absoluta y el sereno equilibrio de lo espiritual en su escritura. Estos no se ajustan a la actitud de Simbad observada por el propio autor francés. En el vaivén de la actitud polarizada del escritor francés se halla la búsqueda del placer y las pulsiones del deseo, el goce en la búsqueda de la libertad y al mismo tiempo el retorno a un equilibrio posterior a la crisis y a la pérdida, que es el momento de la vuelta del hijo pródigo al hogar.

El goce, en las novelas de los Contemporáneos, se puede entender como una vía de liberación para el lector. Esta liberación llega a través de una propuesta de escritura que lo involucra en el proceso creativo de la obra y lo conduce, además, a la lectura de los intersticios del lenguaje y a la distancia con una actitud aferrada al pasado, aquella del lector pasivo, el que encuentra placer en el texto, pero no goce, es decir no se encuentra con un texto que violenta. En los textos de goce, se halla el placer, la lengua, la cultura en pedazos (Barthes, *El placer* 68). Ahí existe la pérdida de una posición confortable, de espectador, respecto al texto y ante las experiencias. El énfasis en la mirada, en los ojos como fragmento del cuerpo a través del que se expresa la intensidad, conduce a su vez la mirada del lector hacia los intersticios del lenguaje, hacia la expresividad de aquello que se dice. El goce en el texto radica en la posibilidad de recuperar una realidad, aparentemente perdida, a través de la imaginación y la imagen. A su vez, se refuerza la idea de que es el momento el que estructura la narración, y ese momento siempre está en relación con el presente. “No

somos nada, Myrtil, sino en la instantaneidad de la vida; todo el pasado parece en ella antes de que nazca allí lo que vendrá. ¡Instantes!¹³” (Gide, *Les nourritures* 78).

El instante es donde la intensidad tiene lugar y sentido, donde se concentra la potencia del lenguaje. Es este mismo lugar el que se ofrece al lector para continuar con la tarea que el escritor ha dejado conscientemente inconclusa. El privilegio del instante, en *El inmoralista*, lleva a Michel, el personaje principal, a considerar la historia como algo inmóvil y la inmovilidad conduce al pensamiento de la muerte. “Ahora”, dice en un momento Michel, “si aún podía complacerme en la historia, era imaginándomela en el presente. Los grandes hechos políticos debían, pues, conmoverme mucho menos que la emoción, que renacía en mí, de los poetas, o de ciertos hombres de acción” (Gide, *Obras* 207). En el caso de las novelas de los Contemporáneos, deliberadamente se alejan de la historia política de su país, ya que para ellos, la imaginación no está en función de una historia nacional, sino de la historia individual e íntima de sus personajes. La moral, la política no entran en la propuesta estética de estos escritores. La historia, por lo tanto, resulta problemática en cierto momento para esta visión que considera el presente como lo único que posee un valor para la experiencia. ¿No es esta postura, a su vez, una respuesta a la llamada novela de la revolución, sobre todo si se toma en cuenta que uno de los componentes necesarios de esas novelas es el contenido histórico, la referencia a un pasado cercano? La alusión a un presente no puede ser el único elemento de diferenciación entre los dos tipos de novela. La experiencia del presente se vincula a una actitud más individual, que no sólo se expresa en la biografía del grupo, en su aislamiento de la

¹³ La traducción es mía. En el original en francés se lee: “Nous ne sommes rien, Myrtil, que dans l’instantané de la vie; tout le passé s’y meurt avant que rien d’à venir y soit né. Instants!”

literatura oficialista, sino en la exploración de las pasiones y deseos de los personajes. Es una reacción frente a lo colectivo, de exploración individual que se vincula a la historia del hijo pródigo planteada por Gide. La exploración de sí mismo que abre el hijo pródigo se corresponde con la actitud adoptada por los Contemporáneos en sus obras literarias. Es ésa una de las vías para acceder a lo propio mexicano, el diálogo dentro del propio clasicismo universal con las obras de Gide y las obras de los escritores mexicanos del grupo.

La exploración debe necesariamente resultar en un cambio en la perspectiva de la realidad, en la manera de ver las cosas y acercarse a los acontecimientos. El simple acto de ver, en apariencia inocente, sin carga de la institución, de la ley, se constituye en la mejor manera de expresar ese presente. Para el personaje de Owen, el goce de la existencia está ligado a la posibilidad de la mirada. Si el goce es posible relacionarlo con una búsqueda de intensidad y esta intensidad tiene lugar en los intersticios, en el entre, entonces, la mirada debe buscar en sí misma la intensidad pues ésta ya no se encuentra en el objeto. “Nathanaël, que la *importancia* esté en la mirada, no en lo mirado” (Gide, *Les Nourritures* 17). Es posible que la relación con la moralidad en Owen provenga de su relación con las reflexiones de André Gide. Al menos es una de las pocas referencias directas que se tiene sobre el tema de la moralidad. Guillermo Sheridan alude a la doble influencia que tuvo la presencia del autor francés en Torres Bodet y en Villaurrutia. Para él, Torres Bodet elige al Gide de “la moral estética” y Villaurrutia se complace con seguir al “inmoralista vital” (*Contemporáneos ayer* 91). El segundo es quien traduce el texto de Gide, “El regreso del hijo pródigo”, que aparece en el número 10 de *Contemporáneos*. Además de

Villaurrutia y Torres Bodet, Jorge Cuesta es otro de los que mantiene una proximidad con Gide y quien inicia a Owen en su lectura. Y es el propio Owen quien relata cómo llegó a Gide a través de Cuesta:

Me arrancó a estocadas de lógica poética de la raíz juanramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry –que a su vez fueron sus dos influencias mayores– me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, “en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares”, y me enseñó a buscar esas normas en el clasicismo francés. (Owen, “Encuentros con...” 245)

Owen halla en Gide el clasicismo francés, el cual no se corresponde necesariamente con la vanguardia francesa aunque se hallen algunos gestos de ruptura que podrían considerarse vanguardistas, como la constante presencia editorial del narrador, la actividad consciente de escritura, la autorreflexión sobre el proceso de creación del propio texto. “El arte clásico es el que está siempre presente, el que no pasa. Y si no pasa, es porque está hecho de una profunda reflexión, de una madura resistencia. Y es al engaño, es a la ilusión a lo que resiste. Este arte solamente cree en el rigor” (Cuesta, “José Clemente Orozco” 222). El rigor en la obra artística se convierte en uno de los ejes de la reflexión estética de Cuesta. A este elemento se suma la actitud crítica que acompaña toda manifestación artística del grupo.

La tradición clásica es una tradición de la herejía, del radicalismo, así como una tradición transmigrante. El clasicismo tiene preferencia por

las normas universales sobre las particulares, en contra de la inclinación del romanticismo por lo particular –su culto por la modernidad– y del academicismo, un clasicismo sin universalidad” (Stoopen 56).

En el escritor francés, Owen encuentra una actitud de apertura hacia lo universal, una noción de libertad que implica exploración y búsqueda de uno mismo: “¿Qué buscabas?”, pregunta la madre al hijo pródigo en la versión de Gide, “Me buscaba a mí mismo” (Gide 41), responde su hijo. Y para ello tiene que partir, dejar su hogar, su familia para buscar el desierto y la tierra indómita, la esclavitud y la servidumbre. “Cambié vuestro oro por placeres, vuestros consejos por imaginación, mi castidad en poesía y mi austeridad en deseos” (22), le dice el hijo pródigo a su padre. Es la actitud vital que marca también algunos episodios de *Novela como nube* y las reflexiones estéticas de Owen, el viaje necesario de exploración que inicia la búsqueda incesante de uno mismo, la transgresión que conlleva ocuparse de los placeres, el deseo, la poesía y la imaginación, palabras que aparecen constantemente en la escritura oweniana y marcan una impronta no solamente como temas, sino como experiencias vitales. El viaje no presupone necesariamente el desplazamiento físico; es, sobre todo, un viaje al interior del individuo, de exploración de sí mismo. En este caso, es necesario abandonar el mundo, la realidad objetiva, para adentrarse en esa otra realidad de una escena íntima de exploración del inconsciente.

En la lectura que hace Owen de *Los alimentos terrestres*, ve en aquel libro “el recuento de una abnegada sucesión de prisiones y de angustias: la ‘pavorosa’ servidumbre de la elección, la desolada de la espera, la estéril de la abstinencia ante el

vino y las frutas, la amargada del deseo insatisfecho, que es deseo frustrado” (Owen 248). Lo que marca la existencia de Ernesto es justamente la amargura del deseo insatisfecho, frustrado. Esto provoca la incesante búsqueda de experiencias amorosas que, como las estrellas de aquellos espejuelos mencionados en los primeros capítulos de la novela, se acumulan, se superponen como imágenes. Por eso la necesidad de recuperarlas, de ver el pasado en relación con un presente que no logra revelar sus límites precisos en relación con las experiencias pasadas. No obstante, hacia el final de la novela, el deseo consiste más bien en despojarse de toda imagen para recuperar el instante de la percepción desnuda de intencionalidad y de significación. Es decir, se plantea el camino contrario al que se ha llegado durante el transcurso de la jornada en torno a la figura de Ernesto. En un primer momento, hay un proceso de acumulación de experiencias que provienen del pasado y se confunden en el presente. Son una serie de imágenes y escenas en donde la singularidad de cada mujer parece difuminarse en el ideal de la satisfacción del deseo. Luego, la empresa consiste en desnudar la mirada y recuperar el instante de la percepción, alejarla de la institución que conforma culturalmente esa mirada. El deseo final, paradójicamente, consiste en devolver la intensidad al instante, al momento en que el ojo ve la realidad por primera vez, desnudo de experiencias. Sin embargo, aquello que importa no es el encuentro de una realidad determinada, de una materialidad precisa, el cuerpo de una mujer, sino un cuerpo que concuerde con aquella imagen inicial que, añadida a su intimidad, Ernesto posee. Importa cierta semejanza con aquella imagen inicial, las manos de aquella mujer que Ernesto confunde con Eva, por ejemplo, pero es en la segunda parte de la novela donde aquella nube empieza a clarificarse, ya que el ciclo se ha

cumplido. Ernesto ha vuelto a ver a Elena y, por lo tanto, la imagen concuerda con su figura, aunque hayan pasado algunos años entre aquella imagen inicial y la Elena del presente del relato. Elena, además, está casada con el tío Enrique y eso provocará el segundo acto de transgresión y la segunda condena de Ernesto. El énfasis se presenta en la búsqueda del cuerpo que materialice aquella imagen inicial de la transgresión y, para ello, el personaje debe liberarse de prejuicios morales, de normas sociales en relación con la fidelidad y el respeto a la familia. La libertad, el abandono, sin embargo, se asumen con riesgo de que la partida conduzca “al naufragio vital y al fracaso” (García Gutiérrez 68), incluso la cercanía de la muerte está presente en la vida ficticia de Ernesto.

1.4 La mirada

La mirada acontece en un cuerpo determinado, en un cuerpo “imaginero”, como lo llama Jean-Luc Nancy. Ernesto mira otros cuerpos, otras mujeres, pero es desde su materialidad que se elabora el conocimiento de los otros y ese conocimiento está traspasado por imágenes que desdibujan los rostros, por escenas muchas de ellas absurdas, salidas de una película imaginada y vivida en la ficción del propio personaje. La materialidad del personaje coincide con el carácter intersticial de su mirada, ni personaje ni humano, “fantoche”, un muñeco con ojos y memoria (Owen 171). Es decir, la cualidad del personaje informa su mirada, pero esta cualidad se completa con el deseo incitado por la ausencia de la mujer, de Ofelia, de Eva, de Elena, el amor juvenil de Ernesto:

Al igual que el cuerpo erótico no es uno y no es “un cuerpo”, sino una gama de intensidades donde cada zona resulta un todo discontinuo de las otras, sin que haya totalidad en parte alguna, igualmente la imagen, el cuerpo imaginero podría decirse (imaginal, si se quiere) o el fondo de las imágenes, no es uno y no es “un fondo”. También él es discontinuo y se divide indefinidamente –remodelando o reoperando sin cesar la división– en zonas erógenas o *eidógenas*. Cada *eidos*, aquí, es un *eros*: cada forma se amolda a una fuerza que la mueve. (Nancy, “La imagen” 14)

Ligada al cuerpo deseante, la mirada implica un saber y un espacio de intensidad. El único saber que posee Ernesto es su visión. Sus recuerdos parecen existir como suplemento de ese “saber ver”, bajo la condición de que exista una imagen o una visión. Así, percepción y memoria se confunden en el personaje, lo cual provoca una continua incertidumbre entre lo que ve y lo que imagina, entre el recuerdo y la percepción en el presente de la ficción. Esta incertidumbre provoca la borradura de las fronteras que delimitan los diferentes estados, además de crear una distinta apreciación del tiempo, ya que los recuerdos se mezclan con vivencias, con percepciones que llevan a la escritura a un presente que constantemente comparte su tiempo con el pasado, funde sensación y recuerdo mientras Ernesto convalece y se recupera de su castigo y condena. Los dos tiempos conviven en el texto gracias a las imágenes que el repertorio de la memoria o la imaginación de Ernesto traen a las escenas de la novela.

La presencia del ojo crea a su vez la presencia de una voz. El ojo dirige la voz, la modula, le entrega la posibilidad de la imaginación. Lo que en apariencia percibe el ojo y lo que Ernesto imagina es lo que se narra. El ojo conduce la voz de las novelas y esto se evidencia al final del parlamento del autor en el ya mencionado capítulo 18: “Voy a usurpar un minuto los ojos de mi muñeco, porque él está encerrado, para hablaros de Pachuca, donde está la casa de tío Enrique” (Owen 171). La usurpación del lugar del personaje por el autor ficticio, otorga una característica especial a este órgano. En ciertos episodios, el Ojo se torna en un ente moral; capaz de discernimiento, enjuicia las acciones de Ernesto. Es una especie de dios o de superhombre que tiene capacidad de juzgar, que se instala en el relato para decidir entre lo bueno y lo malo e impartir justicia: “Ernesto siente algo ardoroso, incendiado, como el índice de Dios –y Su Ojo, en los de ese hombre, como un espejo ustorio que recogiera todos los pecados de toda la vida de Ernesto, y los proyectara, ardientes, en un solo castigo– que le toca el rostro, quemándose” (Owen 163). Esta escena acontece al final de la primera parte, cuando el hombre que acompaña a Ofelia dispara a Ernesto porque éste la ha estado cortejando (o simplemente porque Ernesto ha proyectado sus vivencias en una mujer que suplanta a la original, Ofelia en Eva, Eva en Ofelia, las dos nombres en lugar de Elena).

En la segunda parte de la novela, Ernesto tiene una visión de sí mismo transmutado en ángel. Es él “a los cincuenta y tantos años” (Owen 169), pero luego esta visión se transmuta a la imagen del padre de Ernesto, padre de Gilberto Owen. “Desdibujada y mitificada, la figura del padre heroico, odiado y admirado, superior e inalcanzable, presente siempre como una imagen poderosa e influyente, está en

Novela como nube convirtiendo a Ernesto en Gilberto, aun cuando en la novela Owen cambie el nombre de su padre o lo ubique en una ciudad distinta de la que vivió” (García Gutiérrez 365). Es aquí donde la biografía de Owen se inserta en el texto como otra manera de exploración de sí mismo a través del viaje interior. Sin embargo, aunque son evidentes los rasgos familiares de esta aparición, afirmar con certeza que es el padre de Gilberto Owen el que aparece en esa nueva visión como fotografía desenfocada es arriesgado. ¿Quién es la mujer “que tenía las manos más dulces del mundo, y que se fue una tarde al piso de arriba a cruzarlas sobre su seno” (Owen 170)? ¿Es ésta la imagen desenfocada de la madre de Owen? “El Ángel Ernesto habla a Ernesto, y éste comprende que en realidad es el compañero de aquella que él ‘no osa nombrar’” (Owen 170). La aparición de este episodio con consecuencias morales tiene un carácter simbólico. El Ángel Ernesto no conoce la piedad pues es la imagen de la ley, del “deber” (Owen 170). Aparece con el fin de anunciar cuáles son los límites y los peligros de la transgresión, de lo infame que será el futuro de Ernesto si no honra a su benefactor. “El Ángel Ernesto le mira con su mirada más dura, y le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique, y que su futuro será infame” (Owen 170). La mirada, en este caso, es un gesto que acompaña un discurso moral. Esa mirada, sin embargo, es interna; se desarrolla en la conciencia de Ernesto, refleja el estado de incertidumbre, de lucha consigo mismo en el que se halla el personaje. La visión del Ángel, sin embargo, no se corresponde con aquella frase localizada al inicio de la novela, cuando Ernesto se mira en su calzado y se ve pequeñito. “Su tío tiene razón: siempre será sólo un niño” (Owen 146). En la jornada de Ernesto en busca de la mujer, la inminente transgresión,

afecta su propia imagen. La pérdida de la inocencia supone cruzar un límite dado por el respeto a los lazos familiares. Ernesto decide dejar de ser un niño y perderse a sí mismo para buscar la satisfacción del deseo en Elena, perderse para reencontrarse, para reconocerse en esa pérdida y así hallar su razón de ser. Al dejar de ser un niño, abandona el orden impuesto por ese padre mítico que interrumpe sus acontecimientos y al hacerlo, rompe con las imposiciones de una sociedad restrictiva. La apertura de la moralidad implica sin embargo una nueva condena –auto condena– impuesta a sí mismo por Ernesto. “El matrimonio es así, burlescamente, la proyección vital y anímica de ese lugar situado en el infierno mitológico donde eran castigados los dioses vencidos y los héroes traidores de Zeus-Júpiter” (García Gutiérrez 370).

En relación con los castigos, ocurren al menos dos situaciones, o Ernesto no puede entender lo que acontece en ese momento con aquel hombre, compañero de Ofelia, o rechaza el discurso moralista justificándose en su vida literaria, como en el caso del Ángel Ernesto. El Ojo en mayúscula, que aun tipográficamente se ubica en una posición más alta, es presencia de lo moral expresado en un discurso que otorga al personaje y a lo escrito un carácter transgresor, paradójicamente, por sus elementos farsesco-literarios, explicitados en el discurso irónico del autor ficcional. Sin embargo, si la primera aparición es física, ya que el personaje recibe un disparo, la segunda, con el Ángel Ernesto, es una situación imaginada por el estado de turbación en el que se encuentra el personaje debido a la posibilidad manifiesta de satisfacer su deseo con Elena, pero a su vez por el conflicto y posible condena que significaría la transgresión de la hospitalidad y la confianza del tío Enrique.

1.5 Ixión y la experiencia de la transgresión

En la mitología clásica, la transgresión de la hospitalidad y la confirmación del deseo de Ixión por la mujer de Zeus, Hera, es aquello que lleva al primero a ser condenado definitivamente por el dios regente a una rueda giratoria. Antes, el hijo de Flegias había causado la muerte de su suegro Deyoneo (en algunas versiones aparece escrito de esa manera su nombre, en otras, Eyoneo) en un hoyo ardiente. Nadie quería purificar a Ixión por aquel acto, excepto Zeus, quien se apiada de él y lo lleva presumiblemente al Olimpo. Allí, se enamora de Hera y ése es el comienzo de su castigo definitivo y su condena eterna. La siguiente es la versión de la historia relatada brevemente por Christopher Domínguez Michael:

Ixión, hijo del rey lapita Flegias, traicionó a su futuro suegro Deyoneo y lo quemó en la víspera del banquete nupcial. Por razones incomprensibles para nosotros Zeus perdonó a Ixión y hasta lo invitó a compartir su mesa. El pendenciero Ixión traicionó a su salvador intentando seducir a la ansiosa Hera. Zeus adivinó las malas intenciones de Ixión y aprovechando su ebriedad logró que se dejara engañar con una falsa Hera en la forma de una nube. Mientras Ixión pervertía la imagen Zeus lo sorprendió y ordenó a Hermes que lo azotara sin clemencia. Ese fue el destino del primer e involuntario iconoclasta de Occidente y desde entonces Ixión gira atado a una rueda ardiente en el firmamento. (“Los hijos” 22)

En la versión de Robert Graves de los mitos griegos, hay una frase que Ixión debe repetir para que los azotes terminen: “Los benefactores merecen ser honrados”

(“Benefactors deserve honour”, Graves, Vol.1 208). Según Timothy Gantz, esta frase la pronuncia Ixión mientras gira en la rueda a través del firmamento (718), lo cual convierte el castigo y su relato en una forma de didactismo moral, de enseñanza pública que ilustra el peligro de la transgresión a una costumbre.

El paralelo con Ixión reside en la posibilidad de satisfacer los deseos, incluso a costa de la transgresión de la hospitalidad. En el discurso, el contenido moral se enuncia por medio de la visión de un hombre que asume múltiples identidades, la de Ernesto, la del padre. Ixión atenta contra dos de sus padres, su padre político por acuerdo de matrimonio, y Zeus, padre de dioses y héroes, e incluso en algunas versiones –la *Odisea*, por ejemplo– Zeus aparece como padre de Ixión (Gantz 719). Ernesto debe apartar de sí el discurso moral encarnado en la figura del padre para poder liberarse de su peso. La libertad, sin embargo, es efímera.

El conflicto de Ernesto tiene lugar en su conciencia cuando el límite que imposibilita sus acciones se presenta ante él. El límite establece una frontera entre una costumbre, aquella que rechaza el adulterio, establecida por una sociedad determinada, y el impulso individual que pretende transgredir esa costumbre. “La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo” (Foucault 127). En la conciencia del límite se ubica una sociedad con un orden preciso y un más allá que sólo puede darse en la transgresión. Romper con la costumbre es también romper con esa sociedad, alejarse de ella en busca de sí mismo que, a su vez, es la aventura del hijo pródigo gideano. Más allá de esa frontera, para Ernesto sólo existe el castigo y la condena. En los dos castigos de Ernesto, la

idea del adulterio está involucrada. En el primer encuentro, es el compañero de Eva segunda el que dispara contra él luego de asistir a la proyección de una película. En el segundo castigo, el tío Enrique ha ofrecido a Ernesto restablecerse de su herida en la casa de provincia donde Elena, esposa del tío Enrique, y su hermana Rosa Amalia están presentes ayudando en la convalecencia de Ernesto. El paso más allá que permite redefinir el borde aparentemente inamovible entre aquello que está tácitamente prohibido y las consecuencias de la transgresión conlleva, en Ernesto, una actitud moral que transforma las imágenes que aparecen en su mente.

En Owen, la transgresión puede vincularse a la idea de libertad aparecida en los escritos de Gide. ¿Cuáles son los límites de la libertad en el deseo? La experiencia de la libertad —tomar aquello que se desea— acarrea consigo un gesto moral relacionado con la toma de una decisión. Para Owen, ya antes de la lectura de Gide, la idea de libertad estaba necesariamente ligada a la rendición del albedrío, puesto que ella implicaba la elección de una servidumbre que fuese adecuada a un momento de su cuerpo, su alma, su espíritu (Owen, “André Gide” 247). La libertad, por lo tanto, exigía un tiempo preciso, ubicada en el presente del escritor, pero no implicaba una liberación definitiva de la servidumbre. “Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron, hace veinte años, en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna” (Owen, “André Gide” 247). En esa cadena de servidumbres interrumpida por el frágil momento de la libertad se halla la idea de pérdida de sí mismo debido a la toma de una decisión, debido al momento de la elección. Ernesto se pierde a sí mismo cuando decide continuar la transgresión para satisfacer su deseo

de Elena y desechar la visión del ángel Ernesto que le anuncia el terrible futuro que tendrá si lo hace.

En la primera transgresión, que sucede en el café de una ciudad, el castigo es fulminante. Ernesto recibe un disparo que lo lleva de regreso a provincia, donde está Elena, su ideal de amor juvenil. El segundo castigo se presenta con más carga moral para Ernesto y no es casualidad que este segundo castigo se sitúe en Pachuca y ya no en la ciudad. El viaje a provincia significa un retorno hacia el pasado de Ernesto, acostumbrado a vivir la imaginación de su presente. Es, además, un retroceso pues incluso la noción del tiempo se trastorna en Pachuca, según el autor ficcional. El retorno a provincia es también un regreso a costumbres más estrechas, menos relajadas, poco libres. Es en ese lugar donde la conciencia de los límites se muestra más clara, puesto que el pasado todavía forma parte de la cotidianidad de sus inconscientes habitantes. “El reloj también se equivoca. Tiene que corregir cada quince minutos, recomenzándola al infinito, el principio de su cancioncilla” (Owen 172). En el ambiente de Pachuca reina la decadencia: conversaciones en torno a lo médico, enfermedades: “La medicina es la epidemia verdadera. Todos se contagian. Todos hablan, a las doce del día, de medicina...” (Owen 173); una literatura local que rezuma ahogo y hastío: “¡Ay, cómo ahoga este ambiente, ay!” (Owen 173).

En la visión de Ernesto, entonces, radica la apertura de una moralidad enclaustrada. Sin embargo, su deseo no consiste en cambiar las costumbres del pueblo, sino en no dejarse agotar por aquéllas. La incesante búsqueda de una imagen de mujer que ha significado la jornada del personaje, lo lleva de vuelta al lugar de su juventud, al lugar donde se origina el ideal de mujer que ha gobernado su vida. La

ausencia de Elena informa el deseo de volver a esa imagen primigenia. Es en el espacio interior, el espacio donde Ernesto convalece, la casa del tío Enrique, donde la transgresión debe tener lugar. Por parte de Ernesto, no hay un intento de cambiar el estado de cosas de la comunidad al tratar de satisfacer sus deseos. Su hazaña es individual e incluso aislada, pero implica una apertura desde lo interior hacia el mundo con el afán de afectar la realidad exterior. El deseo individual se conecta en la transgresión con un deseo por cruzar el límite impuesto por la propia sociedad: honrar a los benefactores. Es el conflicto interno, no el conflicto social, el que se escenifica en la novela, pero es desde lo individual que la apertura de la moralidad se puede plantear.

“Ixión satisface su deseo con una nube. Con una ficción que se desintegra [...] En resumen, la *Novela como nube* de Gilberto Owen nos dice que sólo la imaginación satisface al deseo” (Domínguez Michael, “Los hijos” 251). En el mito clásico, no se castiga a Ixión por imaginar a Hera en una nube, puesto que él no puede saber que es parte de un engaño. Ixión ve a Hera y no ve la nube y tiene una relación con ella, por eso recibe una condena eterna, por satisfacer su deseo con la mujer de Zeus, rompiendo de esta manera la hospitalidad del dios que lo acogió. El conocimiento de lo falso no está en Ixión, sino en quien crea el engaño, el propio Zeus. Es posible que Ixión se dé cuenta de lo que ha hecho al recibir su condena, pero no antes. En la novela de Owen, Ernesto se condena por traicionarse a sí mismo, por romper con su condición de espectador. En las últimas líneas de la novela, el narrador termina por develar la condición del personaje: “Quisiera desasirse de ella para continuar su juego, para seguir siendo espectador también en lo que se va a seguir” (Owen 186).

Al tener calidad de espectador, lo único que puede hacer Ernesto es ver, mirar, recrear su historia individual a través de imágenes. El intento de transgresión, entonces, se convierte en transgresión de sí mismo, en superación aparente de sus propios límites, de la propia definición del personaje dada por el narrador. Se transgreden los límites en la imaginación del personaje, pero no se llega a afectar la realidad debido al equívoco de la situación. Es Rosa Amalia quien se presenta ante Ernesto. Es así que el libre albedrío deriva en una nueva servidumbre para el personaje, la servidumbre de la costumbre del matrimonio.

La presencia del correlato mítico en la figura de Ixión abre la posibilidad de un castigo y una condena en el texto. Ernesto debe asumirlo de esa manera, como castigo y como condena (García Gutiérrez 366). Así como Ixión fue condenado a girar eternamente en una rueda en el Tártaro por seducir a Hera, Ernesto también debe recibir un suplicio. El suyo es el matrimonio con la mujer equivocada, Rosa Amalia, hermana de Elena, el verdadero objeto de su deseo y, según García Gutiérrez, el matrimonio significa a su vez permanecer en Pachuca, lo cual significa una doble condena, un segundo castigo (366). Establecerse en aquel pueblo quiere decir anclarse en un pasado sin ciudad, sin posibilidad de cambio, sin la aventura del viaje ni acceso a lo actual.

La presencia del castigo y el mito de Ixión como intertexto aluden a una literatura que plantea un tema moral en torno a la transgresión de un determinado orden. El ojo mira y en esa mirada existen al menos dos instancias, la primera, marcada por un proceso de aprendizaje o de “llenado” de objetos y experiencias cotidianas que terminan en visiones relacionadas con la ley y el castigo. La segunda,

que aparece al final del texto, es parte de un deseo, es decir, no se halla dentro de los acontecimientos que se presentan en el texto. Está marcada por una especie de inocencia, de neutralidad ante las cosas en un sentido moral; no participan juicios ni enjuiciamiento, ni la noción de lo bueno y lo malo; la valoración de los objetos y las personas permanece apartada de estas imágenes. Esta inocencia está marcada por la necesidad de una mirada exenta de prejuicios que, sin embargo, no puede entregar una realidad lógica, objetiva, sino distorsionada y subjetiva. Las primeras imágenes – las imágenes de Ofelia, Eva, de las primeras mujeres, aquel rostro distorsionado que se intenta completar sucesivamente– tratan de rescatar la experiencia vivida en el pasado con la mujer, atrayéndola hacia el presente a través de la superposición de nombres, de rasgos corporales, de gestos, de recuerdos. Hay un deseo de volver al pasado para vivir nuevamente aquella sensación primera, para otorgar en ese encuentro la forma a un ideal. La derrota que significa la seducción de Rosa Amalia, termina con el “juego” de Ernesto de ser únicamente espectador: “Quisiera desasirse de ella para continuar su juego, para seguir siendo espectador también en lo que se va a seguir. Arrancarse la memoria para seguir una a una las impresiones del que no ha visto nunca, antes, desnudarse a una mujer” (Owen 186). Al final de la novela, esta confesión del narrador pone en perspectiva todo lo sucedido. Ernesto ha tenido una tarea predominante, la de ser espectador y, como tal, debía haber tomado distancia de lo que sucedía a su alrededor, y su castigo, como el de Ixión, será dejar a un lado las imágenes, las figuras de todas aquellas mujeres, puesto que ha encontrado finalmente una forma, un cuerpo, una mujer con apariencia cercana a lo definitivo, que lo aleja de la imaginación y el recuerdo. En este sentido, la interpretación de la condena y el

castigo de Ernesto conduce a pensar en la presencia del deseo como móvil de la transgresión y como motor de un cambio de situación. Sólo se puede desear en la imaginación, pero no se puede desear y consumir el deseo. El castigo y su condena, entonces, es haber encontrado la forma definitiva, lo cual implica el final de la aventura, la derrota de la imaginación, la conclusión del viaje. Al arribar a este estado, se vuelve irrelevante el recurso a la memoria: Rosa Amalia es sobre todo un cuerpo, una forma que llama al aquí y ahora, al presente. Aunque es necesario precisar que no es el cuerpo buscado, pues es el de Elena el que continuamente se escapa y se pierde.

Ernesto, en los primeros pasajes de la segunda parte de la novela, aparece convaleciente y éste es un aspecto que se suma al estado de ensoñación en el que normalmente vive el personaje en la primera parte. Ernesto retorna al lugar donde vivió su juventud y en esa vuelta encuentra la cristalización de una imagen, de un cuerpo de mujer donde finalmente materia e imagen concuerdan y la experiencia de vivir en el ideal de la imagen se vuelve innecesaria. Es la satisfacción del deseo la que conduce a Ernesto a perpetrar la transgresión de la hospitalidad en el hogar que lo acoge.

Para Clément Rosset, en las teorías filosóficas modernas, además de presentar al objeto de deseo como en estado de ausencia, se lo considera como “*objeto por sí mismo ausente*”¹⁴ (Rosset, *El objeto singular* 59). La característica de este objeto de deseo es que “no puede ser tenido por deseable sino en tanto que es reconocido como *otro*” (*El objeto singular* 59); es decir, diferenciado del yo. Esta concepción no es nueva, lo que ha cambiado, afirma Rosset, es el estatuto de lo otro:

¹⁴ Itálica en el texto original.

mientras que lo otro clásico es concebido, sea como provisionalmente ausente, sea como ausente para siempre, no obstante del todo concebible y descriptible, lo otro moderno aparece como un «ser» que no podría en ningún caso existir, ni incluso ser concebido, salvo arruinando el frágil edificio del deseo. (*El objeto singular* 59)

En Owen, la mujer, el otro, objeto de deseo del protagonista, no puede existir más que en imagen. No es posible llegar a concebirla sino como una vaga representación, una imprecisa evocación, que se articula desde la ambigüedad. Se presenta, entonces, un problema ontológico. El ser de la mujer es inaprensible porque es imagen del deseo de Ernesto. Esa imagen, en ciertos momentos, se presenta como ideal, en el sentido de que es una belleza y una presencia inalcanzable. Es la visión de una totalidad que está ahí para dar sentido a una vida, aunque como ideal debe perder sus características específicas, su singularidad, de ahí que una mujer pueda ser al mismo tiempo imagen de otras. Por lo tanto, aquel saber que es parte de la singularidad de Ernesto –el saber ver o poder ver–, paradójicamente, no termina de ser suficiente para conocer a la mujer porque ella aparece como imagen idealizada. La jornada que se ha desarrollado en la escritura, como búsqueda de la satisfacción de un deseo a través de la apertura hacia la libertad moral, termina en una nueva condena, la de la materialidad de un nuevo cuerpo no deseado, el de Rosa Amalia, hermana de Elena.

Si una de las primeras imágenes que aparece en la novela es la de aquel rostro fragmentado por la presencia del botellón, aquel objeto mediador entre la realidad y la mirada de Ernesto, también imagen del olvido, entonces, la realidad misma se pone en cuestión en estos textos. ¿Cómo se puede acceder a la realidad si ella ya aparece

distorsionada desde el instante de la percepción? ¿Cómo confiar, entonces, en la memoria como un aliado de la percepción que puede traer al presente aquel instante en que la sensación aparecía en el pasado si ya la visión se muestra afectada por una falta de congruencia entre lo vivido y el ahora? ¿Cómo, en definitiva, se puede confiar en nuestros sentidos o se puede confiar en la rememoración como una manera de acceder a los acontecimientos?

En las imágenes de mujeres existe una tarea de reconstrucción que se evidencia en los fragmentos de los cuerpos. Rostros y manos son las primeras evidencias de aquellos cuerpos fragmentados por el olvido. Estos fragmentos toman el lugar de la realidad para convertirse en breves totalidades de una nueva realidad, para llenar un fondo con el que poder forjar una nueva historia: “Tan suya, esta mujer; ya sólo el tener los dos las manos en el barandal, le parece a Ernesto estar los dos la mano en la mano. Empieza a reconocerla, viendo ya un poco más” (Owen 158). El carácter fragmentario de esta realidad sugiere que la imagen no puede ser más que una pieza de una totalidad que ya no puede ser reconstruida a través de la memoria, sino a partir de la imaginación, pero al mismo tiempo el fragmento, la mano, construye un cuerpo que es a su vez una imagen. La parte reemplaza al todo, pero la mano llama a un cuerpo indiferenciado. Sólo la imagen puede completar aquella realidad perdida en el pasado que la memoria ya no puede recuperar. La realidad que surge a partir de la imaginación es parte de lo interior y toma el lugar de aquello que se percibe como exterior. A partir de esta suplantación de la realidad exterior, la frontera entre lo externo y lo interno se difumina, la conciencia de los límites se desvanece porque todo parte de una experiencia que la imaginación, la

memoria o finalmente el sueño atraen al presente para poder entenderla. Foucault habla de la importancia de la conciencia de los límites en la transgresión y cómo esa conciencia del límite, lleva a éste, al límite, a otro lugar donde la reflexión sobre él termina por eliminar el lugar que ocupaba antes, como frontera (“Prefacio a la transgresión”). Lo mismo sucede con lo interior y lo exterior. Una vez que el personaje a través del narrador ha partido de sus experiencias para escenificar su propio mundo, aquella experiencia interior contamina también la exterior, colocando el límite en un umbral donde ya no es posible ubicar la diferencia entre las dos experiencias. La conciencia transforma el límite en umbral, en sitio de paso entre el afuera y lo interno, cuyas singularidades también se ven extraviadas.

La idea de lo interior como realidad que se presenta a su vez como exterior es consecuencia de la distancia que ha tomado el arte en el siglo XX respecto a la idea de la imitación de la naturaleza, vinculada a algunos de los proyectos estéticos del siglo XIX: el realismo y, particularmente, el naturalismo o el romanticismo hispanoamericano. La aspiración de las vanguardias consistía en desligarse de esa idea de la naturaleza como la causa suprema que debía ser imitada o como la fuente constante de equilibrio. Ya André Gide había reflexionado sobre esto en una conferencia, “Los límites del arte”, traducida al español por Jaime Torres Bodet: “Aquí radica la oposición que os decía: aquí el hombre se somete a la naturaleza, mientras que en la obra de arte la naturaleza se somete al hombre” (*Los límites del arte* 39). La naturaleza no acompaña más los sentimientos humanos, como lo hacía en el romanticismo literario hispanoamericano, y tal vez el caso más ejemplar sea el de *Cumandá* de Juan León Mera, donde la realidad exterior, sensible, comparte las

pasiones de los personajes, la selva es un personaje más que sufre las consecuencias de una historia trágica. “Lo que distingue a esta corriente narrativa y de pensamiento sobre la Naturaleza es su confianza en la existencia de una armonía universal, de un orden interno y de un propósito definido en el mecanismo del mundo” (Aguilar Mora, “Novela sin joroba” 19). El gran giro que dan las vanguardias hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX es el de alejarse de la correspondencia entre la naturaleza y las pasiones humanas, tenerla como marco lejano donde suceden los acontecimientos e incluso cambiar de escenario. La naturaleza, tal como se propone en el siglo XIX y principios del XX, prácticamente desaparece de la escritura de los textos vanguardistas porque se vuelve íntima y porque prima la exploración psicológica. El ambiente donde se desarrolla la novela es el propio cuerpo del personaje, aunque lo que se narre esté mediado por el narrador-autor. Éste es uno de los logros de la novela de Owen, hacer partícipe al lector de lo que sucede en el espacio interior del personaje, en los límites de la propia piel. Es ahí donde los acontecimientos, las pasiones, las emociones se despliegan. Esos otros espacios que se refieren a Pachuca o el espacio del café o el cine en la ciudad, no tienen una clara delimitación porque dependen de la interioridad del personaje. La naturaleza se asume, se vuelve íntima en la realidad del personaje; incluso en la descripción de la ciudad que hace el narrador, interviene lo mítico, la hipérbole. La consecuencia del giro estético que comenta Gide consiste en que el hombre se vuelve la medida de las cosas, ya no Dios, ya no la naturaleza ni la realidad exterior.

La nueva aproximación estética que se inicia a comienzos del siglo XX con las vanguardias en Hispanoamérica comprende la imaginación de las cosas, la

transformación y búsqueda de la experiencia vital y literaria, pero sobre todo concibe la imagen como la forma idónea de expresar una realidad que ya no se presenta como completa, ni tampoco reclama certeza aun en el momento de la percepción o la sensación. Al concebir a la mujer con una imagen inconclusa producto de la memoria o el olvido, la imaginación o la percepción limitada, la escritura de Owen se incluye en una interminable genealogía de obras artísticas del siglo XX que se refieren al carácter fragmentario del individuo y de su experiencia en la modernidad. El efecto de esta concepción de la realidad es que tanto las cosas como los personajes se presentan con un carácter inconcluso, y esto afecta la escritura. Por lo tanto, aquellas imágenes rescatadas de la memoria o imaginadas por Ernesto no pueden ser totales, tampoco lo pueden ser aquellas mujeres que surgen de la superposición de recuerdos e imágenes. Tanto la selección de la memoria como la propia concepción de la subjetividad y de la mujer como objeto de deseo del personaje son consecuencia de la materialidad del individuo que se exhibe en este texto. La mujer es imagen, el texto es una nube, el personaje, Ernesto, es un fantoche.

La memoria se vincula a la imaginación en el momento en que Ernesto se vuelca hacia el pasado en busca de experiencias extraviadas o de algún rastro o un fragmento de cuerpo que le permitan identificar y singularizar a la mujer que se presenta ante él. En la primera mitad de la novela, no es posible definir la cualidad de aquellas experiencias evocadas: ¿son parte de la realidad o del estado de ensoñación de Ernesto? Lo indecible de esta propuesta de escritura se construye a partir de la atmósfera, del diseño de personajes que no aparecen precisos y tampoco se desarrollan mientras se asiste a su narración. Sólo en este sentido se puede hablar de

la influencia de Ortega y sus ideas sobre el arte deshumanizado en la escritura de *Novela como nube*, en el sentido en que se pierde la figura humana en el contexto de la novela de Owen. Sin embargo, se recupera el acontecimiento de la mirada para desde ahí proyectar un nuevo significado de lo real, desde la apertura hacia una realidad que tiene como centro el ojo, el órgano de la visión. Se trata de ampliar la perspectiva, paradójicamente enfocándose en la visión para detenerse en detalles que no habían sido tomados en cuenta en la novela realista o en la novela llamada “científica”, proveniente del naturalismo. Como consecuencia, la mirada se vuelve más afectiva. Importan las reacciones sensoriales del personaje con el mundo, los vínculos afectivos del personaje con lo exterior, pero no necesariamente su comprensión de los acontecimientos. El conocimiento, el saber del personaje se inicia con la visión de sí mismo, con la proyección de sus imágenes a un mundo. De esta manera, Ernesto interviene en la realidad, a través de sus deseos, a través de la puesta en escena de su inconsciente, del azar de la memoria, de la posibilidad de transgresión a las costumbres. Lo paradójico aquí es que el personaje convaleciente debe permanecer inmóvil; sin embargo, intenta recuperar un mundo que aparece caótico desde la recuperación de su pasado, como si fuese un collage y donde el olvido tiene su parte en la fragmentación. Allí se produce el movimiento que afecta a la realidad. En la opacidad de los objetos, en la disminución o aumento de su contenido, la realidad se pone en movimiento, adquiere un dinamismo que parecía haber perdido con el realismo literario. El principio de incertidumbre se presenta como una de las características de la escritura de Owen: no hay límites claros entre el pasado y el presente, entre memoria, imaginación, evocación y realidad. En esta forma, la

incertidumbre no se vincula a la mirada, sino más bien a la realidad que no es posible ver en su verdadera dimensión por la continua presencia de objetos que la distorsionan. El ojo, al percibir, sólo puede dar cuenta de esa realidad inconclusa. Esto implica que la realidad exterior nunca llega a darse completa. A través de los sentidos sólo se puede acceder a una parcela de realidad y es ahí donde la imaginación interviene para suplantarla y crear dobles (las mujeres de Ernesto que pueden ser tomadas como dobles de Elena o de un ideal de mujer) que vuelven indistinguible el original. Es aquello original lo que aparece como ausencia en la mirada de Ernesto y cuya búsqueda forma parte de su deseo.

El estado de convalecencia de Ernesto crea una atmósfera apta para volver borrosos los objetos, las personas y las situaciones que acontecen en la historia, por ello, todas las apariciones de mujeres en la primera mitad del texto parecen provenir de un estado de ensoñación. Ernesto no logra comprender lo sucedido al final de la primera parte, el momento en que se da el castigo del compañero de Eva segunda en un café. Irónicamente, este primer castigo acontece sin que Ernesto logre entender la situación en la que se halla. En aquel momento, el pensamiento de Ernesto “recorre, hacia atrás, las distancias más remotas. Pero a la realidad presente no penetra, como si el hombre este se hubiera detenido precisamente sobre el umbral de uno de esos minutos que sirven a los historiadores para iniciar una época” (Owen 162). La paradoja del primer castigo consiste en la imposibilidad de penetrar en los acontecimientos que se le presentan a alguien como Ernesto, quien ha sido caracterizado justamente por su capacidad de ver. Ernesto puede ver y entender su pasado y su presente casi inmediato, pero no sabe cómo mirar su presente. No es la

experiencia del presente la que se narra en la primera parte de *Novela como nube*, sino la experiencia del pasado. Por lo tanto, en los primeros trece capítulos se recurre a evocaciones que irrumpen en la conciencia del personaje y afectan su presente sin necesariamente comprenderlo. Debido al estado de convalecencia, Ernesto no se ubica ni en el presente ni en el pasado, sino en un umbral entre los dos tiempos. A su vez, este umbral significa que Ernesto es capaz de vivir (en) los dos tiempos, simultáneamente, en los intersticios de los dos tiempos. Sin embargo, esta situación cambia en la segunda parte. El retorno de Elena a la vida de Ernesto implica también un regreso a la certidumbre de poder mirar sin convocar otras imágenes. En este sentido, es importante recordar que la narración se lleva generalmente en tercera persona. Hay un narrador que cuenta la historia de Ernesto de manera tan cercana que pareciera estar escribiendo los pensamientos, las pasiones de su personaje, casi inmediatamente después de ser vistos-pensados por su personaje. Lo que se escribe es lo que Ernesto puede ver y esa inmediatez es la que se consigna en la escritura.

La evocación del pasado se presenta en el texto a través de imágenes fragmentadas que se superponen al rostro que Ernesto busca en el café, a las manos de Eva segunda o a los fragmentos de Ofelia que guarda en su memoria. Sin embargo, ¿es posible hablar de cuerpos o de una materialidad específica en relación con la aparición de las mujeres? Es difícil definir la materialidad de aquellos cuerpos que parecen haber salido de un gran y largo sueño, después de aquella “noche polar, de muchos meses, en los que ha soñado sin descanso un solo día largo –sin lagunas de sueño” (Owen 163). No es posible decidir en la novela si todo lo acontecido en la primera mitad forma parte de esa gran aventura que consiste en llegar a comprender-

ver lo que había ocurrido en el café cuando convalece en Pachuca al cuidado de Elena y Rosa Amalia. “Después, muchos siglos después, cuando lo ha entendido todo ya, oye el disparo...” (Owen 163). Ernesto sólo puede entender el pasado reciente a través del sueño, que siempre es una reelaboración de sus acontecimientos, una forma de encontrarlos y encontrarse también. “En el sueño todos nos encontramos –todo se encuentra– a condición de irnos por él en atenta vigilia” (Owen, “Cartel” 207). El sueño no implica solamente el encuentro del propio individuo que sueña, también se relaciona con una estética, con aquello que es inexpresable a través de las formas tradicionales de comunicación. Se acude al sueño cuando la percepción no puede penetrar el mundo.

Se tienen los datos intelectuales de un cuadro –un sistema de líneas, volúmenes, colores–; se tienen los datos sensoriales –calidad– de los materiales gratos a nuestros ojos y a nuestros dedos, que también con éstos se ve; y no se tiene todavía la cifra exacta del cuadro, que sólo se nos entrega, si abrimos bien los ojos, escrita en la pizarra del sueño y su misterio. (Owen, “Cartel” 207)

El sueño es el complemento de una facultad que resulta incompleta, la percepción inmediata de las cosas, así como también el elemento que permite penetrar en la otra lógica de los objetos estéticos. Aquella cifra que escapa a lo sensorial y al entendimiento lógico adquiere un sentido en el diferimiento, en espera de que el misterio pueda resolverse. Ernesto debe buscar un sentido a los acontecimientos después de haberlos experimentado. ¿No se contradice esto con la idea de lo nuevo y lo actual que buscaban denodadamente los Contemporáneos? ¿Cómo, entonces,

Owen escribe una novela en la que su personaje no puede ver ni entender los acontecimientos que se ubican en su presente? Ernesto no logra comprender aquello que termina por ser el castigo a la transgresión. No logra entender ese instante que, sin embargo, ya ha sido narrado. La primera parte es un recuento caótico de lo que ha sucedido antes del castigo, con el recurso de la memoria fragmentada. La segunda parte, por el contrario, funciona como un despertar, un renacimiento del personaje en el presente de la escritura, alejado de visiones fragmentadas puesto que tiene ante sí a Elena, aquella que aparece como ausente en sus imágenes, aunque no haya sido aludida explícitamente en las rememoraciones. Lo que mueve siempre a Ernesto hacia su presente es la satisfacción de sus deseos amorosos-sexuales, la transgresión, la visión de los cuerpos fragmentados y la recuperación de imágenes y recuerdos. Éstas son algunas de las angustias que marcan la efímera existencia de Ernesto en la novela de Owen.

Los cuerpos y su materialidad, aquella que podría devolver al personaje a su presente más inmediato –pues el cuerpo está en relación directa con lo sensorial, con los afectos, con la intensidad– no alcanzan a conformar una visión para el presente. Esto se debe a que la materialidad de aquellas mujeres es la imagen. Es ésta la que permite a Ernesto reconstruir una forma en el presente. La ensoñación confunde aquellos rostros de mujeres que se aglutinan en torno a una imagen. Todos aquellos recuerdos de situaciones, vinculan pasado y presente a través de la imaginación. Nuevamente, otro límite se vuelve indiscernible en la novela de Owen, aquel de la memoria y la imaginación.

Si la imaginación se ha visto como opuesta a lo real e incluso opuesta a la razón y al conocimiento en el pensamiento clásico, lo que se pone en juego con el personaje de Owen es justamente lo contrario. Es decir, es la imaginación acompañada del sueño, la imaginación dentro del sueño, el sueño como parte de la imaginación, lo que conforma y da sentido al mundo, puesto que la realidad aparece siempre incompleta o desmesurada. La imaginación se transforma en una vía alternativa para acceder a la realidad; sin embargo, ésta no completa la realidad, la pone en movimiento a través de múltiples formas y así contribuye a la creación de algo nuevo. No se trata de darle un sentido al mundo, sino de ahondar en otro tipo de sentidos. La imaginación y el sueño ayudan a comprender a Ernesto los acontecimientos que marcan su experiencia vital en la primera parte de la novela.

1.6 El crepúsculo de los sentidos y el cambio de siglo

La alusión al crepúsculo de los sentidos aparece por primera vez en el capítulo 5, “espejo hacia atrás”, el cual se ubica entre las relaciones con las dos primeras mujeres que aparecen con un nombre específico: Ofelia y Eva. En el texto se menciona una convalecencia; es decir, funciona como un antecedente de la posterior visita de Ernesto a Pachuca, luego del disparo del esposo de Ofelia. El color amarillo prevalece en la descripción del paisaje, color del atardecer en la playa, “[e]scenario de sus primeros ensayos arquitectónicos, no sólo sobre la arena de la playa. Sobre la del alma también, pues entonces edificó un pequeño sistema filosófico que luego ha olvidado. Una ola se lo borraría” (Owen 150). Nuevamente el olvido tiene lugar en la escritura, en este caso, con referencia hacia lo creado y al carácter efímero ya no sólo

de las imágenes que pueblan la experiencia de Ernesto, sino de las ideas que lo conforman. El olvido asume en este fragmento la imagen del movimiento de las olas que borran rítmicamente las marcas del pasado. Está presente, además, el carácter lúdico de las acciones del personaje y el juego como construcción de una arquitectura efímera, que semeja las elaboraciones intelectuales del personaje y el propio proceso de creación de la novela. Sin embargo, todavía aparece opaca la referencia al crepúsculo de los sentidos. ¿Cuál es el significado de esta frase que se repite en distintas ocasiones en el texto? Crepúsculo, agonía, los dos términos se intercambian en las páginas de la novela. Crepúsculo y agonía no solamente están en relación con la inminente llegada de la noche, de la oscuridad, tiempo en que los sentidos, y sobre todo la visión, pierden su capacidad de discernir detalles de personas u objetos, sino con un tiempo en el que lo sensual tiende a perderse. ¿No están las ideas en torno a crepúsculo y agonía vinculadas, a su vez, con lo que Torres Bodet y Jorge Cuesta creían que se debía dejar atrás en el arte y la literatura, el sentimentalismo, o el control de las emociones en el caso del propio Owen?

Los dos términos parecen tener aquí un significado cercano a la decadencia, a la pérdida de lo sensible por aquella correspondencia entre naturaleza y estado de ánimo que se ha agotado en la estética de las postrimerías del romanticismo. Owen prefiere el control de la emoción, la discreción, “que impone un límite de vidrio a la emoción ‘natural’ de esos paisajes españoles, sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo fácil de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible” (Owen, “Cartel” 208). Desde esta perspectiva, el paisaje deja de pertenecer a lo emocional o anímico, con lo

cual se realiza la ruptura definitiva con un sistema de correspondencias agotado especialmente en el romanticismo hispanoamericano. La diferencia radica en que el paisaje es parte de la búsqueda de aquello que no se halla en una lectura evidente, en el lenguaje común, en lo que aparece en la percepción, sino aquello que contiene la magia, el misterio, aquello que se halla en el sueño y en el extramundo, lo que aparece cuando el individuo deja de confiar en lo racional o en lo sensorial para explorar la lógica de las imágenes y poner el mundo nuevamente en movimiento, a partir de la naturaleza interior de Ernesto; la exploración de aquello que ve y cuya esencia es lo fragmentario, lo que ya no da cuenta de un mundo acabado, completo, orgánico:

Y había muchas que cantaban para adentro las canciones más en armonía con el paisaje, que seguía siendo un estado de alma a pesar de tantas escuelas de pintura posteriores, y algunas suspiraban con suspiros densos, pesados, sujetos a las leyes de gravedad, que se alzaban un poco, *geissers* hirvientes, para caer en seguida, como cosas de fundición de metales, al mar espumeante [...] y no había nadie que pensara en el porvenir, nadie que quisiera leerlo en las estrellas que iban asomándose, componiéndose antes el tocado, como novias pobres, en los pedacitos de espejo de las olas [...] Y era algo muy grave y muy triste aquello. Era la agonía de los cinco sentidos. (Owen 151)

La agonía de los sentidos, además, se ubica en relación con dos temporalidades que marcan la escritura: el pasado y el porvenir. El pasado persiste en aquellas visitantes

de la playa que todavía parecen confiar en la armonía entre naturaleza y personajes que cantan. No sólo a esto se alude, sino a la pesadez de ese canto completamente ajeno a las innovaciones estéticas y de pensamiento, aislado del tiempo. El simbolismo de Rosa Amalia permite que su presencia en el texto sea el testimonio de algo que aparece como nuevo y alejado de lo común. La relación con el siglo que se quiere superar empieza por su propio nombre, pues éste proviene del romanticismo: “Rosa Amalia tenía conciencia de las responsabilidades que se contraen llamándose de una manera tan romántica, y como la fuga vertical, en forma de llama, del misticismo, no la atraía, se dedicaba a inmoralizar a los que la rodeaban” (Owen 175). Rosa Amalia se contrapone a la idealización de mujer que Ernesto ha construido en el transcurrir de los acontecimientos que tienen lugar en la primera parte, idealización que no puede ser sino vaga debido a la ausencia y confusión de detalles. La diferencia con las otras imágenes de mujeres se confirma en una relación con lo moral –la tendencia, en este caso, a inmoralizar– como rasgo distintivo de Rosa Amalia que no lo comparte Elena.

Ernesto no busca solamente el amor o recuperar el deseo de Elena perdido en el pasado y en sus recuerdos, también busca un ideal de virtud que se encarna en lo femenino. Sin embargo, con la presencia de Rosa Amalia ese ideal empieza a registrarse de otra manera: “Tenía cosas de hombre: le gustaba pensar y su pensamiento era ágil, propenso a la ironía, y no creía que el amor fuese un fin” (Owen 175). Para Ernesto, Rosa Amalia es “incapaz de emoción”, “incapaz de piedad”, “discurre con demasiada lógica” (Owen 175); sin embargo, es ella quien le lee noticias del periódico, quien relata los acontecimientos y es ella, además, quien habla,

quien lleva el discurso y opaca la voz de Ernesto mediada por el narrador, algo que ocurre muy poco con Elena. Rosa Amalia transgrede la imagen habitual de lo femenino. En su actitud, demuestra ser un tipo de mujer que no aparenta cumplir con el ideal de Ernesto porque es una mujer más compleja, que evade incluso las limitaciones de género. Hacia el final de la novela, sin embargo, aun su imagen física se transforma a los ojos de Ernesto. Posee un discurso y además una figura perfecta. “Es hermosa con ese traje, mucho más hermosa que Elena” (Owen 184). Rosa Amalia, aun a pesar de la alusión a sus características negativas y el rechazo inicial de Ernesto, encarna el personaje ideal, perfecto, de belleza impecable y moralidad transgresora, el tipo de moralidad que había tratado de defender Ernesto a través de su vida literaria y su apego por las novelas francesas, especialmente las de André Gide. Mediante la relación entre Rosa Amalia y Ernesto, la escritura de Owen reflexiona sobre la ineludible relación entre belleza y moral. En un primer momento en la novela, lo inmoral no se corresponde con la belleza. Con esa otra mirada, producto del aprendizaje y la experiencia que ha adquirido el personaje, el narrador alude a los perfectos rasgos físicos, al equilibrio natural con las primeras impresiones que se tiene de Rosa Amalia.

¿Cómo mirar la belleza de las cosas con su ineludible complemento, la moral?

Aunque en un inicio, la mirada no puede eludir la valoración moral, en la segunda parte de la novela se persigue una apertura a través de la transgresión. En este caso, la transgresión abre y violenta los límites de los que debe ser consciente: “Va aprendiendo a verlas desnudas, con desnudez perfecta de trajes ni siquiera de aire, de cosas dentro de campana neumática. Y siente que él es, en este cuarto, rodeado de sus

cosas, un feliz y complaciente Rey Paussole” (Owen 182). En el contexto de la novela, una mirada desnuda se logra al despojarse de contenido moral, al alejarse de todo lo que pueda significar institución, prejuicios, hábitos y costumbres de una sociedad. Desnudar la mirada implica mirar por primera vez las cosas, los objetos, las personas. Despojarse de todo juicio moral implica al mismo tiempo renovar los lazos con el mundo cotidianamente y liberarse del peso de las instituciones. Si los sentidos y la memoria no alcanzan a acceder a la realidad de una manera total, completa, entonces la actitud del sujeto hacia la realidad se torna más pasiva, expectante. Alejado de la acción, el individuo puede contemplar su realidad interior. Lo que mueve al personaje a su reencuentro con el mundo es la imaginación. A partir de ella, la realidad fluye y se pone en movimiento, crea sus propios datos y acontecimientos.

En el fragmento citado, se exhibe nuevamente el afán por despojar de historia colectiva a la experiencia relacionada con la mirada. Volverla desnuda de conocimiento, para vivir nuevamente el grado cero de la sensación. En el contexto de la historia literaria mexicana y las disputas de los Contemporáneos –la controversia en torno a la existencia o no de una literatura viril que deriva en disputa por una literatura nacional y revolucionaria en 1925¹⁵, la polémica dentro y fuera del propio grupo de los Contemporáneos sobre la existencia o no de una literatura de vanguardia en 1932, el aislamiento que produjo su actitud crítica y su apego por la literatura extranjera, su distanciamiento de un discurso nacionalista identificado con el discurso político o ideológico más explícito– esta actitud de despojar a las imágenes de una historia colectiva significa no sólo una manera de explorar lo individual y lo

¹⁵ Para revisar los términos de la polémica de 1925 se puede revisar el libro de Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”*, además de las obras generales sobre los Contemporáneos de Guillermo Sheridan y Rosa García Gutiérrez, citadas en este trabajo.

subjetivo, que continuaría lo iniciado en las novelas de Cambaceres, sino una toma de posición frente a las corrientes estéticas que se querían imponer en la época, sobre todo tras el legado dejado por las distintas luchas revolucionarias. Se trataba de vincular lo nacional con una literatura que apostara por reflejar el espíritu dejado por la revolución mexicana, una literatura más viril y masculina.

La posición de defensa de la autonomía de las artes en contra de la intromisión del discurso político no implica que lo político desaparezca completamente de los escritos de los Contemporáneos ni que ellos decidan no participar de la vida política de su país o de otros países latinoamericanos. La delegación mexicana en Perú, en donde había sido apuntado Owen, es expulsada de ese país por una injerencia en asuntos políticos en mayo de 1932 (García Ávila 116). En esa misma época, según el propio Owen, le da “un sarampión marxista” que durará algunos años (Owen, “Encuentros” 244). Viaja a Quito en compañía de Luis Alberto Sánchez, miembro en ese entonces del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana). En Ecuador, según carta escrita a Alfonso Reyes en 1933, participa en la organización del Partido Socialista Ecuatoriano junto a Benjamín Carrión (Owen 277). Sin embargo, Owen elude de manera explícita alusiones políticas en sus trabajos literarios, aunque sí hace referencia a ello en su correspondencia. De los miembros de Contemporáneos, Cuesta es quien toma a su cargo la reflexión sobre la época en muchos de sus escritos de los años 30 (Domínguez Michael, *Tiros* 284). Owen y los otros miembros del grupo diferenciaron muy bien los dos ámbitos, el político y el literario o artístico. Dentro del discurso político se incluye el discurso sobre el nacionalismo literario y las consecuencias de la revolución en la cultura y las artes que se empieza a debatir desde

el año 1925 y que afecta directamente a los miembros de Contemporáneos. El discurso sobre lo nacional o aquello que es verdadero mexicano o posee rasgos de identidad local aparece para definir no sólo una sensibilidad particular, sino también una antropología particular y un modo de hacer literatura y arte que se pretenden dogmáticos. Por eso, es necesario incluir el discurso nacionalista dentro del discurso político general, implícito en los debates de los años 20 y 30 y las reflexiones de Cuesta alrededor de una auténtica literatura mexicana. Ese espíritu estaba en relación con el legado de las propuestas nacionalistas iniciadas en las reflexiones de José Vasconcelos y, además, en relación con un concepto de masculinidad guerrera que deriva en la búsqueda de una literatura viril. “Como una consecuencia lógica de la Revolución, Vasconcelos plantea la necesidad de una acción cultural de raíces nacionales y populares, a la vez que el requerimiento del compromiso activo de artistas e intelectuales” (Stoopen 36).

En 1932, Jorge Cuesta, a propósito de la polémica sobre el legado de la vanguardia, escribe al menos dos respuestas a la pregunta lanzada por el *Universal Ilustrado*, “¿Existe una crisis en la literatura mexicana de vanguardia?”, en la que enfatiza su visión de lo nacional y los nacionalismos. Para él, lo mexicano está inmerso en una corriente universal, una tradición occidental, cuyo centro es Europa, y así evade el color local:

lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión;
de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que
cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra. Es la

oportunidad para valer, de lo que no tiene cada quien, de lo que no vale nada. Es la oportunidad de la literatura mexicana. (Cuesta 321-2)

El ataque de Cuesta a la posición nacionalista que adoptan Samuel Ramos y José Gorostiza, quienes proponen “una vuelta a lo mexicano” (Cuesta 321), es síntoma de una preocupación que al menos Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen compartían: la tradición literaria de México se hallaba en todas las tradiciones, por lo tanto, era parte de la tradición occidental. La propuesta de Cuesta y del grupo consiste en inscribir a México dentro de una tradición común con Occidente, preocuparse por el hombre, mas no por el mexicano, por la naturaleza y no por México, por la historia pero no por la anécdota local (Cuesta 324). Es decir, en Cuesta se plantea la idea de rebasar los límites de lo nacional como posibilidad para encontrar lo verdadero mexicano, para ello se recurre al clasicismo francés, a la mejor tradición occidental y también a la literatura contemporánea al grupo que ya ha sido mencionada anteriormente en este trabajo. De la misma manera se construye la propuesta estética de Contemporáneos, a partir del siguiente movimiento que proponen las novelas líricas: hurgar en el interior del individuo a partir de la tradición artística y literaria occidental, la influencia del cine y la pintura en la creación de imágenes, entre otros elementos. Lo que revelan finalmente estas polémicas es el estado de soledad y aislamiento en el que se encuentra el grupo durante la década de los 20 y principios de los 30. Al vincularlo con la vanguardia, el cosmopolitismo y su afición por las literaturas extranjeras, los enemigos de los Contemporáneos pretenden desvirtuar el trabajo literario del grupo al considerarlo una aproximación elitista al arte.

Para Cuesta la naturaleza del arte radica en la forma, no en el contenido, ante el cual es totalmente indiferente, y la forma es una creación personal, no un producto colectivo ni un sedimento nacional. En sus artículos publicados en *Examen*, cuando toma partido contra el nacionalismo, frente al arte moral, o sea, subordinado a contenidos extraestéticos, acude a los conceptos de desnudez, desinterés, inmoralidad, para calificar al arte que corre el riesgo de ser él mismo. (Stoopen 46-7)

En los últimos ensayos escritos por Cuesta, sus reflexiones toman otro giro y el contenido, antes desechado, se torna relevante; “declina ese divorcio radical entre forma y contenido y solicita que el elemento anecdótico sea la imagen que conduzca y contenga el sentido poético” (Stoopen 47). Sin embargo, por la cercanía a la época en la que Owen escribe su novela, las primeras reflexiones son las que más se acercan a su propuesta novelística. El arte, entonces, debe volver la mirada a sí mismo y esto quiere decir que la reflexión estética debe recaer en la forma, no en su contenido. Por esta razón, la literatura con contenido político se ve rechazada, por su énfasis en el contenido y el descuido de la forma. En este fragmento, además, resalta el uso de las palabras desnudez, desinterés, asociadas a la reflexión sobre la moralidad y la mirada en la propuesta literaria de Owen. Aprender a mirar supone que la mirada se encuentra siempre por primera vez con el mundo, significa ver con ojos inocentes, despojados del pasado para enfrentarse siempre a lo nuevo y al presente. Se asume un compromiso con la realidad, al verla siempre renovada, desde una posición diferente. En un primer momento, como ya se ha visto, la mirada se torna enjuiciadora, moral,

pierde su neutralidad para juzgar los deseos del personaje. Esta mirada se encuentra relacionada a su vez con el Ojo y con el discurso del autor ficticio, quien observa a sus personajes desde una posición de superioridad, los denigra al llamarlos fantechos y falsos.

La presencia de la mirada es preponderante en Owen y es ésta una de las características de lo lírico que disemina a lo largo de sus escritos. La mirada exterior termina por convertirse en una mirada interior en el tiempo de la convalecencia de Ernesto, para luego volver a interactuar con el mundo al ver los rostros de Elena y Rosa Amalia. Estos rostros y sus cuerpos ya no son reflejo de una ausencia, están ahí, presentes ante Ernesto, para contrastar dos imágenes diferentes de mujeres que sugieren una velada reflexión estética.

La supremacía de la imagen lleva a pensar en una narrativa en relación cercana con lo sensorial y lo afectivo. Este giro hacia lo afectivo desestima la estética de la representación. Para Sartre, lo afectivo está en relación con el sentimiento y éste es siempre sentimiento de algo, igual que el deseo, que es siempre deseo de algo o de alguien, de un objeto. “El deseo es naturalmente, ante todo, conciencia del objeto deseado; si no, no podría desear” (Sartre 104). Esta propuesta funciona cuando el objeto aparece claramente deseado, cuando hay un saber relacionado al objeto. “Pero –si lo suponemos puro de todo saber– no puede acarrear el conocimiento de su objeto, por sí solo no puede proponerlo como una representación” (Sartre 104). Lo que se escenifica en *Novela como nube* es la imposibilidad de apropiación del objeto por la incapacidad de conocerlo y esta incapacidad es la que determina que no pueda haber representación posible de aquello que finalmente evade el conocimiento y la

apropiación. La paradoja de esta lectura de la obra de Owen es que el sueño, la rememoración, la imaginación, deberían pensarse como mecanismos alternativos para acceder al objeto deseado o para comprender los acontecimientos sucedidos, pero el acceso se resiste porque el conocimiento del objeto es imposible, porque ese objeto, al entregarse afectivamente, no puede darse de otra manera; es decir, no puede presentarse por medio de la razón, sino por una condición poética y esa condición está asociada al misterio de la realidad. El ojo de Ernesto ve, percibe, y aquello perceptible a través de los sentidos asume una condición poética que se expresa sobre todo a través de imágenes y un lenguaje cuya función es desnaturalizar la lengua, volverla extraña también, aunque conservando un propósito narrativo. Hay acontecimientos, pero éstos se refieren a otro orden, ya no a lo real sino a lo posible real. Al centrar la narración en imágenes, se pretende alcanzar la novedad. La imagen se presenta siempre diferente, nueva, con acumulación de elementos que no permiten discernir una individualidad determinada en el caso de las mujeres de Ernesto. Esa vaga individualidad se pierde al final con la presencia de Elena y Rosa Amalia. En esas páginas, además, se establece la diferencia con las imágenes iniciales.

La consecuencia de la supremacía de la imagen en esta narración es la consideración de la imaginación como el centro del que proviene la construcción de mundo concebida en esta novela. Lo que se crea mediante la imaginación suplanta a la realidad en tanto material primigenio del que se nutre el artista. Esto plantea una diferencia respecto a la estética de la representación del siglo XIX, especialmente con el ascenso del realismo como el estilo idóneo para tratar de retratar la sociedad de una época determinada. La emergencia de la imaginación como material no presupone

pensar que la fantasía puebla estos relatos y que lo real ha sido borrado completamente de la narración o que en las novelas líricas y vanguardistas el lector esté presente ante hechos que no ocurrieron en la realidad textual o ficcional. Muchos de esos acontecimientos ocurrieron, pero ya no interesa verificarlos, sino cuestionar su estatuto de verdad a través del discurso lírico y el irónico, dos fuerzas que, en contradicción, en oposición continua, convergen en una misma tarea: llevar al lector a la disolución de sus certezas, cuestionar el estatuto de verdad de lo dicho en el texto.

La imagen, en el modelo representativo, pretendía tomar el lugar de la realidad a través de su parecido con ella. Se pretendía eliminar la inestabilidad, la falta de objetividad de la imagen mental. Además, presuponía una absoluta simetría entre la mente y el mundo, una indudable identidad entre el objeto y su imagen (Mitchell 509). No obstante, la imagen creada por las literaturas de vanguardia ha perdido su sentido de representación. Esto no quiere decir que la imagen ya no represente, sino que ha dejado de pertenecer a un tipo de imágenes que buscaba y tenía sentido en la similitud con la realidad. Pensar la imagen como proyección de la estética de la representación significa reflexionar sobre la superación de la realidad como fin último al que se debía. No solamente es el fin último la realidad, la veracidad de la imagen, sino también su origen. Es decir, en la representación, la imagen se origina y se devuelve al mismo lugar, la realidad exterior, sensible, la semejanza. La imagen, en la novela de Owen, se desliga de la realidad que hace de depositaria de sus significados para convertirse en signo de sí misma, en máscara que ocupa el lugar del verdadero rostro de la mujer amada o deseada. Esta máscara se superpone a un cuerpo que se convierte en el depositario del deseo. En la idea que

persiste detrás de la representación, la imagen no presenta un sentido por sí misma, la posibilidad de verdad o al menos de verosimilitud descansa en el parecido, en el “como si” de su contenido; pero las imágenes de Ernesto, aquellas que ve y aquellas que él imagina, tienen sentido dentro de las leyes que propone su propia biografía y las leyes del lenguaje poético a través del que se desarrolla la historia. En relación al arte, hay dos tipos de datos, para Owen, los intelectuales y los sensuales, pero con ellos todavía no se tiene una idea cabal, “la cifra exacta del cuadro”. Existe otra realidad “que sólo se nos entrega, si abrimos bien los ojos, escrita en la pizarra del sueño y su misterio” (Owen, “Cartel” 207), y no puede ser reducida a la lógica del lenguaje común. En esos datos reside la posibilidad del arte, de la novela, de la poesía. De esta manera, Owen se aleja de la estética de la representación, pues esos datos pertenecen a aquello que no es posible incorporar a través de las palabras; sólo se entienden al abrir los ojos a las imágenes que provienen del interior del individuo, a través de la experiencia del sueño, estado previo a cualquier estado de conciencia. Es así como la idea de trasmundo aparece ligada a esta visión lírica de la realidad.

La imagen da forma a algún fondo, a alguna presencia retenida en el fondo donde nada es presente, a menos que todo sea en él presencia igual a sí, sin diferencia. La imagen separa, difiere, desea una presencia de esta precedencia del fondo según la cual, en el fondo, toda forma solo puede ser retenida o huída [sic], originariamente y escatológicamente informe tanto como in formulable. (Nancy, “La imagen” 11)

Aquello que se asigna como elemento de la imagen es su carácter inasible. La imagen otorga una forma a un contenido, pero en el caso de las imágenes de Ernesto, esas formas presentan un contenido indiferenciado, nombres que se repiten, manos que recuerdan otras. Con Rosa Amalia, la imagen da cabida a la diferencia, porque ya no es solamente imagen. Es el fondo lo que ha venido a la superficie y ese fondo se ha vuelto descriptible. En la descripción de los detalles que permiten diferenciar a Rosa Amalia de las otras mujeres aparecidas en la novela, aparece también una materialidad más precisa, un cuerpo, una forma que se aleja de las figuras de mujeres que habían poblado la novela anteriormente. Rosa Amalia traza así el lugar de la diferencia a través del tiempo, desde los rasgos románticos de su nombre hasta su presencia posterior como personaje que transgrede la imagen de la mujer que Ernesto había construido inicialmente en el texto. Allí radica la diferencia, pero al mismo tiempo la inminencia de la condena de Ernesto.

La imagen, como elemento que parte de la imaginación del narrador-autor o de los personajes que pueblan estos textos, no presenta una historicidad, es decir, no siempre aparece marcada por datos externos que ubiquen un espacio y un tiempo específicos. Los datos que se hallan pertenecen a la realidad individual de Ernesto. Se sabe, por ejemplo, que Ernesto reside en una ciudad, que en su convalecencia se traslada a provincia, a Pachuca, pero nada más se dice en la novela. Incluso la información sobre Pachuca no deja de tener un correlato mitológico que alude más bien a la construcción de un presente y un pasado simbólicos: “Los cíclopes son los culpables. Son unos hombres fuertes, alegres, y violentos. Vienen del Real. Bajan del monte a beberse los licores de los de Pachuca y cargan de paso con sus mujeres”

(Owen 173). Es la manera en que el autor comenta el hecho de que Elena se haya casado con el tío Enrique. Algo similar sucede con la noción de tiempo, aunque en este caso el relato no recurre a lo mítico para explicarlo: “Todo el pueblo se ha hundido por el peso del reloj central, que cada cuarto de hora inicia una canción demodada [...] El reloj también se equivoca. Tiene que corregir, cada quince minutos, recomenzándola al infinito, el principio de su cancioncilla” (Owen 171-2).

La configuración del tiempo y el espacio se vuelve una forma de repetición que no se actualiza, que aparece “demodada”, anclada en el pasado y, a su vez, expresada en forma mítica. A diferencia de la literatura nacionalista que comenzaba a escribirse ya desde los años posteriores a la revolución mexicana y especialmente a partir de la segunda mitad de la década del 20, lo rural, el ambiente de provincia, no interesa a la novela del grupo de los Contemporáneos sino para expresar el estado de anquilosamiento en que se vivía en algunos lugares, aún desfasados de lo actual o lo contemporáneo. Sin embargo, tampoco se observa, en la novela de Owen, una elegía de la vida urbana o un marcado contraste entre lo urbano y lo rural. Son más bien los impulsos, los deseos del personaje los que se exhiben en el texto. El énfasis se asienta en la mirada, las consecuencias de la omnipresencia de la mujer, el deseo, y lo que ocurre internamente con Ernesto, el personaje principal: “Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones” (Owen 162).

Las imágenes, cuando aparecen, construyen la convivencia de pasado y presente, simultaneidad de tiempos que acarrea la borradura de límites entre memoria y percepción, entre lo vivido, lo sentido y lo soñado. Al menos dos consecuencias

surgen de esta noción de la imaginación como material para la escritura de estas novelas, la primera es la confirmación de la subjetividad y la singularidad del hombre como nuevo origen de la escritura, idea que ya había tomado forma en el naturalismo hispanoamericano con las novelas de Eugenio Cambaceres, especialmente *Sin rumbo*. Esta subjetividad ya no es armónica ni se presenta en equilibrio, más bien trata de romper con la pretendida armonía de la naturaleza al contemplarla con indiferencia e incluso con desprecio. El personaje ayuda a que la distancia entre la naturaleza y el individuo prevalezca. Sin embargo, en el texto de Cambaceres, el personaje todavía se enfrenta al mundo, interactúa con él, dialoga con la realidad, la afecta. El texto describe estados anímicos, los impulsos vitales del personaje, su tedio e indiferencia ante los otros y ante el mundo. En la escritura de Owen, por el contrario, el mundo se plantea y se escribe desde el interior del personaje, desde la creación de imágenes que le permitan entender lo presentado como exterior. En este giro radica la propuesta de la novela lírica y la distancia que asume no solamente con el naturalismo, sino con el nacionalismo literario que se discutía por esos años en México. Aquel ojo que se muestra ya desde las primeras líneas y vuelve a aparecer más tarde cuando la figura ficcional del escritor toma la palabra, es un elemento que permite afectar la realidad a través de la distorsión.

En el capítulo 4 de la novela, titulado “la aparición”¹⁶, se halla una idea de la mirada que se plantea en algunos de estos textos vanguardistas. En ella se percibe la descomposición y recomposición de la figura humana y ésta es una clara alusión al diálogo existente con otros movimientos artísticos de la época, el cubismo y la

¹⁶ Los apartados aparecen en minúscula en el texto original y he decidido mantenerlos de esa manera en este trabajo.

persistencia de lo fragmentario, elemento característico de la modernidad, que se convierte aquí en forma de escritura y vía para acceder a la ilogicidad del discurso de las imágenes. La visión de la figura humana que se exhibe en esta imagen traspasada por un botellón de cristal es la imagen de la estructura misma de la novela de Owen. La fragmentación de la historia, de los lugares inscritos en el relato, del propio proceso de rememoración, la dislocación del espacio y el tiempo, la imposibilidad de acceder a la realidad última de las mujeres, reconfiguran los sentidos del texto literario que se muestra en *Novela como nube*. Esta imagen, ligada al sentido de la vista, exhibe la problemática relación con la noción de realidad en esa época y, además, la importancia del trabajo de la percepción como el punto de partida para la elaboración literaria, ficcional, del mundo; la construcción de la realidad como lo extraño, lo que aparece desenfocado, para relacionar este tipo de imagen con las del cine. La propuesta de este tipo de novela reside en la creación de una forma alejada de la normalidad, de una figura que se desvanece constantemente y cuyas partes se desprenden de un todo aparentemente posible de recomponer, según palabras del narrador: "... está seguro de poder reconstruir puntualmente ese rostro femenino" (149), pero ¿se puede reconstruir *puntualmente* el rostro de una mujer o el ideal de mujer? En otras palabras, ¿se puede representar el ideal, sobre todo en relación con lo que se planteó en el siglo XIX respecto al absoluto literario? Si la novela fue considerada como el género por antonomasia del romanticismo, pues era el vehículo "ideal" para expresar las reflexiones sobre arte y literatura o para ejercer el sentido crítico de una realidad, en las novelas líricas se retoma la actitud crítica hacia el propio proceso de escritura de la novela, pero desmontando de ella la noción de ideal

que poseía en el pasado. Es decir, se conserva el uso de la ironía, pero a partir de ella, la noción de ideal, de novela como suma de ideas trascendentes sobre lo literario y lo artístico desaparece por la irreverencia con que se relatan temas como el amor o la moralidad.

La totalidad constituye el rostro de la mujer y su imagen, que Ernesto se propone reconstruir a través de la memoria “alumbrándose con la linterna-botellón” (149). Sin embargo, en la recomposición que puede hacerse de aquel rostro pesa más el olvido y no la memoria. La primera imagen es asimismo la primera certeza en torno a la fragilidad de la percepción y la memoria y, por lo tanto, la fragilidad de la verdad que subyace en la realidad última, sensible. La imagen del botellón de cristal es la imagen de la propia conciencia que intenta reconstruir algo que ya no es más que ausencia y, como tal, su significado implica la pérdida de una totalidad. Si el pasado es irrecuperable en términos de realismo literario, es posible recuperarlo a través de la imaginación y la ensoñación. La diferencia que propone el texto es que la realidad experimentada por el sujeto se ha vuelto virtual. Éste es el vínculo más sugerente: la mirada no puede reconocer ya la totalidad de ese rostro, no llega a reconstruir a la persona, más bien olvida y provoca un estado de confusión, de indiscernibilidad. Esto acontece porque la mirada y el instante de la percepción son posteriores a la imagen que Ernesto busca en el café. La búsqueda de ese rostro permite que el pasado se actualice constantemente en el presente de la búsqueda de la imagen primordial. La imagen que se describe, por lo tanto, no es el resultado de la memoria, sino del inevitable olvido que se origina luego de la percepción y después de la experiencia de haber visto y conocido a una mujer, de vivirla, en definitiva. La linterna-botellón no

alumbra para aclarar las cosas, para alcanzar la nitidez en la mirada de Ernesto hacia el mundo, sino para crear confusión y un estado continuo de nubosidad, difuso, que puebla sus recuerdos y sus afectos, es un mediador que disloca la totalidad para hacerla extraña, diferente, y al mismo tiempo más dinámica, en el sentido en que una imagen dislocada se sobrepone a otras imágenes de mujeres que aparecen en la vida de Ernesto, todas alimentadas por el pasado, pero fragmentadas en el presente.

A lo largo del texto de Owen se halla siempre acumulación y superposición de imágenes, aun del propio Ernesto, que obligan a que no se encuentre aquella imagen original que busca el personaje, que no permiten finalmente ver al verdadero Ernesto. En esta superposición de imágenes es posible verificar cómo el cine afecta a la novela vanguardista al simular la técnica del montaje o incorporar el movimiento del ojo que semeja el de la cámara y se fija en unas manos que, luego, en la imaginación, conforman un cuerpo. El conflicto que resulta de esta superposición es la indistinción entre las otras imágenes y la imagen original. ¿Cuál es la imagen que representa al verdadero Ernesto? ¿Existe un verdadero Ernesto? ¿Cuál es la verdadera imagen de la mujer, de Elena, de Eva, etc.? ¿O es justamente lo proteico aquello que caracteriza a estas mujeres o a la mujer en general? La respuesta, en el caso de las imágenes de mujeres que pueblan el texto, es el paulatino oscurecimiento de la claridad en la visión, hasta el momento en que Ernesto confunde a Rosa Amalia con Elena en la oscuridad, en un intento inútil y desesperado por alcanzar el objeto de su deseo.

Existe, entonces, una descomposición del rostro a través de un artefacto que media entre la imagen real y la imagen que percibe Ernesto. Hay una pretensión de reconstruir aquella figura, pero aquella reconstrucción, mediada por el botellón, no

escapa al olvido que implícitamente se plantea como parte de esa imagen que no se ha logrado reconstruir. El botellón, junto a esta nueva mirada, extravía a su objeto de una normalidad que se ubica en el pasado, en la experiencia ya vivida. A partir de este problema de la reconstrucción de una imagen primigenia, de la búsqueda incesante de un rostro que concuerde con aquel recuerdo de mujer, se pretende devolver lo ausente, hacerlo presente nuevamente en aquella imagen pero ésta no alcanza a reconstruir lo que ya ha acontecido. La escritura persiste en su afán por encontrar aquella imagen primigenia, cercana al momento de la sensación o de la percepción; es decir, persiste en la búsqueda de un pasado que pueda prestar un contenido al presente vacío del personaje. Lo que Ernesto tiene frente a él es la presencia de una ausencia que la imagen pretende actualizar en el presente de la escritura. Eva, Ofelia, no son más que nombres que atraviesan la existencia de Ernesto. Despojados de sus cuerpos, que permanecen rotos, hurtados, por tanto, de su materialidad, quedan como nombres que proyectan siempre una ausencia.

No existe, por lo tanto, manera de reconstruir el ideal de mujer, la imagen que funcionaría como ideal, porque la imagen que devuelve y la misma presencia de estas mujeres son incompletas y fragmentadas. Existe una imagen rota, puesta en pedazos en la narración, que ya no da cuenta de ese todo. La imagen se despoja así de un ideal, se desnuda a sí misma para presentarse más simple, como un nombre, desposeído de contenido, vacío, que puede ser una y a la vez cualquier mujer, sin certezas. La ausencia de trascendencia de la imagen convierte a ese ideal en nada. No hay posibilidad de llegar a ese ideal; la novela, por lo tanto, tampoco puede escribir el ideal. La mujer es solamente una farsa, al igual que el personaje Ernesto, un

“fantoche”, una mentira: “Lo único que deseo es dibujar al muñeco Ernesto y a dos muchachas lo mismo de falsas que él” (Owen 174). Elena y Rosa Amalia se muestran opuestas a lo verdadero. Es decir, las dos son imágenes de la ficción. La falsedad o el artificio de la novela se corresponden con el artificio de las dos mujeres. Ésta es la manera en la que el texto se aleja del realismo, de la idea de representación, mostrando la falsedad de lo narrado, de las experiencias rememoradas por el personaje. Si existe aún representación, es más bien de una farsa, es el artificio mismo de la ficción que se pone en escena.

1.7 Memoria e imaginación

Para Ernesto, el ejercicio de la memoria, la rememoración, no puede desligarse de una imagen, la de Elena, su amor juvenil, cuya primera aparición en el texto la muestra sin detalles, más cercana al ideal que a la imagen producto de la percepción. Sin embargo, en el intento por traer al presente nuevamente esa imagen, Ernesto debe hacer uso de su imaginación para complementarla. La imagen de esa mujer se despoja de características individuales. Ernesto llega a confundir la imagen de Ofelia con la de Eva, con la de Elena, con otras mujeres aludidas en el texto. Esto exhibe el carácter vacío, de despojamiento, que posee la imagen en Owen, la falta de un nombre. En este sentido, incluso la imagen de Elena se desvirtúa en el proceso de búsqueda de un cuerpo o una imagen completa de la mujer. Este vacío de la imagen refleja a su vez el vacío del ideal de mujer que se ha planteado en la primera parte de la novela.

La primera consecuencia del recurso a la imaginación es intentar traer al presente el instante de una experiencia en el pasado que sólo se puede traducir en forma de imagen, pero ésta implica ausencia de una singularidad y asimismo ausencia de aquella presencia de la mujer en la vida del personaje, lo cual provoca el movimiento hacia la satisfacción del deseo. Para poder colmar el vacío que ha dejado la experiencia de las mujeres en su vida, Ernesto recurre a la memoria, pero su fragilidad lleva al personaje a utilizar la imaginación para procurar un contenido más cierto a los aparentes recuerdos encontrados por Ernesto en este viaje hacia el pasado que su convalecencia le permite traer nuevamente a su presente. La segunda consecuencia que conlleva la imaginación es que la realidad aparece rota, incompleta e inconexa y solamente penetrando a aquello que no es sensible ni exterior se puede hallar sentidos a la experiencia vivida. La imaginación exhibe la opacidad de lo real y al mismo tiempo suspende “la actitud natural” respecto al mundo. En este sentido, la propuesta de la novela, leída a través del narrador y los ojos de Ernesto, es desactivar, poner entre paréntesis, poner en suspenso, la confianza en la realidad, en la naturaleza o en los objetos que están al alcance de nuestra percepción, abstraerse, además, de juzgamiento moral, planteamientos que coinciden con las ideas de Husserl en torno a la fenomenología. Con este diálogo entre el pensamiento de Husserl y la escritura de Owen no pretendo plantear que la aproximación que hace el escritor mexicano a los temas de *Novela como nube* tenga el mismo tono del pensador alemán, pero se debe tener en cuenta la misma actitud por desnaturalizar la realidad, volverla extraña y con ello ofrecer una perspectiva diferente del mundo. En este punto, tanto la fenomenología como la crítica del llamado formalismo ruso, así como las ideas

vanguardistas en torno al arte dialogan para poner en escena ya no aquello que es evidente, no lo que presupone un conocimiento o una institucionalización de la mirada, sino el misterio que encierra volver a visitar las cosas, los sucesos, la realidad con una mirada diferente, desnuda.

A través de la *epoché*, Edmund Husserl propone la suspensión de la actitud natural, que consiste en tener el mundo ahí, por delante, sin cuestionar su existencia ni su aparecer (*Ideas* 73). Es la actitud cotidiana frente a la realidad la que se debe “poner entre paréntesis” para acceder a la esencia de las cosas, la esencia de la realidad. No se accede a la realidad si se asume que ya está dada, se accede cuando la realidad se pretende también una construcción individual. “En la actitud natural no puede verse justamente nada más que el mundo natural” (76). Entonces, se debe trabajar con aquello que no es evidente, sino con el misterio de la realidad a la que se accede a través de una mirada desnaturalizada. En las novelas líricas, el misterio no necesita ser resuelto, más bien se debe mantener como tal para poder definir una realidad. La realidad deviene misterio y la escritura se acerca a él sin develarlo. En ese espacio se construye una experiencia de vida, una experiencia literaria, en la que el mundo es nuevamente y se construye a partir de aquellas cosas que habían quedado disipadas por la actitud natural. “La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta «profundidad» como un tratado de filosofía” (Merleau-Ponty 20). La diferencia con la actitud fenomenológica radica en que el estudio de las esencias que propone esta corriente resulta en algo ambiguo en la narrativa, debido a la imposibilidad de conocer la facticidad de los acontecimientos del mundo en la escritura. El viaje

inmóvil que inicia Ernesto termina en la certeza de que la mujer sólo se entrega en imagen y la certidumbre de que “nada se nos da”, que “no conocemos nada en efecto” (Owen 186).

Es difícil saber si los Contemporáneos tuvieron acceso a lecturas directas o indirectas de las obras de Husserl, pero es evidente la existencia de un diálogo tácito con las ideas de la fenomenología. Se hallan referencias posteriores a la publicación de la novela de Owen en Antonio Caso, quien escribió dos libros en torno a las ideas de Husserl: *El acto ideatorio* y *La filosofía de Husserl*, ambos de 1934 (Zirión 77). Tal vez la influencia más contemporánea y cercana al grupo sea la de los escritos de Ortega y Gasset. Aunque los Contemporáneos no estuvieron de acuerdo con muchos de los postulados de la filosofía de Ortega, el pensamiento de Husserl puede haber llegado hasta ellos a través del filósofo español, incluso a través de sus críticas al acercamiento fenomenológico a la realidad. Sin embargo, lo que resalta en este diálogo directo o indirecto con las ideas de su tiempo es el encuentro de una misma sensibilidad que se expresaba en la literatura, en la crítica, en la filosofía y reaccionaba contra la extrema confianza en el psicologismo o en el espíritu científico heredado del positivismo. Desautomatizar la mirada para poder ver nuevamente la realidad y buscar otra perspectiva del mundo es lo que se proponen algunas de las estéticas vanguardistas que comparten ideas provenientes de la filosofía, la crítica y el propio ejercicio literario. Se trataba de devolver la vitalidad al mundo y a la naturaleza circundante desde la desnudez de la mirada de un yo, subjetiva, que al mismo tiempo que recupera la posición del sujeto en relación con las cosas, exhibe una mirada parcial, fragmentada, que proviene no sólo de la opacidad del mundo, sino

del propio yo dividido. La posibilidad de recuperar el rostro perdido, el cuerpo que completa una mano recordada al azar, lo sensible luego del crepúsculo de los sentidos reside en la imaginación, el sueño, el olvido. “La imaginación, insinuada en la misma percepción, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo en torno nuestro el horizonte de lo posible, acompañando el proyecto, la esperanza, el miedo, las conjeturas” (Starobinski 137). Estas son las paradójicas certezas que hacen del texto una posibilidad. Esta posibilidad solicita el respeto a los misterios de la realidad y del mundo. En la fenomenología, importa describir esos momentos de acercamiento a la realidad, en la literatura de Owen, el misterio radica en la búsqueda no de un sentido, sino de los distintos sentidos que aparecen en cada nueva situación emocional y afectiva a la que se expone el individuo. La realidad, además, se presenta como proliferación de imágenes que provienen no solamente de la percepción, sino sobre todo de la imaginación. Al tratar de comprender esas imágenes y desentrañar el ideal de mujer y satisfacer el deseo, el personaje se condena a sí mismo por haber transgredido los límites de su papel en la novela, ser un personaje que posee ojos y memoria.

La imagen tiene un doble componente, “actual y virtual” (Nogueira 48), es decir, es presente en el momento de la percepción y se manifiesta como virtual en el momento en que el personaje recurre a la memoria:

Así la percepción –los ojos que aprehenden la imagen actual– y el recuerdo –entendido como el pasado que coexiste con el presente creando imágenes virtuales– son indiscernibles e intercambiables. Desde ahí se comprende que dentro de esta percepción del tiempo

escindido en presente y pasado coexistentes se generan imágenes en las cuales la percepción (ojos) y recuerdo (memoria) se intercomunican a través de una textura especular. (Nogueira 48)

La textura especular, según Nogueira, se disemina en la escritura a través de diferentes diálogos con otras artes: el texto incorpora procedimientos del cine o la pintura –el cubismo del rostro, por ejemplo, lo cual resulta en una serie de alusiones explícitas e implícitas que vuelven más complejo el discurso narrativo. La novela lírica incorpora estas técnicas, dialoga con otros géneros artísticos para crear desdoblamientos y poner en escena el movimiento que provoca el deseo del personaje. Lo especular se exhibe también en la relación dual de Ernesto con su propia persona, como en la imagen de sí mismo reflejada en su zapato o con el ángel Ernesto, que aparece en el apartado 17. “Si es él mismo quien aparece, un poco avejentado, pero más fuerte, sano, sonriente, bajo el dintel. Es Ernesto a los cincuenta y tantos años” (Owen 169). Sin embargo, pocas líneas después, el narrador sugiere que no es el ángel sino “el compañero de aquella que él ‘no osa nombrar’” (Owen 170). El texto continúa y el ángel Ernesto vuelve a aparecer en la escritura. La relación especular de Ernesto consigo mismo se desdibuja, se confunde. El ángel Ernesto aparece como una presencia moral en donde fácilmente se percibe la dualidad del bien y del mal que atraviesa al personaje cuando el deseo se empieza a perfilar como el motivo de sus acciones: “El Ángel Ernesto le mira con su mirada más dura, y le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique, y que su futuro será infame” (Owen 170). La imagen del doble no se corresponde con el Ernesto convaleciente que yace en el lecho de una

habitación en Pachuca. Es una proyección hacia el futuro producto del estado de ensoñación en el que se encuentra el personaje y a la proximidad de la transgresión. La aparición del ángel es una aparición que cuestiona la moral de Ernesto y que, a su vez, intenta prolongar las convenciones sociales y la institución.

La irrupción del discurso irónico en los comentarios del autor y en el propio despliegue narrativo del narrador favorece un tipo de escritura que se asemeja al vaivén de las olas y a su vez exhibe el desdoblamiento de las voces que se encuentran en el texto. Los discursos irónico y lírico, fuerzas en pugna en la escritura, marcan el ritmo en direcciones diferentes. Mientras el discurso lírico propone la creación de una atmósfera de realidad subjetiva, el discurso irónico quiere fijar una dirección de lectura, explicar el contenido de la obra, justificar la presentación de los personajes, presentar como certeza lo narrado. Ésta es una escritura que avanza no por la superficie ni por lo visible, sino por los misterios expresables de una realidad. El texto avanza y luego retrocede, deja marcas en la escritura que desdichan lo ya dicho y aun así, luego se retoman en la narración. Así, la certidumbre de lo narrado se desdibuja. La aparición del doble contribuye a la incertidumbre de la escritura en la primera parte de la novela. La instancia especular de la que habla Nogueira, exhibe la escisión de Ernesto a partir del deseo, que no sólo es deseo de mujer, sino deseo por alcanzar una imagen acorde a la de esa mujer. Sin embargo, el fracaso de Ernesto es también el fracaso de la novela anterior a los contemporáneos, que pretendía unificar la imagen de una realidad con la realidad misma. Las imágenes que aparecen en *Novela como nube* no encuentran una correspondencia en la memoria de Ernesto, tampoco en el momento en que decide satisfacer su deseo por Elena. Si existe una imagen especular,

ésta es siempre distorsionada, como aquella imagen de sí mismo de las primeras páginas de la novela o la de la mujer en imagen cubista.

¿Cuál es, entonces, el papel de la imaginación? Para Gaston Bachelard, la facultad de la imaginación no consiste en formar imágenes, sino en deformarlas para liberar al ser humano de aquellas imágenes suministradas por la percepción. “Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*¹⁷” (*El aire y los sueños* 9). La imaginación, entonces, conlleva un movimiento que no es el mismo del deseo, sino de aquello que tiene característica de imaginario. No es la búsqueda de una forma, sino la exploración de aquello que es posible, de aquello que es comunicable o expresable; y, por esta urgencia de transformar las imágenes de la percepción, se escenifica la exploración de lo diferente, de lo que ha dejado de ser natural, es decir, la búsqueda de la sorpresa en la mirada que quiere percibir el objeto por primera vez. Ya a partir de Kant, la imaginación empieza a tener un papel primordial como forma de conocimiento. El paradigma productivo reemplaza al paradigma mimético de la imaginación (Kearney 155). Este cambio de paradigma no sólo está en relación con el alejamiento del pensamiento que tiene a la mimesis como eje de funcionamiento. El mundo exterior, la realidad perceptible, dejan de ser el fundamento de este tipo de pensamiento. La imaginación es capaz de crear su propio mundo con sus propios fundamentos (Kearney 155).

Elena se des-figura y en ese proceso se pierde para Ernesto. Queda su imagen, pero ella ya no retiene su singularidad. Es decir, ha perdido su forma original. La imagen ha perdido su rostro y en esa pérdida se confirma la falta de singularidad,

¹⁷ Itálica en el original

todas las mujeres podrían ser Eva o Elena. El nombre ya no importa, sino la imagen de aquella mujer que ya no puede recobrar su identidad en los recuerdos de Ernesto; es decir, el deseo permanente de búsqueda de Elena, la necesidad de llenar ese vacío constante de un rostro que ya no está más, que no aparece en los recuerdos y se ubica en el olvido. Ernesto busca permanentemente el rostro de una mujer, un rostro del pasado que intenta recomponer más que a través del recuerdo, a partir del olvido de aquella forma original. Del olvido de aquella imagen inicial, Ernesto crea una presencia que ya no es una forma, pues ya no remite a una organicidad. En este sentido, la recurrencia del personaje Eva en las imágenes de la mujer remite a un ideal de mujer, a una figura que es capaz de contener todas las otras mujeres que el personaje conoce.

Eva empieza a hablar; le informa de que no tiene por costumbre dirigir la palabra a los desconocidos, de que no se llama Eva, de que no recuerda a Ernesto [...] No sufre una gran decepción al enterarse de que no se trata de Eva. Comprende que, si hubiera tenido tiempo de formarse un ideal de ella, tan olvidada hasta ahora, hasta la otra noche, esta mujer encarnaría su ideal. A Eva le hubiera sobrado el recuerdo, alfiler presente en cada poro, que le hubiera impedido acercarse a ella, como lo hace ahora, con el ademán seguro del que corta una fruta en el propio huerto. (Owen 158-159)

Hay una relación muy estrecha entre la sensación, lo lírico y la ensoñación en la novela de Owen. En el fragmento citado se exhibe el vínculo existente entre la realidad y lo lírico. En este caso, la referencia a Ernesto, el personaje principal, como

poeta lírico muestra ese punto de indiscernibilidad en que autor y personaje se encuentran en la narración y pareciera que el primero se esconde detrás del discurso de su narrador. Este aspecto confiere a estas obras un carácter autobiográfico. Lo lírico, en este caso, está presente en el texto para plantear una separación entre el mundo y la experiencia del personaje. La renuncia a los datos exactos del mundo es una renuncia a un proyecto diurno, racional, lógico. En *Novela como nube*, el extramundo –o trasmundo como prefiere llamarlo Owen– se encuentra en el sueño que, por ejemplo, ocupa casi toda la primera parte de la novela. Este lugar que, como espacio propicio para la narración podría ubicarse en el interior del individuo, permite al escritor obtener una experiencia literaria a partir de hurgar en lo más recóndito del individuo, allí donde incluso el lenguaje tiene que perderse de la lógica para intentar exhibir ese espacio inexplorado, iniciar un recorrido inverso que consiste en encontrar en su propio yo el mundo, pero a partir de la exploración de lo íntimo como una forma de conocimiento. Con ello se logra examinar aquellas profundidades abisales del hombre de las que hablaba Cortázar y que habían pasado desapercibidas en gran parte de la literatura realista.

En el extramundo se ubica la posibilidad de hallar la experiencia en el examen de los recuerdos, los sueños, pero sobre todo con la creación de imágenes que se presentan constantemente en la novela. Existe un trabajo con el lenguaje en el juego de niveles narrativos que se encuentra en el texto, presentados a través de la figura de Ixión, la referencia al mito antiguo que hace del texto un juego de simultaneidades: “El primer nivel trata de una alegoría de lo cotidiano, el segundo aborda la capacidad transformadora de la imaginación” (Nogueira 49). Este espacio implica la

construcción de una lógica distinta a la del mundo común. Existe una gramática interna que posee su propia lógica, la lógica de una atmósfera que se mezcla con el sueño y la ensoñación, que permite explorar la intimidad del personaje-narrador y, al mismo tiempo, permite cuestionar la idea de realidad que se tiene al inicio de la experiencia de lectura. No es una lógica rígida, es más bien laxa, alcanza un tono lúdico que permite jugar con los elementos del relato, minando las certezas y abriendo un espacio para lo posible, basado en el deseo, y la creación de una perspectiva diferente de la realidad. Sartre ha hecho referencia a las imágenes hipnagógicas en *Lo imaginario*. Producto de la “modorra” o del estado de ensoñación, en ellas el objeto no enseña nada, se da completo y al mismo tiempo no permite ser observado (Sartre 60). Esto sucede porque no representan nada preciso, no son imágenes individuadas, debido a su característica alucinatoria o fantástica. La aparición del ángel Ernesto, por ejemplo, o las imágenes descritas en la primera parte en relación con la visita al cine provocan un “debilitamiento del sentido de lo real” (Sartre 67), pero no se trata en este sentido de crear un mundo de imágenes apartado del mundo real, sino que el mundo de las imágenes se inserta en la realidad cotidiana del individuo y desde ahí se transgrede la lógica cotidiana.

Ojos y memoria es la materialidad con la que se trabaja en este texto. Existe una poética de la mirada, aunque ésta aparezca todavía mediada por un dispositivo que distorsiona la realidad. La importancia que se le otorga al sentido de la visión en la vanguardia es fundamental para entender el trabajo con la imagen y la actitud lírica que adoptan los autores para afrontar sus relatos. A partir de la mirada, es posible descomponer una figura y, por lo tanto, también la realidad. Asimismo, a partir de la

percepción se conoce el mundo. La percepción es, además, el origen de lo estético en este caso. La realidad literaria, textual, del discurso alejado de una lógica, se crea en el momento de la percepción. En la frase del narrador, además, se exhibe la problemática del tiempo producto de la perspectiva desde la que se narra. Puesto que la memoria y la visión son aparentemente las únicas pertenencias del personaje, existe una convivencia permanente entre pasado y presente. El presente se relaciona con la visión, con el momento de la sensación. Sin embargo, en esta novela, el ojo –y aquello que éste mira– está mediado también por lo que se ve a través del tiempo, a través de la insegura rememoración. Pasado y presente conviven simultáneamente e incluso pudiera decirse que el constante ejercicio de la memoria da sentido al presente en el momento en que el personaje puede visualizar nuevamente aquellos recuerdos borrosos. Aun más, en estas obras, la memoria tiende a asimilarse con la experiencia de la imaginación, ya que se trata de una “imaginación constructiva y creadora, que tiene toda la razón en desdeñar la reproducción de lo real, pues lo que ella se propone es, precisamente, sugerir una imagen totalmente distinta de ello” (Rosset, *Fantasmagorías* 102). Esto es lo que se potencia en estas narrativas, la posibilidad de desestructurar la lógica de las realidades a partir de la distorsión de una imagen, del entramado textual, de la búsqueda de intensidad en el lenguaje. Tanto la visión del ojo como la memoria sugieren una imagen distinta de la realidad en los dos fragmentos citados de *Novela como nube*. La mirada, mediada por un dispositivo que se interpone entre la realidad y el ojo, exhibe un rostro desfigurado. La memoria, que intenta reproducir una sensación o una experiencia en el pasado, se pierde a sí misma en la búsqueda de la realidad y, sin embargo, presenta una nueva, en el presente, que

intenta recuperar el instante de la percepción en el pasado y lo actualiza en el presente. En su lugar, exhibe el momento de la rememoración fallida, pues ya no es posible recuperar aquel momento. Existen, entonces, dos mecanismos que lo lírico como forma de escritura interior permiten en su fusión con la narrativa: una perspectiva distinta de los objetos cotidianos y una imagen diversa de las personas y los acontecimientos a través de la rememoración. En los dos casos ya no es posible vislumbrar la realidad tal cual es o fue. Un halo de sombras puebla las rememoraciones, la mirada se vuelve prismática y mediada por objetos que deforman la realidad.

La otra forma de trabajar la imagen es a través del lenguaje y la búsqueda de intensidad poética en la narrativa. Éste es el auténtico maridaje que surge en el siglo XX producto de una nueva sensibilidad y un cambio en la experiencia estética. El entramado de imágenes del que habla Freedman, aquella atmósfera producto del efecto neumático planteada por Pérez Firmat tanto en los textos literarios como en el discurso crítico, el “discursive turn” mencionado por Niemeyer pueden tomarse como elementos característicos no sólo de la vanguardia, sino de la entrada de lo lírico en la narrativa. Uno de los elementos que juega un papel decisivo en la conversión del lenguaje cotidiano en un lenguaje de segundo grado es el uso de la metáfora y los tropos, pero más allá del uso de figuras de discurso, está la posibilidad de proponer una realidad en movimiento por el uso privilegiado de la imagen como motor de la narración, por lo tanto, se presenta muchas veces con carácter inasible. Asimismo, “la plena autoconciencia narrativa que estaba ya en los grandes fundadores latinoamericanos como Echeverría, Sarmiento y, sobre todo, Ricardo Palma” implica

“libertad creativa y formativa”, “marcas” mediante las que se indica al lector “que la narración se sabe narración a cada momento de su desarrollo” (Aguilar Mora, “Novela con joroba” 21). En este caso, el poder de la imagen para trastornar y transgredir el carácter natural de la realidad exterior y proponer una alternativa a ese mundo que aparece como estático a los ojos de ciertos personajes convoca un trabajo con la palabra apoyado más en el discurso lírico que en el de la narrativa, lo cual induce a dejar a un lado la anécdota y las secuencias lógico-temporales para concentrarse en la forma.

1.8 El ojo

En la novela, Ernesto es quien posee el ojo; es a través del personaje que la novela puede verse y expresarse. Si Ernesto, para el autor ficcional, es simplemente un fantoche o “casi un fantoche” (Owen 171), puesto que no aspira ni a eso, el ojo ve solamente la narración como farsa. El ojo, sin embargo, no sólo ve, también imagina, intenta ver en la oscuridad del convaleciente, trae sueños, reminiscencias, inconexas todas ellas, como el rostro de aquella mujer que se intenta reconstruir. El capítulo 18 introduce “unas palabras del autor”, en donde aparece claramente el discurso irónico en la figura del autor. Hacia el final, se abre un paréntesis en la narración para que el autor ficcional pueda hablar de Pachuca. Estas son sus palabras: “Voy a usurpar un minuto los ojos de mi muñeco, porque él está encerrado, para hablaros de Pachuca, donde está la casa del tío Enrique” (Owen 171).

En la intromisión del autor, el ojo se convierte en la palabra misma. Tomar el ojo es tomar la palabra para poder cumplir con la descripción de la ciudad en la que

convalece Ernesto. Y es en la imagen del ojo, en su relación con la palabra escrita, donde la nueva experiencia vital y literaria se expone. Aprender a mirar de nuevo con una mirada distorsionada es poner en movimiento la realidad, otorgarle una dinámica distinta. Es, de alguna manera, empezar a mirar de otro modo y, al mismo tiempo, empezar a contar una historia de otro modo.

La escritura de una novela como nube, con forma de nube, confiere al género una identidad dudosa, ambigua. La entrada de lo lírico en la narración crea un desorden en la percepción y desde este desorden se lanza a la imaginación del mundo, o lo que es lo mismo en el caso de Owen, a la confusión de imágenes y recuerdos de mujeres. En la imposibilidad de recuperar el pasado, la realidad se transforma desde el instante mismo de la percepción. No es la percepción la que deforma la realidad, sino más bien, la realidad misma es la que aparece distorsionada por objetos que median entre la imagen primigenia y su representación. La mirada, por el contrario, modifica la realidad al ponerla en movimiento; la vuelve extraña, la despoja de su lógica, al recurrir a la imaginación y a la búsqueda interior de una historia para esas imágenes. El mundo que se construye se vuelve interno. Ernesto intenta recuperar imágenes de recuerdos, de acontecimientos que ya han sucedido en el pasado, pero algunos de ellos son producto de su imaginación.

Distorsión e ilogicidad llevan a la narrativa a la suspensión del carácter verdadero de lo real. Esta visión que se presenta a través de un objeto que ofrece iluminar el rostro de un personaje y media entre la percepción y la realidad confirma el carácter de artificio, de ficción, como instrumento para poner en crisis la fiabilidad de lo percibido, de la imagen como recuerdo. Al aparecer estas visiones marcadas por

un objeto que distorsiona el rostro femenino, se exhibe un trabajo específico con la materialidad y con la distancia respecto a la idea del absoluto. El absoluto literario, que poblaba las reflexiones del siglo XIX, aparece ahora mediado por el fragmento y el deseo por reconstituir un todo a través de la memoria. Hay una imagen hecha a partir de la descomposición de la figura por un yo que se obstina en presentar la realidad desde un punto de vista que excluye la normalidad. En este sentido, el acto de mirar se vuelve fuera de lo común. El artificio, en este caso, le otorga una función al lector, la de reponedor de una totalidad considerada como fragmentaria y conscientemente perdida. Se impone una tarea que consiste en reconstituir una realidad determinada

En el caso de las mujeres que aparecen en el texto, Ofelia, Eva primera, Eva segunda, Elena, Rosa Amalia, la búsqueda se transforma en la de un ideal o una totalidad que, casi siempre, se ubica en el pasado. Sin embargo, este ideal o afán de alcanzar una totalidad tampoco traerán certeza o certidumbre al personaje.

“Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones” (Owen 162). La escritura de la novela, en la segunda parte, tiene como centro una de las mujeres ya mencionadas, Elena, la esposa de su tío, pero ese centro se coloca del lado de la incertidumbre provocada por la indiferenciación y la repetición de figuras que hacen que Elena se desdibuje y se presente como inasible al final de la novela: “¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas” (Owen 186). Amar en imagen a Eva será la condena de Ernesto, como la de Ixión, condenado a girar eternamente en una rueda de fuego por su deseo de Hera, la mujer de Zeus,

transfigurada en nube. La rueda de Ernesto será el matrimonio con una mujer que no se corresponde con la mujer objeto de su deseo. Relacionada con el castigo de Ixión-Ernesto, existe una prohibición no mencionada en el texto de Owen, una prohibición órfica, que puede ayudar a conectar el padecimiento de Ernesto con la escritura de otros escritores latinoamericanos de la época, especialmente con la de Rosamel del Valle, la prohibición de volver a ver y desear a la mujer que en la segunda parte aparece casada con el “tío Ernesto” cuando regresa convaleciente de una herida a la estancia de Pachuca donde Elena y Rosa Amalia se encuentran. Una noche, Ernesto intenta transgredir esta prohibición invitando a Elena al cuarto de estudio para hablar. Sin saberlo, Ernesto ha invitado a Rosa Amalia y no a Elena a hablar. Es a ella a quien besa, con quien finalmente debe comprometerse. Esta confusión, sin embargo, hace que Ernesto se dé cuenta de que Rosa Amalia sí posee rasgos que la singularizan. “No, no se parece a Ofelia, ni a Elena, ni a Eva, ni a la otra Eva” (Owen 184). Una nueva imagen de mujer se presenta ante Ernesto, imagen que ahora debería ser real, con una forma precisa, con un cuerpo y una voz particulares. Sin embargo, Rosa Amalia es para Ernesto mujer en forma de nube. “Es un consuelo pensar en que nada se nos da, no conocemos nada en efecto. De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura” (Owen 186). En este fragmento que cierra la novela de Owen se puede visualizar mejor la relación entre figura y forma. La imagen de la mujer se construye como figura, no como forma, ya que carece de organicidad¹⁸. Se vacía por tanto de su contenido específico, el

¹⁸ Esta idea la tomo de Erich Kahler, quien en su libro *The Disintegration of Form in the Arts* hace una distinción entre los dos términos en relación con el arte: “Shape may be the outer aspect of form, but

contenido que distingue una mujer de otra, con sus rasgos particulares, para convertirse en figura de mujer sin contenido, indistinguible en el olvido de Ernesto. Existe, entonces, una distancia con lo percibido, con el instante en que los sentidos aprehenden la figura y la convierten en forma. La memoria, y más que ella, el trabajo del olvido, consiste en devolver la imagen de la mujer convertida en levedad, en nube, que cambia constantemente de figura y se vuelve indistinguible a los ojos del seductor Ernesto, el que busca el goce, la primera experiencia, el juego de la primera vez.

Ernesto busca una experiencia despojada de saber y contenido, la experiencia desnuda, la experiencia total, alejada de la institución, de la cultura. Pretende ser un observador ingenuo para así recuperar la experiencia de mirar por primera vez las cosas, sin ningún pasado. Es no sólo la experiencia de la mirada ingenua, sino de la mirada sin pasado, sin memoria, por lo tanto, sin historia, pero sobre todo quiere y desea seguir siendo solo un espectador. He ahí la importancia de la mirada en la narrativa de Owen. Es decir, mirar lo nuevo, mirar el re-nacimiento de un cuerpo desnudo ante sus ojos. Es una experiencia desnuda la que busca Ernesto, una imagen más ingenua del mundo, menos de-formada.

seen in itself, it is not form. Only inasmuch as shape constitutes the outer appearance of a *structure*, which means, of an inner organization, an inner organizational coherence of a bounded entity, does it belong to form. Form, accordingly, can be defined roughly as *structure manifesting itself in shape*" (4).

Capítulo 2: Rosamel del Valle. La experiencia interior: escribir en la oscuridad

*No veo el día
Sino a través de mi noche
Es un pequeño ruido sordo
En otro país...
(Supervielle)*

2.1 Antecedentes de la vanguardia en Chile

En 1914, la vanguardia histórica chilena empieza su tarea renovadora de las condiciones de producción y recepción del arte. Esta renovación, sin embargo, no empieza de manera abrupta. Como en el caso de México y otros países hispanoamericanos, hay una serie de circunstancias culturales y políticas que propician la aparición de las vanguardias. Escritores que reaccionaban en contra de la estética modernista o naturalista abren camino a propuestas más radicales de escritura, por lo tanto, la ruptura se produce paulatinamente y muchas veces se conservan algunos elementos provocados por las anteriores estéticas. Huidobro y Rosamel del Valle, entre otros, empiezan sus vidas literarias a través de la apropiación del modernismo en sus poemas. Incluso una de las revistas que funda Rosamel del Valle lleva el nombre de uno de los libros modernistas de comienzo de siglo más influyentes para las nuevas generaciones, *Ariel* de José Enrique Rodó.

Años antes, en el transcurso del siglo XIX, escritores como Simón Rodríguez, Domingo Faustino Sarmiento, Andrés Bello pretendieron una lengua y un modo de expresión para un territorio americano ya independiente de España. Es el romanticismo hispanoamericano el que inicia la actitud de exploración y creación de

un lenguaje propio. Éste permanece en el modernismo a través de la consolidación de una expresión americana que se pretende con una mayoría de edad, es decir, independiente de influencias extranjeras, y al mismo tiempo, se convierte en un movimiento que propone una estética en concordancia con movimientos artísticos europeos, pero ya no dependiente de ellos. Sin embargo, no es el modernismo un movimiento que comparta afinidades con la poesía vanguardista, más bien ésta se intenta distanciar de él. Muchos de los poetas vanguardistas leen el modernismo e incluso publican libros que pueden considerarse como pertenecientes a la estética modernista, pero sus lecturas los llevan a reevaluar su relación con una determinada tradición hispanoamericana. César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, el propio Rosamel del Valle, entre muchos otros, inicialmente dialogan con las propuestas del modernismo literario que todavía influía en las letras hispanoamericanas en las primeras décadas del siglo XX. Además, los propios modernistas y escritores de principio de siglo son testigos de la avanzada de una estética distinta a la decimonónica. Rubén Darío, por ejemplo, escribe “Marinetti y el futurismo”, artículo aparecido en el diario *La Nación* de Buenos Aires en 1909.

Algunos de los escritores vanguardistas, luego de su distanciamiento de la estética del modernismo, del esteticismo o del simbolismo, que para esa época ya se empezaba a mirar como decadente, vuelven la vista al romanticismo francés o alemán. Del modernismo, sin embargo, permanece una actitud de compromiso con la exploración de las posibilidades expresivas del lenguaje y de la lengua española. No sucede lo mismo en el caso de la prosa. La importancia de *Ariel* para los jóvenes

artistas e intelectuales hispanoamericanos de principios del siglo XX es notoria y así se refleja en el título de la primera revista literaria fundada por Rosamel del Valle.

Existe otra tendencia a la que deben enfrentarse los escritores de la vanguardia chilena en las dos primeras décadas del siglo XX: la “tendencia que llaman regionalista o criollista, y en la que se destacan autores provenientes de provincia y que poetizan, de preferencia, lo vernáculo y el mundo rural” (Subercaseaux, “Chile” 259). En Chile, varios de estos autores la definen con el nombre de “Mundonovismo”. Esta tendencia tiene defensores en periódicos de larga tirada que conforman una estética hegemónica en torno a los valores mencionados por Bernardo Subercaseaux. “La crítica más especializada se hace eco e incluso ejerce un magisterio con respecto a estas preferencias” (Subercaseaux, “Chile” 260). Críticos como Emilio Vaisse, cuyo seudónimo era Omer Emeth y quien escribiera para *El Mercurio* entre 1906 y 1930, Alone, Ignacio Valente, Armando Donoso, entre otros, forman y construyen el criterio y el gusto literario chileno (Subercaseaux, “Chile” 260-261). “En el Chile de las primeras décadas, el nacionalismo fue una trama que abarcó los más diversos sectores: son los años del nacionalismo educacional, del nacionalismo económico, del nacionalismo político, del nacionalismo, en fin, en el plano de las ideas, del ensayo y de la historiografía” (Subercaseaux, “Chile” 263). Al igual que en México en la época de los Contemporáneos y otros países hispanoamericanos, la lucha de las vanguardias empieza por contradecir la hegemonía del discurso nacionalista a través de una propuesta cosmopolita que integra la influencia de las vanguardias europeas con las preocupaciones estéticas dadas en un contexto local, además de una vuelta a la mirada íntima hacia el individuo, a la exploración de lo que acontece en su interior. En este

sentido, uno de los antecedentes de la vanguardia es el denominado “espiritualismo de vanguardia” (Subercaseaux, *Genealogía* 56), propuesta estética que coincide con el posmodernismo chileno. Inés Echeverría de Larraín es una de las escritoras más significativas de esta tendencia, que consistía en una mirada exploratoria de la intimidad a través de la escritura autobiográfica diseminada, sobre todo, en diarios y novelas. Casi en la misma época, el escritor posmodernista Pedro Prado destaca también por expresarse a través de una “intimidad desbordada” (Concha, “Aspectos” 284), pero no es solamente el elemento de lo íntimo el que sirve como antecedente para el surgimiento de la vanguardia poética en Chile, sino también una “organización formal” que marca el proceso de transformación del sujeto poético, “una pulsación expansiva” que antecede al tono de algunos de los poemas largos de algunos vanguardistas, una apreciación de la geografía y la tierra. Y sobre todo, “la colonización del inframundo”, que será un rasgo distintivo de la vanguardia chilena (Concha, “Aspectos” 296). Esta colonización del inframundo se expresará a través de personajes tomados de la mitología clásica que, en el caso de Rosamel del Valle, se verificará en la reelaboración y apropiación de mitos clásicos como el de Orfeo y Eurídice.

Considerado el primer manifiesto del creacionismo, la publicación de “Non serviam” de Vicente Huidobro en 1914 inicia el recorrido de la vanguardia y el de la exploración de propuestas relacionadas con el cambio de una tradición literaria. En este manifiesto, la nueva estética se provoca desde la conciencia de una tradición que afecta la expresión literaria. “El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza”

(Verani 225). Es la separación de la relación con la Naturaleza, tal como la había establecido la estética de la representación, lo que permite esbozar una nueva expresión literaria. “Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (Huidobro, *Obras completas I* 715)¹⁹. La idea de alcanzar la independencia de la naturaleza propone una estética en donde el artista ya no la busca con el fin último de validar su trabajo. No se trata de representar el mundo exterior en la obra y a través de la escritura, sino de crear un mundo acorde a unas leyes particulares, a la especificidad de la obra desde la palabra desatada. El acto creativo, entonces, se vuelve fundamental y desplaza la tendencia de la literatura occidental a encontrar un fundamento externo para la obra. Este acto debe crear las condiciones necesarias para que la obra pueda ser asumida como naturaleza en sí misma. Estas condiciones parten de la idea de que el artista debe ser “un pequeño Dios” (Huidobro, *Obras completas I* 219); es decir, capaz de crear una realidad a partir del material que se presenta en la obra de arte. No es necesariamente otra realidad la que se crea, sino una nueva mirada y una nueva actitud con las que acercarse a esa realidad. Además, la estética de Huidobro pretende crear “un hecho nuevo” (Emar, “Con Vicente Huidobro” 77) en poesía. Este hecho nuevo, no necesariamente produce una nueva realidad, pero sí cambia la noción de realidad y, a su vez, transforma la idea de acontecimiento literario. Desde esta nueva perspectiva, un acontecimiento es algo que sucede, que tiene lugar en el poema o en la escritura, es decir, en el lenguaje, en el signo, en su presencia o en su ausencia, pero no necesariamente deriva en una acción concreta que

¹⁹ Aparece citado en Verani (225-226), pero la referencia pertenece a la edición de las *Obras completas* publicadas por la editorial Andrés Bello. Toda posterior referencia a los escritos de Huidobro provendrá de esta edición.

se realiza en el exterior de la obra literaria, sino más bien en el interior del individuo. Puede ser la espera de algo, un juego de palabras, la creación de sonidos que tienen una lógica dentro de la obra literaria, el surgimiento de una idea. En una conversación con Ángel Cruchaga, escritor chileno afín a la estética vanguardista, Huidobro manifiesta:

Queremos hacer un arte que no limite ni traduzca la realidad;
deseamos elaborar un poema que tomando de la vida sólo lo esencial,
aquello de que no podemos prescindir, nos presente un conjunto lírico
independiente que desprenda como resultado una emoción poética
pura. (“Conversando” 63)

Huidobro insiste en tomar distancia con una literatura realista cuyo propósito es ser fiel a su referente. Opta por seleccionar lo esencial de la experiencia vital para desde allí crear un objeto literario autónomo. La autonomía del objeto literario busca abrir un espacio a la expresión de la emoción pura. La búsqueda de ese espacio será un elemento fundamental para la concepción de *País blanco y negro* y *Eva y la fuga*, las dos novelas de Rosamel del Valle en las que la expresión de una emoción provocada por la sorpresa reemplaza a las preconcepciones racionalistas privilegiadas por la estética del realismo. En la misma conversación con Cruchaga, Huidobro afirma que la finalidad del creacionismo es la poesía misma (“Conversando” 63). Esto quiere decir que solamente en la escritura, en las leyes que ella misma propone, en la reflexión sobre la naturaleza del signo, la realidad encuentra sus sentidos.

Si el objeto o contenido de la poesía es ella misma, entonces la poesía se vuelve autárquica, autosuficiente, se alimenta y se explora a sí misma. Existe, por lo

tanto, una actitud reflexiva hacia el acto de creación, no sólo hacia los objetos que forman parte de ese acto, sino hacia el proceso de escritura. De ahí que el trabajo con el lenguaje sea esencial para descubrir “una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa” (Huidobro, “La poesía” 716). El poeta debe descubrir la magia del lenguaje, pero sobre todo debe concentrar su tarea en tratar de expresar aquella realidad que se encuentra oculta, “el drama que se juega entre la cosa y la palabra” (Huidobro, “La poesía” 717). Este drama exige la búsqueda de una expresión adecuada y al mismo tiempo incita a una reflexión sobre aquello que puede y no puede ser comunicable en la escritura, lo cual no deja de ser motivo de angustia para el poeta, puesto que no toda experiencia puede ser trasladada al lenguaje y, si logra ser trasladada, no necesariamente comunica con transparencia el sentido de aquella experiencia. Es allí donde el acceso a lo íntimo resulta decisivo para este tipo de escritura.

El sentido de lo íntimo no radica únicamente en ser el grado superlativo de lo interior, según su etimología, sino que es el lugar en donde se despierta o se accede a la magia perdida del lenguaje; magia desgastada por el uso cotidiano de la palabra, que termina por erosionar la lengua. Recurrir a la exploración de la intimidad es sin duda una invitación al viaje interior para despojar de mundo y naturaleza a los objetos, para encontrarse con el acontecimiento que consiste en la espera del surgimiento de una idea o de una palabra más viva. Solo así será posible desatar la palabra nueva y la originalidad del poeta: “¿Cómo se consigue la originalidad? Recogiéndonos en nosotros mismos, analizando con un prisma nuestro yo, volviéndonos los ojos hacia adentro” (Huidobro, “El arte del sugerimiento” 692). En

la propuesta estética del creacionismo de Huidobro, la exploración del yo y la búsqueda de originalidad contribuyen a una escritura renovada, una escritura interior que busca romper la dependencia de una “plenitud referencial” o de lo “real concreto” (Barthes, “El efecto de realidad”) en la obra literaria. Es decir, la búsqueda del yo coincide con el distanciamiento de la estética de la representación y la actitud mimética que prima en la literatura de tono realista.

En 1902, varios años antes de las opiniones de Huidobro sobre el creacionismo y la poesía, Francisco Contreras escribe un manifiesto sobre la “Tercera Generación Naturalista” o “Mundonovista” en el que plantea un “Arte Libre” y sin restricciones siguiendo las ideas de Jean Moréas, considerado uno de los cultores del simbolismo literario. En el texto de Contreras se plantea el vínculo entre el deseo de libertad en las artes y su necesidad en el “espíritu moderno” (“Preliminar” 205). El problema del arte, afirma Contreras, se reduce a una propuesta: el “*Libre desarrollo del temperamento creador*”²⁰ (“Preliminar” 205). El Arte libre es equivalente al Arte sincero y esta sinceridad artística se acompaña de un trabajo asociado a la emoción. Las emociones deben ser expresadas con toda la complejidad con la que se presentan en el interior del individuo, “pues si es verdad que uno *siempre es complicado para sí mismo*, será más sincero quien más vagamente, es decir, tal como están en su alma, vierta en el vaso de oro de la forma sus emociones” (Contreras, “Preliminar” 205). De esta manera, al inicio del siglo XX, Contreras propone un arte libre y a la vez sincero, que sea reflejo del “temperamento creador”. El Arte nuevo permitirá congregar dos tendencias que habían sido separadas en el siglo XIX, la idealista y la realista.

²⁰ En itálicas en el original

Si el artista ha de ser siempre idealista por cuanto la creación es tan sólo el resultado de una emoción anímica e individualista, puesto que debe formar una personalidad idiosincrática (dígalo Nietzsche), y seguidor del arte puro, ya que bastará a conmovérle cualquiera manifestación de belleza; podrá ser también realista si su emoción es un resultado directo del mundo exterior, y objetivista si su personalidad le permite ver la vida no trastornada por sus estados de ánimo, y hacedor de arte humanitario si, para difundir sus ideas, elige los temas de que mejor se desprenda ese aforismo moral ineludible a todo fenómeno humano. (Contreras, “Preliminar” 206-207)

La libertad artística, por lo tanto, consiste en aunar tanto las tendencias más realistas como la exploración psicológica del individuo a través de lo lírico. Contreras propone, de esta manera, la creación de un nuevo movimiento al que él mismo llama “Mundonovismo” que aúna la preocupación por la tierra y las condiciones del individuo en Chile junto a la exploración estética de las posibilidades del lenguaje en dicho contexto.

Algunos años después, en 1927, el proemio de *El pueblo maravilloso*, novela de Francisco Contreras, contribuye a la definición de la poética del mundonovismo chileno²¹. En este proemio, se logra evidenciar la tendencia a construir una literatura hispanoamericana que parte de los rasgos comunes de los diferentes territorios. El primer rasgo colectivo descansa en “lo maravilloso” (Contreras, “Proemio” 6); es decir, “*el don de encontrar vínculos más o menos figurados con lo desconocido, lo*

²¹ Un comentario sobre este prólogo aparece en el artículo de Luis Íñigo-Madrigal, “*El habitante y su esperanza y la novela de su época*”, incluido en el libro *Propios y próximos*, cuya referencia completa se encuentra en la bibliografía.

misterioso, lo infinito”²² (Contreras, “Proemio” 6). El mito, como parte de lo maravilloso, será uno de los rasgos comunes de un “espíritu colectivo”. El mito convoca, además, un pasado común que se deposita en el inconsciente. El arte debe explorar, entonces, la psicología del individuo para encontrar esa parte “en común” que permita expresar un espíritu colectivo. “En el arte, lo primordial es la psicología” (Contreras, “Proemio” 8), pero también la vuelta al pasado para escenificar en el texto los hábitos, la “tradición espiritual”, manifestación directa de “la mentalidad y el sentimiento colectivos” (Contreras, “Proemio” 8).

Es menester que los novelistas se propongan en fin interpretar la humanidad integralmente, esto es, en su existencia material, sentimental e ideológica, a la vez que en su vida recóndita, oculta, subconsciente, tratando de destacar, de la banalidad aparente del cotidiano vivir, todo el inmenso e inquietante misterio humano. Pero es necesario también que procedan por síntesis, por selección, por escorzo, eliminando lo inútil y lo insignificante, para construir, en lo posible, con elementos esenciales, como lo hacen los líricos, a fin de entrañar significación trascendental y perdurable. Es menester, en una frase, inaugurar la Novela Integral y Lírica. (Contreras, “Proemio” 9)

La propuesta de Contreras no puede ser llevada a cabo en su totalidad por las características mismas de la novela, pues “la forma común de este género, rígida y unilateral, no es bien propicia para encuadrar la vida en sus aspectos múltiples y en su psicología intrincada” (“Proemio” 9). Esta insuficiencia lo lleva a escribir una novela dividida en episodios que comparten un mismo espacio y tiempo, con escasos

²² En itálicas en el original

personajes que aparecen en cada episodio para privilegiar la continuidad de la narración (Contreras, “Proemio” 9).

El llamado de Contreras a encontrar una novela lírica apta para expresar la multiplicidad de factores que marcaban al individuo hispanoamericano a inicios del siglo XX es un indicio de una problemática que evade los límites impuestos por la crítica a propuestas estéticas contemporáneas —aunque en las antípodas— como el mundonovismo y las vanguardias. Aunque Contreras busca una manera de liberar las restricciones de la novela tradicional a través del lenguaje lírico, todavía privilegia la narratividad en su obra; es decir, a pesar de que las descripciones se presentan con un lenguaje novedoso que apela más a lo emocional, los diálogos y las referencias presentan un mundo todavía coherente, una sociedad concreta. Las vanguardias, por el contrario, buscan en la expresión lírica no ya una referencia concreta o un significado trascendente, sino que el énfasis se ubica en las referencias subjetivas de la realidad y en la ausencia de aquello que podría considerarse como trascendente, la búsqueda de lo común de un espíritu hispanoamericano, como en el caso del *Ariel* de Rodó. Se privilegia la exploración interior del individuo a través de las mismas herramientas mencionadas por Contreras, la introspección, el registro expresivo de lo subconsciente, mas sin abandonar el apego por “lo inútil y lo insignificante”, que delata asimismo una actitud en contra de la escritura cuya búsqueda se centra en trascender lo vulgar. La relación con la naturaleza, con la tierra como referente perceptible, se vuelve problemática en la novela vanguardista porque la noción misma de realidad se ve afectada al no funcionar más como un lugar de “representación

objetiva” (Mattalía 40) o de verificación de lo narrado. La escritura es el “vehículo de un estado subjetivo: la emoción interior” (qtd. in Mattalía 40).

La novela de Contreras fue publicada originalmente en francés en 1924. La edición española a la que me he referido se publica en 1927 junto con el proemio del mismo autor (Íñigo-Madrigal 164). La importancia de esta apuesta por la novela lírica radica en la apertura de una vertiente que será explorada por el vanguardismo literario, aunque propuesta por una corriente literaria no completamente afín al vanguardismo: el mundonovismo. Esto quiere decir que existía un diálogo entre autores y estéticas disímiles contemporáneas a las vanguardias y que las distancias entre las distintas tendencias no eran irreconciliables porque es posible encontrar afinidades en algunos elementos de las propuestas estéticas de la época. El mundonovismo o americanismo, como también se lo ha llamado, propone una estética similar a la de la novela regional hispanoamericana, que vuelve la vista al entorno para extraer de él un ser colectivo hispanoamericano. Tres elementos se destacan de la propuesta de Contreras, la necesidad de la profundización psicológica y la exploración del subconsciente, la inclinación por una actitud realista que continúa las propuestas narrativas del siglo XIX y la necesidad de explorar la individualidad desde la escritura lírica. La primera y la última encuentran un eco en escritores de vanguardia como Rosamel del Valle. Es necesario resaltar que la aparición de la primera edición de la novela de Contreras se da gracias a su presencia en Francia justo en la época de la aparición de las manifestaciones estéticas vanguardistas y que un año antes de la publicación de la novela de Contreras en español había aparecido *El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda, considerada la primera novela

vanguardista chilena. Neruda, junto con Huidobro, serán dos de los escritores homenajeados en la primera revista dirigida por Rosamel del Valle, *Ariel*.

El grupo en torno a la revista *Ariel*²³ “está formado por cinco poetas, Fenelón y Homero Arce, Gerardo Moraga Bustamante, Juan Florit, Rosamel del Valle, y un artista plástico, Efraín Estrada” (Lizama, “La revista *Ariel*” 299). El nombre de la revista comparte título con una obra clave del ensayo hispanoamericano del siglo XX publicada en 1900 por José Enrique Rodó, *Ariel*. Este texto “tiene gran eco entre los jóvenes intelectuales del continente porque Rodó los invita a trazar un programa propio, renovar los valores y comprometerse con una tarea de futuro que permita la unidad intelectual y moral del continente” (Lizama, “La revista *Ariel*” 300).

Asimismo, *Ariel* establece una idea de la diferencia con el espíritu estadounidense a través de una actitud estética y política; espiritualismo y acción en busca de una sociedad cohesionada en torno a una singularidad hispanoamericana. Esta propuesta se formula en una prosa marcada por el modernismo estético que encuentra una afinidad con la estética vanguardista.

Ariel, como otras obras modernistas, objeta los descuidos y la vulgaridad de expresión y se esfuerza por renovar las imágenes en una producción que, lejos de limitarse al lujo y al refinamiento, quiere ser original y sorprendente. Dos formas expresivas, de las múltiples que incorpora el texto, pueden informarnos sobre su modo de poetizar las imágenes y problemas que aborda: la alegoría de la enajenada que cree que va a casarse y el cuento simbólico del rey hospitalario. Ambas

²³ No he podido tener acceso a los dos únicos ejemplares que se editaron de la revista, así como tampoco he podido tener acceso a la segunda revista en la que se involucró Rosamel del Valle, *Panorama*.

figuras revelan la preocupación por la construcción de la obra como artificio y la importancia dada a la imaginación para, por un lado, servir al embellecimiento artístico y, por otro, servir a los fines persuasivos que Ariel no oculta. (Mellado²⁴)

Al hablar de “renovar las imágenes” u “obra como artificio” se establece la importancia del trabajo con los recursos del lenguaje poético y la imaginación, aun cuando el texto sea de carácter político e identitario. La continuidad entre la escritura de un ensayo que busca la unidad latinoamericana y un futuro asociado con la insurgencia política y cultural de la juventud tiene eco en la joven generación de escritores que pretende cambiar el estado cultural del país, impulsar la noción de cultura hacia el cosmopolitismo para alejarla de las ideas nacionalistas que dictaban la estética de aquel periodo. El “Manifiesto” que precede a la publicación de la revista, pegado en los muros de Santiago y lanzado desde tranvías (Florit Cento 24), se dirige a la juventud, igual que el libro de Rodó, y apela al espíritu libre de la nueva generación.

Llenos del júbilo inmenso de crear, tendiendo el arco de nuestras palabras por encima de la mediocridad y de la indiferencia, sin despojarnos de nuestra ideología libre, ni volviendo a caminos recorridos, queremos ser fuertes y jóvenes y hacer obra de exaltación y dinamismo, porque nos hemos colocado frente a frente a la vida actual para hacer arte actual, en un impulso de andar con la hora que anda. (Florit 423)

²⁴ En la edición de este artículo que está disponible en *Scielo*, el documento aparece sin paginación.

A pesar de que en el “Manifiesto” del grupo, incluido luego en la portada de la revista, no se alude explícitamente al ensayo de Rodó, las relaciones entre los dos textos aparecen en el llamado a la juventud de la época. No es un llamado circunscrito solamente a un territorio, también se apela a la juventud latinoamericana, expandiendo así la idea de lo nacional. Resuena la palabra libertad como base de una determinada actitud estética y política que actúa en el presente y se proyecta hacia el porvenir. Al igual que otros manifiestos vanguardistas, éste exhibe la idea de una carencia estética y la necesidad del grupo de ocupar un espacio cultural vacío. Además, la alusión no explícita al carácter aéreo del personaje Ariel permite pensar en la idea de un impulso, un horizonte más amplio que permite “un alto vuelo de posibilidades y conquistas” (Florit 423).

Los poetas de *Ariel* anhelan impugnar el control oficial en la organización y las instituciones del aparato cultural con el fin de ampliar los límites del campo, modificar las prácticas artísticas y sus condiciones de producción y recepción y así, lograr mayores grados de autonomía. Se trata de intervenir el tramado del arte, desarticular “el círculo de telarañas”, y a la vez, construir y entronizar otro poder cultural alternativo. (Lizama, “La revista *Ariel*” 306)

A pesar de la actitud parricida y la idea de un vacío cultural, en los jóvenes vanguardistas, se destaca una voluntad de diálogo con una tradición cultural latinoamericana que busca un cambio político y a la vez estético. No se adopta solamente un nombre, se adopta sobre todo una actitud estética y política que está detrás de la escritura de Rodó y su proclama a la juventud. Esta tradición se presenta

a través del examen de la singularidad hispanoamericana mediada por la figura de Ariel, personaje que confía en la razón como medio para comprender y aproximarse al mundo. Debido a esta confianza en la razón y el escrutinio de sí mismo, Ariel rechaza las pasiones inmediatas que acompañan la actitud de Calibán. En la escritura de Rodó, esta actitud sirve, a su vez, para objetar el utilitarismo de la mentalidad estadounidense, contrario al espiritualismo del ser hispanoamericano. En las antípodas de los dos personajes, Rodó encuentra una forma de equilibrio, una armonía propia de la estética del modernismo que, sin embargo, va a ponerse en crisis con la vanguardia. La estética vanguardista no es posible sin que se provoque primero una diferencia con el gusto y la sensibilidad establecida por una determinada tradición y con la forma de valorar la obra de arte.

... en su *Ariel* (1900), variando a Schiller, y en un lenguaje conceptual que recuerda la estética del siglo XVIII, aseguró que “el sentimiento de lo bello, la visión clara de la hermosura de las cosas” es uno de “los elementos superiores de la existencia racional” que “pueden contribuir a formar un amplio y noble concepto de la vida”, pues “el amor y la admiración de la belleza” tienen “suficiente valor para ser cultivados por sí mismos”: la “cultura de los sentimientos estéticos” tiene “un alto interés de todos”... Para Rodó, el arte tiene una alta misión ética... que pese al pathos con que Rodó la formula (la prosa “modernista” de Rodó acuñó un estilo “rioplatense”, de estirpe barroca, que consiste en dar importancia a las ideas que expresa no por su contenido, sino por la diestra exuberancia con la que se las expone), tiene que concluir

necesariamente en eso que se llama Pedagogía, la que fue doble: educación del espíritu y educación continental. (Gutiérrez Girardot 99-100)

De los dos tipos de educación que se mencionan, la primera es la que más se relaciona con la propuesta estética de la vanguardia. La educación del espíritu a la que recurre Rodó se halla en diálogo con la propuesta romántica de educación estética y de autoeducación elaborada, entre otros, por Schiller. En la reflexión de Rodó, la razón y el sentimiento se ubican en el espacio interior del individuo. Sólo al conservar y proteger ese espacio más reservado e íntimo, los individuos pueden alcanzar la libertad. Mientras el individuo mantenga ese lugar intacto, su espiritualidad permanecerá íntegra, libre de la corrupción de los instintos.

Yo doy al cuento²⁵ el escenario de vuestro reino interior. Abierto con una saludable liberalidad, como la casa del monarca confiado, a todas las corrientes del mundo, exista en él, al mismo tiempo, la celda escondida y misteriosa que desconozcan los huéspedes profanos y que a nadie más que a la razón serena pertenezca. Sólo cuando penetréis dentro del inviolable seguro podréis llamaros, en realidad, hombres libres. No lo son quienes, enajenando insensatamente el dominio de sí a favor de la desordenada pasión o el interés utilitario, olvidan que, según el sabio precepto de Montaigne, nuestro espíritu puede ser

²⁵ El cuento al que se refiere Rodó es una historia que se intercala en el texto para hablar de este interior inaccesible para los otros. Narra la historia de un rey de Oriente extremadamente hospitalario quien poseía una sala a la que nadie podía entrar, aislada de todo el movimiento de peregrinos y gente que visitaba el palacio principal y los alrededores. Este espacio servía para soñar, meditar, para visitar su propio reino interior. Al morir, este espacio quedó clausurado. Nadie más que él pudo entrar a ese lugar.

objeto de préstamo, pero no de cesión. —Pensar, soñar, admirar: he ahí los nombres de los sutiles visitantes de mi celda. (Rodó 15)

Dos términos contradictorios, celda y apertura, sirven para definir una actitud estética más universal, y al mismo tiempo hispanoamericana. Esta actitud se convierte en el camino idóneo del ser humano para adquirir un compromiso ético con la vida social. La vuelta hacia lo interior implica el encuentro de aquello que tiene carácter de “inviolable”. Es decir, es un espacio en el cual lo que define al individuo —su humanidad— aparece resguardado de todo aquello que pudiera resultar contaminante. A ese espacio sólo es posible acceder a través de tres acciones: “pensar, soñar y admirar”, acciones que no implican necesariamente un desplazamiento físico o movimiento en busca de algo. Con ellas, la exploración de sí mismo se diversifica y se amplía, pues para acceder a ese espacio interior en el que se aloja la espiritualidad, la propia humanidad del individuo, no se requiere solamente de la confianza en la razón, puesto que soñar y admirar también contribuyen a dicha exploración. De esta manera, no solo la exploración de sí mismo se amplía y diversifica, sino la propia definición de conciencia de sí mismo que permite la apertura del concepto de razón. La razón ya no puede ser el único fundamento del sujeto moderno, pues éste se constituye a partir de aquello que no había sido considerado como racional: el sueño y el acto de admirar. De esta manera, la experiencia estética de Rodó acude al primer romanticismo para recuperar algo que parece haberse perdido con el naturalismo y la literatura que se pretendía más científica, al buscar leyes de funcionamiento en la sociedad, al recurrir al determinismo como una manera de descubrir el comportamiento humano. Si bien es cierto que esta propuesta estética es un recurso

que busca la diferencia con el utilitarismo estadounidense, también es posible mirar en la continuidad con el pensamiento romántico, una salida a la excesiva confianza que el positivismo había entregado a la literatura en la época en que Rodó escribe *Ariel*.

Los escritores vanguardistas no repudian las experiencias racionales como parte del material para su escritura. Además de reivindicar la poesía y el acto de escritura como un acto racional, los vanguardistas consideran el soñar y el admirar como un material literario fundamental para la exploración de las posibilidades expresivas. Esta actitud hacia lo interno que tiene como objetivo resguardar la condición humana de un sujeto social no implica aislamiento del exterior o prohibir la entrada a aquellos falsos pretendientes que pueden irrumpir en la cárcel donde se resguarda la espiritualidad. El movimiento que se dibuja es siempre doble, uno hacia el exterior y otro hacia el interior, pero hacia el interior jamás quiere decir movimiento hacia el solipsismo. El conocimiento de sí mismo conduce a la experiencia de la libertad y al mismo tiempo la exploración de ese espacio individual permite apertura hacia lo social –otro de los componentes de la condición humana–, no suscita el aislamiento del sujeto. En este sentido, el cosmopolitismo y la exploración de la intimidad del individuo componen un movimiento hacia la propia condición humana. Asimismo, la “cultura de los sentimientos estéticos”, adoptada por Rodó como actitud elevada que permite el acceso a una moralidad, es una reacción contra el legado del positivismo. Sin embargo, más que crear una distancia entre la razón y la belleza, Rodó complementa la lista de “visitantes” a ese interior con el soñar y el admirar, dos experiencias que no habían sido asociadas con la actividad del

pensar, despreciadas por los racionalistas por no ser experiencias objetivas. En el escritor uruguayo, la razón se acompaña del sentimiento estético para llegar al “dominio de sí” mismo. Por eso, la exploración del interior del individuo se vuelve más heterogénea, a su vez, más subjetiva. Existe un peligro en ese viaje de exploración al interior que Rodó no alcanza a ver, debido al entusiasmo que implica la exploración, pero que las vanguardias sí logran observar. Detrás de ese viaje podría existir también el vacío de una existencia o el vacío del yo sin contenido, que ya se había anunciado en *Sin rumbo* de Eugenio Cambacérès. Otra de las respuestas de la vanguardia será retomar una idea que ya se había expresado en las “Cartas del vidente” de Rimbaud, “Je est un autre”: no hay una identidad entre el yo enunciante y el yo enunciado, ya que éste se asume como ajeno y extraño, aunque, paradójicamente, se asume, a su vez, como propio, como parte del yo. La otredad es parte del yo, pero ese yo no es más el yo empírico, el que puede enunciarse a sí mismo. No existe un “individuo indivisible”, sino que el individuo es aquel que aparece extraño a sí mismo. “El sujeto que actúa no es por lo tanto el yo empírico. Hay otras fuerzas que actúan en su lugar, fuerzas subterráneas, de carácter ‘prepersonal’, pero capaces de imponerse violentamente. Sólo ellas son el órgano adecuado para mirar lo ‘desconocido’” (Friedrich 83). La consecuencia es que esa exploración y ese espacio resguardado en la intimidad no proveen necesariamente de certezas a quien lo explora o a quien lo cuida de aquellos visitantes deseosos de irrumpir en ese lugar. En las vanguardias, lo que persiste es el acto de exploración, aquel acto que permite visitar “el interior de la tierra para sorprender sus secretos” (qtd. en Valle, *La violencia creadora* 11).

Antes del lanzamiento del primer número de la revista *Ariel*, Rosamel del Valle ya había publicado *Los poemas lunados* (1920), del que solo queda un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Chile. Aparentemente, el propio escritor se había encargado de hacer desaparecer los ejemplares de ese libro que estaban en circulación, decisión que se ha respetado en las antologías posteriores a su muerte. La dirección y la publicación de algunos textos en los dos números que aparecieron de la revista forman parte de su siguiente empresa literaria más visible, la primera como parte de un grupo: “Ariel”. “A finales de junio de 1925, el primer número, un homenaje a Huidobro, está en los quioscos y su manifiesto aparece pegado en todos los muros de la capital chilena” (Mestre 10). Luego de este ensayo de revista adscrita a una estética de impugnación y vanguardia, Rosamel del Valle insiste con la publicación de otra revista, *Panorama*, efímera como *Ariel*. En 1926, aparece el primer libro de poemas de Rosamel —cronológicamente, su segundo libro—, *Mirador*.

Si bien los breves textos que reúne este volumen poseen ya ese «calor interior», si bien el tono y el peso de la frase («juntabas estrellas es decir la flor de tus ojos solos») presentan a este libro como la inauguración de su gran poesía, hay contención y precariedad en la exploración y es evidente el encandilamiento producido por el entorno de las vanguardias: Breton y Huidobro. (Sanhueza 9)

Tres años después, en 1929, aparece *País blanco y negro*, que recibe elogios de Vicente Huidobro, Emilio Adolfo Westphalen, Jules Supervielle, entre otros. “Es relato, prosa poética, manifiesto, crónica, etc. Es violencia y quietud, lírico y

prosaico, angustia y éxtasis, desesperantemente vigoroso” (Sanhueza 10). Este libro es condensación de una preocupación que circula en las primeras décadas del siglo XX por la experiencia interior, encuentro del lenguaje lírico como vehículo para la expresión de la emoción pura, exploración de otra narratividad que busca indagar y poner en cuestión las certezas.

2.2 *País blanco y negro* o cómo devolver el dinamismo a la realidad

Parecería que una de las maneras en que puede plantearse una nueva escritura o una nueva propuesta narrativa es escribir desde la oscuridad, desde la penumbra, con el narrador instalado en la tibieza de la ensoñación o el sueño. Escribir desde la oscuridad permite observar el lado oculto de la realidad si el observador se ha acostumbrado a ella o si el observador posee como rasgo antropológico la oscuridad. “Si yo soy el hombre oscuro de las calles, de los bares, de los tranvías o de los cines, es justo que mi ojo penetre en lo que hasta entonces vivía fuera de su vago espacio” (Valle, *País* 79). En esta frase hipotética pensada por el narrador de *País blanco y negro*, libro aparecido en 1929, se muestra el tipo de mirada que se pretende ensayar en algunas de las novelas líricas vanguardistas. Es una mirada que explora aquello que antes se había ubicado fuera de su alcance o simplemente había sido olvidado por la mirada más oficial; pero ¿qué es lo que permite que la nueva mirada alcance esa zona que había quedado en la oscuridad?

El escritor vanguardista vuelve su mirada a la oscuridad para explorar ese espacio ajeno a lo luminoso, mas no para iluminarlo o explicarlo, ya que ésta sería una postura mucho más tradicional, sino para ensayar otra mirada desde la penumbra.

Paradójicamente, en la oscuridad, los sentidos pierden su razón de ser, no son útiles. ¿Se ve algo, es posible encontrar un mundo a través de la percepción? “Mi habitación tiene altos muros y aquí no proclamo ninguna consistencia, ningún color especializado” (*País* 7). La realidad de la que se habla, por lo tanto, tiene una vía distinta de materializarse y en esto consiste la tarea del escritor vanguardista: en descubrir esa nueva vía a través de una expresión poética o lírica que subraye el carácter irreal o mágico de dicha realidad. La lucha del escritor se halla entre lo visible y lo invisible, en la búsqueda de una expresión que constantemente lidia con los dos elementos de la experiencia lírica.

Porque la realidad no es ese rayo de sol de aparente perfección y eternidad que nos sonrío a toda hora, sino lo que en él camina sin ser visto y que está siempre pidiendo a gritos ser liberado de su engañosa apariencia. De ahí la extrañeza que produce cualquier experiencia donde a la simple vista parece que la realidad ha sido transformada, abolida o arrancada de raíz. (Valle, *La violencia creadora* 31)

Debido a que en la oscuridad ya no se requiere necesariamente de los sentidos sino de otros elementos para acceder a la realidad surgida de la exploración de ese espacio mágico, íntimo, que sustenta la experiencia literaria, en la escritura se asiste a lo que Hugo Friedrich ha llamado “desvalorización de la realidad” (255). Aquello que provoca esta desvalorización es la supresión de lo real como elemento de confirmación de la existencia de un suceso o un objeto. El narrador debe encontrar y provocar la magia en sí mismo. “Vive en mí lo mágico” (*País* 8), afirma el narrador de la novela, quien parece ser, a su vez, el escritor del texto por algunas reflexiones

que elabora sobre el proceso de escritura, el lenguaje, la comunicabilidad y, sobre todo, referencias a sí mismo. En el narrador, en su espacio íntimo, corporal, se localizan las reflexiones continuas sobre el proceso de escritura, la inminencia de un suceso o el surgimiento de una idea. Todo acude y se junta en su interior. Desde este lugar se inician y se hallan las experiencias, se desata la escritura.

El predominio de los espacios brumosos no necesariamente responde a un tipo de escritura oscura o críptica que vela deliberadamente los sentidos del texto, más bien se explora una escritura que se desliza sobre la superficie –como el movimiento constante de las olas–, pero también interviene desde la profundidad, desde la intimidad del sujeto que habla a través de lo inminente, es decir, de aquello que está por suceder y, al mismo tiempo, es una amenaza²⁶. Lo inminente está marcado por aquello que el narrador denomina como “sucesos” y “cosas” cuya realización no depende necesariamente de una forma definitiva. En el espacio íntimo que se crea en el texto y, por lo tanto, también del narrador, estos dos elementos se definen por una percepción que transforma el estado inicial mediante el aparecer de los acontecimientos, el sueño, el instante de la rememoración. En este sentido, se trata a su vez de una autoimpuesta tarea del narrador de *País blanco y negro* de Rosamel del Valle –libro escrito entre el ensayo y la narración autobiográfica, texto híbrido que se corresponde con el espíritu de época, aunque la mayoría de los críticos lo hayan incluido dentro de sus obras poéticas. Si la escritura vanguardista prefiere hurgar en las zonas abisales del hombre para descubrir allí la narratividad de las emociones, de las rememoraciones, de los sueños, y así exhibir una realidad diferente u otra,

²⁶ Sigo aquí la definición del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE): <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=inminente>>

entonces, el mejor momento para hacerlo es mientras llega la oscuridad y el lugar propicio es esa interioridad “recién” explorada por la narrativa que empieza a aflorar en un lugar colmado de misterio en donde los fantasmas y el espíritu de la obra permanecen. Se propicia el encuentro con el “suceso interior” (*País* 72), aquél que cada persona posee, el que despierta la magia. Sin embargo, ese encuentro depende también del inesperado trayecto del deseo.

Los versos de Jules Supervielle que aparecen en las páginas de *País* hablan de esta nueva relación que tiene la mirada con la realidad. El cambio de perspectiva permite que el narrador pueda observar esa misma realidad luego de un recorrido nocturno por ese otro país que es la realidad íntima del individuo, su memoria. Sólo a través del paso por esa noche, se puede ver mejor la luz del día. La noche convoca una subjetividad determinada, la posesión de un tiempo y un espacio que aparecen en contraposición con aquellos posibles de experimentar durante el día. Reconocer el “ruido sordo” que se ubica en otro país es reconocer los sonidos internos del individuo. Los sonidos son esencialmente ruidos de la conciencia, distorsiones que provocan preguntas y cuestionamientos sobre la realidad narrada en el texto. Este paso o itinerario vincula no solamente la mirada, sino también la escucha. Es decir, aparecen aquí ya los indicios de una escritura sinestésica cuya tarea es exhibir la capacidad desordenadora de una realidad determinada que se crea y se presenta a partir de los sentidos y de la imaginación.

El itinerario que plantea la escritura de Rosamel del Valle es el resultado de una apuesta por el deseo como móvil de escritura:

¿Y qué es lo que deseo? Si quiero ir hacia una cosa y me extravió ¿es eso obra de otro deseo? Ahora, en el deseo estético, esto es tanto o más elástico. La belleza de las pesadillas, de los sueños entre animales o plantas monstruosas y aún las obras de arte creadas con elementos de esta especie, contienen una gran emoción estética. ¿Qué deseo produce y controla esta emoción? Tengo el corazón duro de presencias, iluminado de deseos que me llevan en un vaivén de mano en el vacío. A pesar de todo me contento con que extraños deseos vivan en mí, alimentándose de mi sombra. Con ellos va mi voluntad, mi mejor impulso. Amo cada vez más los hechos y las cosas absurdas en su presencia y en su calidad de cosas vivas en la realidad del sueño o de la memoria. Amo el viento que no se ve. Amo la noche y el día que no tienen volumen. Amo la gran desgracia que aún no me ha sucedido. Lo demás no me interesa o es del tiempo. (72-74)

Existe una pregunta en este fragmento que no logra hallar una respuesta, es la pregunta inicial que se relaciona con el deseo. Éste parecería “producir y controlar” las emociones y, por lo tanto, lo que aparece posteriormente en la escritura como texto. Pero ¿es realmente una escritura del deseo la que se propone en este texto? El deseo, en *País blanco y negro*, es lo que no puede llegar a comprenderse o comunicarse en su totalidad, es lo insólito y lo incierto, aquello que adviene sin espera y está siempre latente, lo que hace cambiar la trayectoria y por tanto interrumpe un itinerario, es aquello que llama al azar. Gracias al azar, el deseo evade el dominio de la voluntad y la conciencia, que se ubican en el “control” y la

“producción”. Cuando el narrador insinúa que la voluntad sigue aquellos extraños deseos, entonces, la regularidad de la experiencia de escritura se manifiesta de manera distinta. Son los impulsos los que gobiernan el acto creativo, los que dan forma a aquella actividad interior donde reside el material de la escritura. Dejar que los deseos guíen la voluntad implica que los “sucesos” no buscan un objeto real determinado, tampoco un objeto irreal, más bien aquellos sucesos se ubican en la espera de algo incierto, de aquello que no puede ser a priori parte del conocimiento ni de la voluntad.

El deseo se anuncia y se inscribe como parte de algo, pertenece al cuerpo, se encuentra inserto en él, es parte de ese país blanco y negro del título que constituye todo lo que sucede en el espacio íntimo. Sin embargo, en este texto no tiene más objeto que el que algo se desencadene, que el movimiento empiece su marcha. No hay, por lo tanto, nada trascendente, metafísico, en la manifestación del deseo. La ausencia de objeto hace que el deseo que se exhibe en este texto tenga la motivación de dar cuenta de sí mismo o provocar una emoción estética. Es decir, el deseo se presenta como apertura de un movimiento que aparenta no tener itinerario y tampoco parece tener un origen cierto. La espontaneidad, por lo tanto, se opone a la búsqueda de ese “algo más” o de eso “otro” que normalmente ha sido considerado como objeto de deseo y que se ha definido por su ausencia. En este texto, el propósito del deseo implica desencadenar el movimiento, interrumpir o provocar el suceso interior.

Amo el movimiento. Pero más que todo es del principio del movimiento de que se trata. Una rueda que empieza a girar, un botón de timbre que al oprimirlo va a sonar a cierta distancia, un reloj que se echa a andar, una campana que, colgada como una gran fruta de

sonidos, va a vaciarse. He ahí el débil fantasma, el pequeño espanto para la piel de mi corazón: lo que va a moverse, lo que va a estallar o a reflejarse de súbito. Después, en adelante, es como si ya tal o cual cosa no existiera, pues entra de lleno en el ritmo de los hechos bajo una ley precisa, bajo un vaivén que ya no me causa ningún miedo. (68-9)

En Rosamel del Valle se halla una escritura del principio de ese movimiento que inicia el deseo. Su origen evade la comprensión, pero la labor que debe cumplir en la escritura y la experiencia es significativo: desata el mecanismo que une la emoción, el lenguaje, las cosas, lo posible, la escritura misma. Aunque la mención a un “principio” es ambigua, ya que puede referirse tanto al inicio del movimiento – aquello que lo desata– como a aquello que lo rige, es justamente en el inicio donde descansa la base de la escritura del autor chileno. El principio, que no es el origen necesariamente, se ubica en la espera de que un mecanismo se inicie, se despierte, pero en esa espera, el narrador se muestra como un espectador, es decir, toma distancia del movimiento que pueda provocarse. No parece ser el sujeto quien origina el movimiento, sino quien está presente para acoger una emoción que, en este caso, se relaciona con el miedo. La distancia del narrador respecto al movimiento es doble. Por un lado, esta actitud supone estar a la expectativa del suceso que se provoca con el movimiento, pero sin involucrarse necesariamente en su origen. Se produce la sensación de que el movimiento pertenece siempre al objeto sin importar que alguien pueda comenzarlo. Por lo tanto, no se busca ya un origen, sino un principio y este principio descansa en el azar como elemento que permite que el mecanismo se inicie. El sujeto pierde importancia porque está en el lugar de quien recibe algo del objeto;

es decir, se sitúa al mismo nivel del objeto. Es evidente que todos los objetos mencionados en el fragmento son ellos mismos los sujetos de las frases: una rueda, un botón de timbre, un reloj, una campana. El énfasis recae en el objeto porque este posee capacidad de movimiento. De esta manera, la distancia implica independencia de los objetos respecto a un sujeto. Esto forma parte del afán por descentrar al sujeto que se proyecta en algunos textos vanguardistas, lo cual permite rescatar los vínculos existentes entre los propios objetos y desatar nuevas relaciones entre sujeto y objeto. De esta manera se posibilita el despertar de una nueva emoción.

El segundo aspecto relacionado con la distancia del narrador respecto al movimiento se vincula a la espera de un nuevo ritmo que acompañe el desencadenamiento de dicho movimiento. Este nuevo ritmo debe presentarse junto con otro tipo de “leyes” que gobiernen su movimiento, lo cual quiere decir que el movimiento inminente debe alejarse de las “leyes precisas”, incapaces de provocar emoción alguna. Aun la propia existencia de las cosas depende de estas otras leyes que deben escapar del conocimiento de su ritmo o su mecanismo. El narrador, entonces, deja a un lado la actitud científica de quien conoce un determinado movimiento para desplazarse hacia otro lugar, el de lo inesperado. Allí puede aparecer lo nuevo. Estas leyes no surgen de la observación del movimiento sino de la “fuerza” que proviene de la presencia de aquellos objetos y sucesos mencionados.

Ahora bien, si los objetos que provocan el movimiento, por lo tanto también una emoción en el sujeto, son parte de la naturaleza, en sentido general, la relación con ella cambia y aquí es posible expresar la relación de la escritura de Rosamel del Valle con los manifiestos creacionistas de Huidobro y la actitud antimimética de las

vanguardias. En “Non serviam”, se declara la ruptura de la relación de dependencia o “servidumbre” del escritor con la naturaleza y, además, se proclama la autonomía del autor respecto a la naturaleza para crear su propio mundo con sus propias leyes. Este giro se centra en la escritura como el lugar donde otra perspectiva sobre la realidad puede ser creada. La escritura se convierte en un “espacio verbal libre” en el que la “imaginación”, la “negación y la reconstrucción de la naturaleza” son elementos imprescindibles (Schulman, “Non serviam” 13). El proceso de interiorización que Iván Schulman destaca en la poética inicial de Huidobro anticipa la idea de autonomía que propone el autor chileno en sus manifiestos creacionistas. La preocupación por visitar ese espacio interior es signo del “abandono de la búsqueda trascendente, y, en su lugar, la iniciación del endiosamiento de la potencia subjetiva del alma” (Schulman, “Non serviam” 14).

El mundo creado a partir del proceso de interiorización en Rosamel del Valle proviene también de una actitud que se aleja de la indagación por lo trascendente, puesto que muchos de estos acontecimientos son calificados de “pequeños” y, por lo tanto, no aparecen con características relevantes. Esta actitud proviene de la aspiración por incluir una realidad olvidada o una realidad poblada de pequeñas cosas. Incluso estos objetos, en el caso de los fragmentos transcritos anteriormente, no se presentan con una duración. Es lo que provoca su aparición –un ritmo, un movimiento– lo que repercute en el narrador, no necesariamente la aparición misma del objeto; pero aquel movimiento no posee duración, se consume porque la importancia del ritmo se desplaza luego hacia la emoción. En la escritura, además, se insiste en la necesidad de la in-corporación de los sucesos o acontecimientos a la

praxis vital del narrador para de esta manera reponer el vínculo aparentemente perdido entre escritura y experiencia de vida. La experiencia nueva reside en la intensidad emocional que provoca el anuncio del movimiento, el principio de un ritmo que sirve como alternativa a leyes precisas.

El naturalismo, a través del determinismo, buscaba explicar el comportamiento del individuo en sociedad a través de leyes precisas, apoyadas generalmente en el estudio de la herencia. Según José Promis, en Chile se propone una reacción a esta estética desde cuatro “programas” narrativos que recorren el siglo XX: la novela del fundamento, la novela del acoso, la novela del escepticismo y la novela de la desacralización. El primer programa mencionado –en el que podría incluirse a Rosamel del Valle– propone una alternativa al agotado sistema de interpretación y a las formas narrativas impuestas por el positivismo literario. En este programa, la escritura “adquiere la forma de una indagación lingüística que se orienta hacia el descubrimiento y la revelación de profundos, secretos y desconocidos conflictos individuales” (Promis, “Programas” 927). Esta novela no pretende encontrar una respuesta al comportamiento humano, sino que se desarrolla a partir del motivo de la “búsqueda” y, en este sentido, es una continuación de preocupaciones surgidas en la narrativa modernista de fines del siglo XIX (Promis, “Programas” 928). Entre los autores que Promis sitúa como parte de esta narrativa se incluye a Vicente Huidobro y Juan Emar, vanguardistas los dos, por lo tanto, afines a la propuesta literaria a la que adhiere Rosamel del Valle.

2.2.1 El acontecimiento

“Vuelve a mí de nuevo la opresión involuntaria, la onda tibia de un acontecimiento que, aun por pequeño y descolorido, está sucediendo en alguna región de mí mismo” (*País* 64). Al plantearse de esta manera el surgimiento de los acontecimientos, desaparece la necesidad de una estética de la representación ya que el suceso interior no es imagen de un acontecimiento externo. Este fenómeno se explica por la internalización del referente, aunque éste, el referente, se refiera a un objeto ubicable en la realidad externa al individuo. Al internalizar, la dicotomía creada entre exterior e interior, externo e interno, desaparece. La realidad se vuelve íntima y se localiza en un fragmento de un cuerpo que, sin embargo, no es determinable (“en alguna región de mí mismo”). El acontecimiento en el texto de Rosamel no narra, despierta una emoción y esta no se puede ubicar fuera de la subjetividad del narrador. Se busca encontrar una manera de poner en escena aquello que es expresable de la emoción. Ahí se encuentra la narratividad de las escenas de esta novela. De esta manera se propone una ruptura con el sistema de correspondencias que el romanticismo y el simbolismo habían tratado de incluir en su proyecto literario.

A partir de estos elementos, en el texto se traza una definición de lo nuevo desde lo impreciso, de lo que sobreviene como sorpresa. El movimiento, como fenómeno que pertenece a la experiencia, cumple con la intención de obviar el uso de la percepción. Es decir, en esta instancia donde el deseo se convierte en el conductor de la experiencia, la percepción se desactiva para lograr el encuentro de una emoción, y es en la búsqueda enfática de una emoción donde Rosamel del Valle encuentra el

creacionismo de Huidobro en tanto búsqueda de la expresión de la emoción pura, y la diferencia con el romanticismo francés e hispanoamericano que privilegia más el sentimiento, muchas veces expresado en la naturaleza. El deseo, por lo tanto, no consiste en el movimiento hacia un objeto ausente ni tampoco es deseo de algún Otro, sino que construye algo imprevisible y diferente con base en lo que ya se ha experimentado o conocido. El origen de ese deseo no puede ser aprehendido, escapa a la lógica tradicional, pues pertenece al deseo estético que se construye desde otro lugar que ya no es el de la conciencia o la razón, encargada de definir “las leyes precisas”. El deseo, por lo tanto, es el encargado de disparar o hacer estallar conexiones inesperadas entre acciones, elementos, objetos, seres humanos o personajes, en el caso de la novela.

País blanco y negro construye una narrativa desde lo posible o desde lo inminente; elude la certeza que provoca una realidad conocida. En este engranaje reside la búsqueda de un sentido para la escritura y un intento por ubicar de dónde proviene el deseo, de dónde proceden y cómo se construyen las emociones y los sucesos interiores, aunque estas preguntas no necesariamente se contesten y queden abiertas en espera de una respuesta o solución. Los sucesos interiores o eventos se despojan de su temporalidad habitual, cronológica, al no concederles plazo ni finalidad, al no ubicarlos en el presente, sino en una temporalidad que va constantemente del pasado al porvenir, de la memoria del acontecimiento a lo que sobreviene en el futuro, a su espera indefinida. Si es viable adjudicarles una temporalidad, es la de lo inminente o de lo posible; por lo tanto, es una temporalidad incierta. Al liberar a los sucesos de una temporalidad definitiva, se los reduce a una

espera continua, a una posible irrealización que se corresponde con la atmósfera planteada en la novela. Además, se despoja a los acontecimientos de una finalidad tangible o sensorial en el sentido que deben actuar sobre alguna realidad determinada, aunque sí deben transformar o romper el curso lógico o normal de una situación. Los acontecimientos suceden en el cuerpo pero en algún lugar indeterminado. En todo caso, se podría hablar de un topos mental expresado en el lenguaje. Lo que es observable es que el acontecimiento en Rosamel del Valle, al ubicarse del lado de la sorpresa, irrumpe creando una nueva serie que tiene como resultado una emoción. Sin embargo, no se narra el momento en que el acontecimiento sucede, sino un momento anterior en relación con un futuro acontecimiento que puede o no llegar a pasar, es decir, en la escritura se exhibe un futuro incierto. En el presente se ubica la espera y el deseo de que el movimiento empiece su andar. Una vez que los sucesos acontecen, se clausura su relevancia porque aquello por venir, una consecuencia o una acción sobre determinada realidad, pertenece al conocimiento o a la observación científica que controla y estudia el ritmo o las leyes de esos acontecimientos, hecho que el narrador ha desdeñado por no ofrecer una experiencia de lo nuevo.

Lo nuevo en el texto de Rosamel del Valle no establece algo original o algo que comienza desde cero, sino más bien aquello que crea una diferencia con lo anterior o con lo que ya aparece como establecido o dado: las leyes del movimiento, la realidad exterior, la existencia de los objetos; “no se comienza sino reinventando. Ese es el principio y el fin” (Valle, *La violencia creadora* 25). Sin embargo, es necesario que los acontecimientos afecten la realidad interna del narrador para que se produzca aquello que no ha sido dado, aquello que todavía no pertenece a la

experiencia. Los acontecimientos afectan un cuerpo directamente. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que los acontecimientos son incorpóreos. Esto quiere decir que los sucesos a los que se alude en la novela son internos o, al menos, parten de una ambigüedad inicial. A pesar de que se nombran objetos ubicables en una realidad determinada y exterior, en el momento en que se los vincula a una emoción, estos objetos parecen hallarse en la realidad interna del narrador, en la memoria, en el espíritu.

Los objetos, las paredes y hasta el piso viven su pesado volumen de sueño o de cansancio. Pero el espíritu tan vivo y receloso que en nosotros es como el ángel arrojado del Paraíso, vive en perpetuo acecho. Para él hay un dedo un poco negro y un poco tembloroso que está a punto de posarse sobre el botón del timbre [...] Para él hay un misterio en cada párpado, en cada boca, en cada bolsillo. ¿Una conspiración? ¿Un revólver? Es posible. (Valle, *País* 40-41)

Es la noche el tiempo en que puede desencadenarse el movimiento de las cosas y es en el momento de la oscuridad cuando el ojo puede adoptar una actitud “inverosímil” ante la realidad pues ya no depende de la sensación solamente, sino sobre todo de la sorpresa. Y este es otro de los elementos que motivan la escritura en este texto. La sorpresa crea una irregularidad en una serie causal, plantea fisuras a una concepción fija y estructurada de la realidad. Solo en el recuerdo o en la imaginación creadora los objetos pueden encontrar la libertad para actuar; es decir, pueden accionar independientes de una voluntad humana, aunque el espíritu al que alude el narrador de esta novela merodee y esté al acecho. En el uso de la memoria o la fantasía (la

imaginación), el objeto aparece desvinculado del ser humano que inicia el movimiento. Al liberar las cosas del “ojo ciudadano”, es decir, del ojo común y educado, en el texto se plantea otra relación del individuo con la realidad, no una relación nueva, sino una que interrumpe la relación causal, determinista (naturalista), con el mundo exterior. Asimismo, esta relación permite activar nuevamente la percepción, pero ya liberada también ella de la sujeción a la realidad tal como el ojo normal, cotidiano, la había podido observar.

Veo, entonces, la absoluta libertad de los objetos y los elementos. La habitación despoblada o no, guarda una presencia muy distinta a la realidad de las cosas, muy distinta a la que no es sino la aparente realidad de las cosas [...] Veo los elementos desencadenándose y obrando por su cuenta en lo fantástico. Un rostro con un ojo en la sien y el otro adonde debe estar para satisfacer la realidad. (*País* 15)

La visión nocturna de los objetos ofrece al narrador la posibilidad de reflexionar sobre lo real de las cosas, desde esa otra realidad que se desprende de aquello que se considera la realidad experimentable. La realidad adopta otra forma porque se despiertan relaciones improbables en la realidad cotidiana. En los ojos del narrador, la realidad producto de la fantasía es lo real. La apariencia habita la realidad observable, la realidad del “ojo ciudadano” acostumbrado a mirar siempre desde la luz para “iluminar” los objetos. El lugar de la oscuridad apela ya no a la búsqueda de formas concretas sino al encuentro de una relación diferente entre el objeto y el sujeto, no mediada por el conocimiento. “Y es que admiro, además, la decrepitud del

conocimiento, la senectud de las cosas destinadas especialmente para algo...” (*País* 56).

En la novela se alude a la oscuridad como contraposición a lo que el ojo puede captar en la luz. Lo que se capta en la claridad son formas definidas y estas formas son clasificadas por el conocimiento y la experiencia; además, pertenecen “al tiempo”, es decir, a lo cuantificable y perecedero. Aquello que convoca la luz, que está del lado de lo racional, se vuelve caduco y, además, estático. El conocimiento equivale a la noción y en este texto, la noción implica una realidad quieta. “No admirar las cosas por el conocimiento, por la noción. Así, siquiera, es posible señalar un deseo de hablar de las cosas” (*País* 59). La “noción” provee universales y la especificidad de los objetos se pierde. La escritura, entonces, debe provocar el movimiento y los elementos que lo hacen posible se ubican en la memoria, el sueño, el deseo, el ojo inverosímil. “Pero en la memoria no viven las cosas del mismo modo que mueren en el conocimiento, donde es muy probable que impere lo concreto de un modo inverosímil” (*País* 58).

La relación del conocimiento con la muerte de las cosas permite impugnar el sentido común o las preconcepciones sobre la realidad. La vida se ubica del lado de la memoria porque en ella las cosas encuentran un dinamismo propio. En el conocimiento, las cosas mueren porque ya no aparecen con su movimiento habitual, se estancan, se detienen y esa detención es lo que se percibe de “modo inverosímil”. Sin embargo, la creencia general es que el conocimiento es la representación más verosímil de la realidad; asimismo, lo más real y concreto. Incluso la enseñanza de la

literatura, la crítica y las palabras se sitúan del lado del peligroso conocimiento o la noción:

Es también muy probable que si en el cielo apareciera a veces las palabras: CIELO o ATMÓSFERA, bastarían por sí solas para darnos la idea de una zona muy antigua, algo decrepita e involuntariamente vacía. Hay, pues, un conocimiento demasiado absurdo como, por ejemplo, en poesía o en cualquiera otra cosa paralela a ésta. Es el lado risible de esas gentes que enseñan “literatura” en los liceos o en los periódicos. Está bien que haya cosas como el conocimiento del conocimiento que es menos absurdo que decir: la muerte de la muerte.

(País 58)

Lo verosímil remite no solamente a una relación mimética con el referente o la realidad, sino a la relación con otro texto, la opinión pública. En la literatura clásica, lo verosímil se verifica con aquello que concuerda con las características de un género artístico determinado, mas en el arte contemporáneo, el uso de este término tiene la función de hacernos creer que está en conformidad con lo real y no necesariamente con sus propias leyes; es la “máscara” con que se disimula las leyes del texto (Todorov, Introducción 12-13). Según el narrador, a diferencia de como aparecen en la memoria, las cosas no se exhiben de modo natural en el conocimiento o la noción, pero la memoria rescata la dinámica original de las cosas, aun cuando este rescate no concuerde con su referente. Ya no es un tema de semejanzas o simples concordancias, la memoria exige un trabajo y ese trabajo es el que se inscribe en el texto. Por lo tanto, en Rosamel del Valle se pone en crisis no solamente la percepción

normal y cotidiana de la realidad, sino la percepción de la realidad mediada por el conocimiento y la noción. En este sentido, esta narrativa vanguardista forma parte de una corriente cuya tarea es criticar los alcances del racionalismo a partir de la exploración de la intimidad del individuo: sus sueños, sus deseos, sus pasiones, sus afectos, sus emociones.

Ya desde el inicio del movimiento romántico en Alemania, se empieza a explorar una forma de hacer literatura que evade la razón como único modo de acceder a la realidad. El movimiento que propone este tipo de escritura es de apertura hacia lo insospechado y, en este sentido, también se abren las fronteras de lo que puede o no ser expresado en la literatura. Con la vuelta a la exploración de la intimidad del individuo a principios del siglo XX también se abre una vía para la expresión literaria a través del registro lírico y, de esta manera, recuperar el vínculo perdido entre la praxis vital y la experiencia literaria o artística. Liberar la realidad de una “noción” crea una vida diferente en las cosas, una nueva dinámica entre el narrador y aquello que lo rodea. La posibilidad de visualizar estas relaciones se encuentra en el poeta o el artista atento a la vida de los objetos, con una mirada no solo hacia aquello que es perceptible, sino a lo que la emoción despierta en la mirada. Este tipo de visión, que sucede en la intimidad de la experiencia interior, no siempre puede ser puesta en discurso; muchas veces escapa a la palabra y es ahí cuando surge la angustia y el temor. “¿Es posible que una imagen cualquiera, explosión repentina, adquiera de inmediato el valor de expresión deseado?” (*País* 61). Aquello que sucede en el narrador surge siempre de manera repentina e imprevista. ¿Cómo puede, entonces, dar cuenta el lenguaje de ese suceso repentino, inusitado? El lenguaje debe

liberarse de la noción para poder expresar el deseo en la escritura. El deseo, al ser momentáneo, comunica esa característica a la escritura; comunica, a su vez, su no pertenencia a lo conocido, a la noción. Solamente de esta manera aquello que se narra puede alcanzar un sentido distinto en la escritura.

De todas maneras me entusiasma el individuo –que sin ningún esfuerzo tiende a crearse de algún modo un sentido distinto con su propio lenguaje. Me entusiasma, además, su paciencia de fantasma ante el misterio de las cosas. Me gusta oír todo lo que él dice, porque de todas maneras eso expresa su deseo, su propósito, su inmediata impresión visual o emocional, casi siempre fuera del conocimiento.

(País 62)

En el espacio de la experiencia individual, en “el prestigio inmenso que rodea al hombre lleno de sucesos con repercusión hacia adentro” (*País 62-63*), se asienta la posibilidad de acceder a lo inmediato a través de una escritura modulada por el deseo. La paradoja que envuelve este tipo de escritura establece que el lenguaje no puede escenificar lo inmediato, sino lo que está por venir, lo que se espera y, también, aquello que se ubica en el pre-lenguaje o antecede a la emoción.

La palabra es un acontecimiento en la poética de Rosamel del Valle en tanto se desvía del conocimiento y la noción, que fijan la palabra a algo que aparece como inmóvil, ya sea esto una realidad determinada o la sintaxis que ordena el lenguaje en una causalidad. Al encontrar el deseo como motivo de la escritura, otro movimiento, más aleatorio éste, se dispone en la escritura. Esto provoca un nuevo impulso que

libera a los objetos y a los individuos, a los sujetos y a la naturaleza de sus relaciones habituales.

En *País blanco y negro*, existe asimismo una revisión de la relación “natural” entre naturaleza e individuo. Esta revisión parte de la premisa de que para que exista la magia a la que se hace alusión constantemente en este texto, el escritor no debe sentirse derrotado por los elementos de la naturaleza. Esta derrota se escenifica en una literatura que busca correspondencias anímicas o ha sido incapaz de crear una mirada distanciada de la realidad perceptible. “Y luego que el árbol, la nube, la lluvia, el océano, etc., no han sido nunca tristes. Nunca su presencia se asemejó a las cascadas que caen de los ojos del hombre. Él quiso adherirle su aliento de tristeza y desamparo para asemejarlos de alguna manera a la debilidad de su corazón envejecido” (*País* 21-22). Si existe esta posibilidad de compartir sentimientos con los objetos o elementos de la naturaleza, entonces, el artista debe asumir una posición diferente. El nuevo mago o poeta debe ubicarse al mismo nivel que aquellos elementos, ya no desde una posición jerárquica o subordinada ante ellos. “O si existe el hombre que toma lo natural para inventarse una magia de acuerdo con su noción de artista, hablemos entonces de un nuevo mago que no se siente derrotado por los elementos, sino tan fuerte como ellos y como ellos lleno de maravilla” (*País* 22). Existen ecos de la poética creacionista en esta postura del narrador hacia la tradición literaria, el romanticismo francés e hispanoamericano, pues se cuestiona la imposición del sentimiento a la naturaleza, forzándola a compartir algo que no posee. Es decir, en esta tradición, la relación con la naturaleza se aleja, paradójicamente, de lo natural, para convertirse en relaciones artificiales. Esta relación no se convierte en regla

porque la figura del escritor-mago puede percibir también los objetos y las ideas con características humanas, pero alejados ya de una convocatoria sentimental.

En la escritura de Rosamel del Valle se propone mirar la naturaleza como tal, liberarla de la voluntad humana, pues esta construye e impone sentimientos a algo que carece de ellos. En este sentido, se deshumaniza la relación con la naturaleza y se provoca al menos dos resultados. El primero permite ver la naturaleza como tal y despertar relaciones entre los objetos, las “ligas de socorro” mutuas entre ellos, alejadas de cualquier intervención humana que no implique sino una actitud de espectador. El segundo, descentra al sujeto de su lugar privilegiado con respecto al mundo y a lo que observa, pero al mismo tiempo centra la atención en aquellos sucesos interiores que recorren la superficie o la profundidad de un cuerpo. Para esta operación de renuncia al conocimiento es necesario provocar una primera mirada o imaginar la primera visión, desnuda de cualquier noción previa.

Imaginad el árbol visto por la primera vez, el primer árbol del mundo visto por la primera vez. El primer pájaro y la primera nube. La primera nube y la primera lluvia. La primera lluvia y el primer arco iris. El primer arco iris y el primer cielo azul. Y todo esto –y otras maravillas más, hoy catalogadas– en la primera mirada hacia el mundo. Y luego el gran viento cimbrando su perfume de olas invisibles. No recuerdo que alguna vez yo haya perdido estas cosas, pero cómo vuelvo a mirarlas, a sentirlas, a interpretarlas como en mi primer encuentro con ellas. (20-21)

Se recurre a la imaginación, igual que a la memoria, “en ausencia de toda percepción posible” (Rosset, *Fantasmagorías* 92) y en presencia del deseo como incitación a una búsqueda de expresión de las emociones. En este fragmento se exhibe otro de los motivos de la escritura de Rosamel del Valle: la pregunta sobre cómo volver a mirar, a sentir, a interpretar las cosas. Es decir, cómo encontrar un sentido a aquello que parece haber perdido su sentido y cómo escenificar lo nuevo desde la imaginación y la recreación en el lenguaje de una emoción nueva. Detrás de este deseo, se halla un afán por poner en movimiento otra vez la realidad y las visiones que de ella se han tenido. En ello radica el sentido de la novedad vanguardista propuesta en las novelas líricas; no necesariamente en la ruptura con aquellas visiones anteriores, sino en la búsqueda de otra perspectiva que permita la fisura, la apertura hacia una experiencia diferente.

En la propuesta vanguardista de Rosamel del Valle se advierte una resignificación del acontecimiento y de la dinámica de la escritura o del lenguaje que subyace en ella. La resignificación del acontecimiento consiste en valorar la espera y no la acción o el efecto inmediato en los cuerpos como consecuencia de una serie de circunstancias. Tampoco se pone en juego la búsqueda de un significado, porque eso exige un conocimiento más científico. Los acontecimientos deben resistir y resistirse al dato. No deben valorar el hecho, puesto que “[l]os acontecimientos son ideales” (Deleuze, *Lógica del sentido* 84). Tienen esta propiedad porque el acontecimiento existe sin accidente; es decir, sin “efectuación espaciotemporal en un estado de cosas” (Deleuze, *Lógica del sentido* 84). El acontecimiento, entonces, se mantiene en el tiempo de la promesa, de la espera, tiempo indeterminado, imposible de cuantificar o

definir, “el Infinitivo en el que subsisten e insisten” (Deleuze, *Lógica del sentido* 84) los acontecimientos. En ese infinitivo que muestra una acción, pero aún no la ancla a un presente determinado, la búsqueda de un acontecimiento sucedido es asimismo la tarea irrealizable de recuperar el instante de la percepción inicial, despojada de conocimiento, o el instante de una experiencia inocente, desnuda, que conlleva una emoción. Esto quiere decir que la escritura, en este tipo de novelas, es una continua reflexión sobre el sentido de aquello que sucede, aunque todavía no es localizable en el aquí y el ahora de un cuerpo. Tampoco es una designación pues no es posible encontrar el deíctico necesario para ello. Se sabe que el suceso o acontecimiento es interior, que está dentro del narrador y provoca una emoción, incluso aun sin manifestarse. El presente se puede imaginar y puede expresarse en tanto espera, en tanto emoción de angustia o temor por lo que posiblemente sobreviene. Se suple esta ausencia de un presente determinado a través de actos de la imaginación y de un proceso reflexivo que insiste en abrir espacios de sentido al socavar los significados ordinarios, fijos, de los objetos o de la propia realidad.

Deleuze afirma que los acontecimientos son incorporales puesto que tradicionalmente el cuerpo se ha considerado una materialidad susceptible de ser designada con los deícticos aquí y ahora, y los acontecimientos puros escapan a estas designaciones. En este sentido, el cuerpo, considerado como un todo orgánico y material, pertenece al tiempo cronológico, Cronos, mientras que los acontecimientos, efectos de superficie, pertenecen al Aión, representado por un “instante móvil” que divide y pervierte continuamente pasado y porvenir (*Lógica del sentido* 200, 220).

Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, Aión es el lugar de los acontecimientos incorporeales, y de los atributos distintos de las cualidades. Cronos era inseparable de los cuerpos que lo llenaban como causas y materias, Aión está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. (*Lógica del sentido* 200)

Causas y materias difieren por naturaleza de los efectos. Estos últimos se dan en la superficie de los cuerpos; es decir, en sus límites. Es por esto por lo que los acontecimientos no se pueden ubicar fácilmente en un cuerpo, porque no operan en la profundidad, donde sí lo hace la acción de los cuerpos. La palabra, entonces, debe rescatar ese movimiento de superficie pero que aparece pleno de intensidades. En *País blanco y negro*, el cuerpo no registra el presente inmediato en la expresión. No existen huellas de la acción porque el acontecimiento pertenece al orden del deseo. En este sentido, el acontecimiento se ubica en lo inminente o en lo posible. En la memoria, hay un registro de las cosas y los sucesos que ellas provocan, pero de ese registro trata de desprenderse el narrador porque está ligado a la noción. No se recurre a la memoria para recuperar algo perdido, sino para olvidarse un poco de sí mismo. Por eso, hacia el final del texto, la pregunta que cierra la escritura y anuncia el comienzo del siguiente texto *–Eva y la fuga–* indaga sobre el hombre y la memoria. “¿Y qué cosa es el hombre vuelto de espaldas hacia este punto?” (86). El punto al que se refiere el narrador no es otro que la memoria.

Los acontecimientos no pertenecen a un cuerpo, no se localizan corporalmente porque son ideales, pero este ideal se aleja completamente del platonismo. La diferencia radica en la inversión de los términos. Lo ideal está marcado ya no por las

causas sino por los efectos y, en este sentido, el acontecimiento es ideal. Solo los accidentes son localizables; por esta razón, los acontecimientos y no los accidentes tienen lugar en la escritura de Rosamel del Valle. La escritura no registra la expresión del accidente pues la escritura comprometida con el paso del tiempo cronológico es aquella de tendencia realista. En *País blanco y negro*, los acontecimientos parecen pedir un cuerpo o al menos deben despertar algo en el cuerpo del narrador, registrar algo en su superficie para que la memoria pueda ubicar luego un suceso. “Son los acontecimientos quienes hacen posible el lenguaje. Pero hacer posible no significa hacer comenzar. Se empieza siempre en el orden del habla, y no en el del lenguaje donde debe darse todo simultáneamente, de un único golpe” (Deleuze, *Lógica del sentido* 217). En el caso de Rosamel del Valle, los acontecimientos se hallan en un orden anterior al lenguaje e incluso a la emoción; es decir, están en el orden del deseo y allí se ubican deliberadamente en contra de un discurso causal, lógico, para buscar un pre-discurso alejado de lo racional, cuantificable o medible. Los sucesos, aquellos sucesos interiores que se esperan o que están a la espera, parecen estar solo a nivel del pensamiento mas no del conocimiento, están a nivel de una primera reflexión anterior a la conciencia.

Hacer posible el lenguaje significa lo siguiente: hacer que los sonidos no se confundan con las cualidades sonoras de las cosas, con el ruido de los cuerpos, con sus acciones y pasiones. Lo que hace posible el lenguaje es lo que separa los sonidos de los cuerpos y los organiza en proposiciones, los libera para la función expresiva. (Deleuze, *Lógica del sentido* 217)

Este lenguaje, que es del deseo, necesita una expresión, por lo tanto, la palabra es expresión del deseo, sigue el movimiento fortuito que este provoca. La única distinción que se hace en el texto es el deseo estético frente al deseo cotidiano o normal, aunque los dos tienen como consecuencia un movimiento que ya no busca un objeto sino un ritmo.

En el movimiento que suscita el deseo hay una idea de transformación y cambio: “Me rodean cosas y sucesos pequeños. Mis ojos transforman estas cosas y estos sucesos sin el sentido que representan. Y es que mis ojos viven en su labor de sorpresa libre y sin derrota” (*País 8*). La percepción se une a la imaginación para transformar objetos y sucesos. Ya en el acto de mirar, de observar la realidad, se halla implícita la noción de cambio, de creación con un sentido de renovación de las cosas. Mirar es un acto de suplantación de una realidad con la que el narrador se siente inconforme, pero es la imagen de esa realidad la que se cambia a partir de la mirada creadora e imaginativa. “Vive en mí lo mágico” (*País 8*), afirma el narrador, y la exploración de estas experiencias interiores se vuelve asimismo un examen de las posibilidades del misterio, de lo mágico que no acontece fuera de sí mismo, sino que sucede en el espacio íntimo. En la exploración del movimiento, de la transformación, de lo mágico acontece también la escritura. En el caso de Rosamel del Valle, escribir quiere decir abrir un espacio para transformar una realidad y abrirla a distintos sentidos, liberarla de su rostro; es decir, de su sentido común, para provocar la sorpresa, la magia y otorgarle, así, una nueva vitalidad. “No puedo permitir que la realidad permanezca frente a mí con su rostro de prisionera o de ahogada” (*País 9*).

Existe un afán por rescatar la realidad de ataduras externas, pero sobre todo se intenta desatarla de su pasividad, de su estado aletargado, moribundo.

Y cómo alcanzar a moldear el rostro de esta realidad. Entonces, las palabras recobran su vida sin obstáculos. Ondeán los trigos ocultos, suena el agua subterránea y aparecen los únicos coros de ángeles posibles. He aquí lo que, con mayor elasticidad, pudiera ser una interpretación de poesía. (*País* 13)

La escritura de Rosamel del Valle es un ejercicio por desocultar la palabra, por liberar el discurso de sus viejos atavíos, no para iluminar determinada realidad en la escritura, sino para mirar mejor en la oscuridad. Gracias a ella, se difuminan las formas obvias de los objetos, de las personas, con el fin de dinamizar la realidad que se presenta ante la mirada. En la cotidianidad, no poética, mediada por el conocimiento de las cosas, la realidad aparece definida en sus contornos, en su forma, en su contenido. La nueva mirada desestabiliza los objetos, las sensaciones y de esta manera otorga un nuevo rostro a esa realidad. Lo mágico se halla en lo inesperado, en la sorpresa.

Asimismo, la escritura de Rosamel del Valle revela otra actividad que semeja la actividad del topo, se aleja de la superficie e inicia un movimiento interior, de recorridos exploratorios, y sin necesidad, en un primer momento, de los sentidos. Los dos movimientos, el de superficie y el interior, coexisten porque la actividad está marcada por el deseo y éste refiere tanto a la superficie como a las experiencias interiores. Este recorrido interior se relaciona con la poesía, con lo lírico en la poética de Rosamel del Valle. Para el autor chileno, la escritura poética, lírica, es una

escritura de ondas “que se expanden y se precipitan” (*País* 24), que se vincula siempre con los objetos y las cosas. Estas ondas que recorren el subsuelo de la realidad permiten el encuentro con lo inesperado, lo carente de explicación, por lo tanto, el movimiento que inicia el deseo no puede ser otro que el movimiento que inicia el azar en la escritura y que admite la aparición de lo mágico que reside dentro del escritor. Lo mágico radica también en el encuentro con la palabra extraviada: “Hay un gran misterio en esto que me lleva en un lento vaivén hacia una nueva profundidad, hacia una palabra que se me ha extraviado durante largo tiempo” (*País* 27).

En el proceso de creación del texto se halla un ajuste de tiempo, un regreso a una palabra contenida que en el encuentro se desata. Desatar equivale aquí a provocar ondas que se cuelan en la profundidad. Sin embargo, si el deseo es el origen del principio del movimiento y ese deseo no es posible comprenderlo porque en él no se encuentra una respuesta posible, entonces es el azar el que envuelve el movimiento de las ondas, el que traslada a la escritura al encuentro con algo que aparece perdido o, al menos, al acecho de aquella palabra extraviada en el tiempo.

En lo imprevisto, en la sorpresa, la voluntad apenas es necesaria. No son las ondas provocadas por el individuo las que vemos en el movimiento, “sino la experiencia de una posibilidad o de una potencia. Lo que aparece en el umbral entre el ser y el no ser, entre lo sensible y lo inteligible, entre la palabra y la cosa, no es el abismo incoloro de la nada, sino el atisbo luminoso de lo posible” (Agamben, “Bartleby” 116). En Rosamel del Valle hay más: aquello que es posible también se construye desde la nada o desde el vacío. Es decir, no es o uno o lo otro, sino ambos

términos los que construyen un acontecimiento. En lo posible también se asiste a la presencia de la nada, pero ella solo puede llevar a otro movimiento. El atisbo a que se alude en el fragmento solo puede hallarse en la oscuridad, en ese otro ámbito de la realidad que el narrador visita gracias al sueño, a la memoria y a la imaginación.

Amo el movimiento. Pero más que todo es del principio del movimiento de que se trata. Una rueda que empieza a girar, un botón de timbre que al oprimirlo va a sonar a cierta distancia, un reloj que se echa a andar, una campana que, colgada como una gran fruta de sonidos, va a vaciarse. He ahí el débil fantasma, el pequeño espanto para la piel de mi corazón: lo que va a moverse, lo que va a estallar o a reflejarse de súbito (*País* 68-69).

El movimiento no puede desligarse de los objetos que permiten que la posibilidad estalle. Aun el principio del movimiento parecería alejarse de una voluntad humana. Importa aquí el objeto y su posible consecuencia. Por eso, en Rosamel del Valle se encuentra una poética de lo posible, de lo que está en ciernes y puede convertirse en suceso, aunque interior e interno. Si algo acontece, lo hace en la palabra y en la evocación de ella o de acontecimientos probables, posibles, que pueden ser también imaginarios, suposiciones de acontecimientos. “Es decir, que deseando evocar un acontecimiento sucedido, caigo en la suposición de acontecimientos que no me han sucedido y de los que no tengo ninguna seguridad que me sucedan” (*País* 71). La suposición o imaginación de esos acontecimientos vincula un pasado y un futuro, pero ambos tienen la característica de ser inciertos. En este texto, se transita desde la certidumbre inicial dada por la vivencia del “acontecimiento sucedido” para llegar a

la incertidumbre de la evocación, lo cual quiere decir asimismo, la incertidumbre por el recurso a la memoria. Es aquí donde el nuevo rostro de la realidad empieza a emerger, donde lo posible se vuelve acontecimiento en ese otro lado en el que la oscuridad empieza a tomar forma con la palabra, aunque no una forma definitiva. Lo que se propone, entonces, es una escritura del revés, de la profundidad, de las ondas que excavan en busca de nuevos sentidos. De esta manera, la escritura de Rosamel del Valle asemeja la actividad del topo. Cavar, cavar más hasta que el misterio de las cosas, el puro deseo y el mecanismo que dirige las relaciones entre el individuo y los objetos empiece su movimiento y su trayectoria. La escritura va del pensamiento de la potencia a la evocación de un acto que sucede alejado del acontecimiento real, y que acontece, por tanto, en la imaginación. Se dibuja la trayectoria de la creación de una realidad que transgrede la realidad originaria, aun si lo originario existiera, ya que necesariamente esta escritura impugna su fundamento. Aquella realidad es simplemente un punto de partida, un pre-texto que tiene como efecto un acto de la imaginación que es además un acto en potencia, inacabado, inconcluso. Este toma el lugar de la realidad extratextual, exterior al sujeto, y así se crea la posibilidad de construir un pasado a partir de la suposición, de la invención de hechos que no necesariamente han acaecido, de un intento por recuperar lo sucedido a través de la rememoración. En el texto, se insiste en una forma de aparecer de lo real que se escenifica en el presente de la obra literaria, en el presente de la escritura, que es a su vez, el presente en que los acontecimientos se actualizan en el texto. Este presente se relaciona con el instante que se pretende recuperar de un pasado que ya aparece como irrecuperable y que solo la memoria podría traerlo de vuelta al presente de la

rememoración. Sin embargo, en Rosamel del Valle, memoria e imaginación se vinculan inevitablemente, al igual que la percepción. Existen al menos dos instancias de dicho presente, una de creación y otra de presentación:

En esta intersección de realidad y posibilidad, en el hecho de que cada presente de la acción consiste en posibilidades de la acción y del conocimiento existentes o inexistentes, aprovechadas o desaprovechadas, subyace un elemento común a las dos fuerzas opuestas de la percepción estética: perderse en lo real o desbordar todo lo (hasta entonces) real; ello es así porque toda realidad vivida como presente existe de manera esencial como una multiplicidad abierta de posibilidades disponibles o no disponibles: existe como una multiplicidad de posibilidades teóricas y prácticas realizadas (o al menos realizables) y también como una multiplicidad de posibilidades que desbordan (en mayor o en menor medida) nuestras facultades práctica y cognitiva en un momento determinado. (Seel, *Estética* 152-153)

2.3 *Eva y la fuga*: la historia contada a través de la imagen

2.3.1 *Eva y la atmósfera onírica*

Eva y la fuga ha sido considerada la primera novela que escribiera Rosamel del Valle en sus primeros años, teniendo en cuenta que *País blanco y negro* se ha incluido como parte de su poesía en la mayoría de antologías publicadas en España y América. Aunque fue publicada póstumamente en 1970 en Venezuela, su escritura es

inmediatamente posterior a la aparición de *País blanco y negro*. La fecha que aparece al final de la novela es 1930. Se hallan varias menciones al contenido de *País* en la que es la segunda novela lírica de Rosamel del Valle e incluso el personaje, Eva, es la misma mujer que aparece anónimamente en *País blanco y negro*. Este relato podría pensarse como la materialización de algunas reflexiones literarias que Rosamel del Valle inicia en *País blanco y negro* en torno a la experiencia interior y aquello que es posible expresar sobre ella, la función-poema en la novela lírica, la videncia poética y, al mismo tiempo, la ampliación de inquietudes sobre el proceso de escritura y la concepción de realidad que comienzan ya en el texto anterior. Los dos libros aparecen como complementarios, aunque es posible confirmar en *Eva* un afán más notorio por contar una historia, por narrar acontecimientos.

Para 1930, todavía existían reflexiones sobre la estética del naturalismo literario en Chile. Un ejemplo de ello es el artículo de Ricardo Tudela publicado en la revista *Letras* en el número 26-27 de noviembre-diciembre de ese mismo año sobre “Los problemas de la realidad en literatura” en el que revisa esta problemática a propósito del surgimiento de un nuevo movimiento denominado “populismo”, heredero de los postulados del naturalismo “científico y social” europeo. Tudela no solamente se ciñe a los postulados del naturalismo, sino que relaciona estos con ideas tomadas del surrealismo y *La teoría del zumbel* (1930) del autor español Benjamín Jarnés. La reflexión se centra en el sentido del término realidad y lo que ha significado para las distintas escuelas y movimientos literarios de principios de siglo XX, entre ellos el surrealismo.

A partir de la pregunta “¿En qué terreno debemos colocar nuestra fuerza para conseguir intensidad estética en arte?” (25), Tudela reclama la posibilidad de abrir la realidad no solamente hacia los “resultados externos” de la vida interior, sino también a la exploración de la experiencia interna del ser humano. “Por el contrario, si la vida interior es un fragmento de la realidad, el novelista tendrá que recurrir, para describirla, a la introspección puesto que la vida íntima de nuestros semejantes se nos escapa en absoluto” (24). El afán por explorar esta vida interior y la necesidad de buscar una forma de expresión para aquella exploración continúa en los años 30 por medio del psicoanálisis junguiano, aludido en Jarnés y mencionado por Tudela. “La realidad alimenta en sí una sub-realidad y otra sobre-realidad. Tres planos que intercambian su presencia, y, al hacerlo, movilizan la vigilancia analítica, cognoscitiva y valorante” (25). A partir de lo que el psicoanálisis y el surrealismo han explorado, Jarnés propone el encierro, es decir, cerrar puertas y ventanas para explorar el inconsciente y dejar que las imágenes provoquen encuentros sin control de la razón, sin preocupaciones estéticas ni morales, proponerse, en definitiva, “la expresión verbal, escrita o pintada del ‘funcionamiento real del pensamiento’” (25). Curiosamente, Rosamel del Valle hablará permanentemente de la cárcel y los muros al explorar ese espacio interior en sus dos novelas. En la “nota preliminar” a *La teoría del zumbel*, Jarnés sugiere mediante una paradoja que el sueño sería la porción más fértil para el arte porque “*al fin desaparece en ella todo signo infiel de fenómenos transcurridos. Tanto la mentira se impregna de verdad y las verdades de mentira...*” (22-23)²⁷. El sueño cumple con la función de desestabilizar y volver relativos los conceptos opuestos de verdad y mentira. La posibilidad de verdad se halla en la

²⁷ El uso de cursivas pertenece al original

propia experiencia, en la posibilidad de encontrar en la realidad del sueño su carácter verdadero. Esa verdad, entonces, dependerá de aquello que aparezca en el sueño y cómo lo haga. *“Si ese almacén de sensaciones, de experiencias, que llamamos memoria, abre al artista sus puertas durante el sueño, es el mismo espíritu quien todo lo rectifica y ordena según la única verdad posible, según la realidad –libérrima, palmaria– de nuestra vida”* (Jarnés 23-24). El sueño, sin embargo, no nos conecta con una existencia colectiva, sino con la propia existencia, con la experiencia vital del ser humano, pero para acceder a ella, es necesario desembarazarse de la lógica convencional.

De modo que este arte –de hoy y de siempre; ¿por qué confinarlo en escuelas?– ha invertido los términos. Para él, la verdad sólo puede poseerla ese texto desconocido donde ávidamente escudriña, el texto vital. Mientras suele llamar sofisma a la glosa, a la presumida razón que de tanta luz alardea, a todo lo amontonado sobre la espléndida desnudez de nuestra vida. (Jarnés 26)

La verdad no está en lo que se conoce, sino en la trama que se urde, aunque todavía no es posible ver claramente. Allí acude el lenguaje poético para tratar de acceder a ese “texto vital”, aun perteneciente a la oscuridad, y tratar de revelar la vida desnuda de ese “mundo pequeño” que es el ser humano, “en cuyo interior ocurren series inacabables de fenómenos” (Jarnés 28).

Rosamel expone algunas ideas sobre la escritura y la poesía, entendida esta en un sentido amplio que rebasa la cuestión genérica, en sus obras literarias, de crítica (*La violencia creadora* de 1959, libro de reflexión en torno a la obra de su íntimo

amigo Humberto Díaz Casanueva), notas de periódico, entrevistas y artículos publicados en revistas y periódicos, pero aún no reunidos en libro.

En el mismo ejemplar de la revista *Letras*, números 26 y 27, donde aparece el artículo de Tudela, Rosamel del Valle publica un comentario en la sección “lecturas” sobre el libro surrealista de Robert Desnos, *Corps et biens*. “He aquí unos de esos libros casi completos en el análisis del ‘rayo invisible’, de las ‘asociaciones de **repentinidad**’, y de tantos otros sobrecogedores misterios con que el **surrealisme** [sic] entró a la poesía por alguna puerta oculta del tiempo” (7)²⁸. Lo que Rosamel del Valle destaca en el libro del poeta francés es el camino que abre al delirio, a la exploración de lo desconocido, hacia la luz, bella y negra a su vez, y su fuga permanente (7). Admira en su escritura las distintas fuerzas en tensión que la pueblan, un clima que va del reposo al vértigo: “Su conciencia poética va con tanta rapidez hacia los abismos retrospectivos como hasta los límites donde la videncia hace surgir su reino y el proceso difícil de sus leyes” (7). Rosamel considera que la poesía de Desnos “tiende a una realidad a veces violentada y siempre al margen del sentido gastado o de presión cotidiana” (7). Es poesía “de tiempo y espacio tan inalcanzables como desesperados” (7). En *Corps et biens*, continúa, “solo hay la existencia poética y sus leyes profundas, vigorosas y, por lo tanto, al margen de toda sospecha” (8). Es en el ejercicio de la crítica y el comentario literario donde emergen las afinidades de Rosamel del Valle con otros poetas, y sus ideas y reflexiones en torno a la experiencia poética se muestran diáfanas. ¿No es también la escritura de las primeras novelas de Rosamel del Valle una reflexión sobre la experiencia poética del ser humano en el mundo, en la realidad no cotidiana? Esta experiencia, sin embargo, no está exenta de

²⁸ El uso de negritas pertenece al original.

violencias: la violencia de la palabra, la violencia implícita en la expresión de aquello que no es visible, la exposición pública de lo no explorado aún por la poesía, los estremecimientos, temores en torno a las intensidades que marcan la experiencia y la escritura. Parte de esa búsqueda de una expresión proviene de la lectura atenta del surrealismo, de los estudios y prácticas del psicoanálisis de Freud y Jung, así como también de los postulados del creacionismo y la tradición experimental que proliferaba en Chile en esa época, aun en estéticas no necesariamente afines a la vanguardia.

La importancia y centralidad de la poética surrealista en Rosamel del Valle y, por extensión, la influencia y el diálogo con esta propuesta literaria por parte de otros autores no necesariamente vanguardistas se exhibe en estos dos artículos a los que he hecho alusión. En el artículo de Rosamel del Valle sobre Desnos, se mencionan *Nadja* de André Breton y *Connaissance de la morte* de Roger Vitrac, dramaturgo y poeta dadaísta-surrealista. No se sabe exactamente cuándo comenzó la redacción de *Eva y la fuga*, pero es posible observar algunas afinidades entre los dos textos.

Anna Balakian, traductora al inglés de la novela del escritor chileno, traza redes de recepción, influencia y transformación de la materia novelesca entre *Nadja* de Breton y *Eva y la fuga* de Rosamel. En los dos textos, se destaca la centralidad de los personajes femeninos para el desarrollo de la escritura, aunque la Eva de Rosamel del Valle parece tener una consistencia más etérea debido a que su presencia se anuncia en una particular zona de lo irracional, la zona del sueño (Balakian 163). En esta zona, el diálogo con el narrador posee el lenguaje condensado del sueño, desposeído de la percepción tradicional del tiempo (Balakian 163). La atmósfera

onírica de la novela ayuda a anticipar las características de la protagonista, Eva, así como también el lenguaje apropiado para crear una escritura asociada a su presencia. Sin embargo, afirmar que esto se debe solamente a la influencia del surrealismo es desconocer la relación que muchos escritores de vanguardia tuvieron con otros posibles personajes y otras posibles tradiciones literarias que no se ubican en el siglo XX. Para algunos de los autores vanguardistas, los relatos y la poesía de Gérard de Nerval, *Aurélia* por ejemplo, exhiben una atmósfera afín a la de la novela de Rosamel. Este es el comienzo del texto de Nerval:

El Sueño es una segunda vida. No he podido traspasar sin estremecerme esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un embotamiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el instante preciso cuando el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia. (Nerval 473)

El sueño permite el acceso a otra experiencia vital, aquella que pertenece al mundo invisible, pero solo se puede acceder a ella si el yo adopta una forma diferente. Es esta otra forma del yo la que se encarna en Eva, presencia en fuga, cercana al delirio de la lengua y la existencia. Sin embargo, no es solamente la creación de una atmósfera onírica lo que se pone en escena en esta novela, sino que la materialidad de la escritura pertenecen también al sueño o a esa zona indefinida donde la vida recurre a la memoria con la conciencia de que no puede haber recuperación completa de aquello que ha sido parte de la experiencia del individuo. De ahí las angustias que recorren al narrador al tratar de expresar fielmente lo que ha escuchado de boca de

Eva pues ella aparece con una textura onírica, muchas veces incoherente, siempre llena de interrogantes. Existe una forma de narrar que se asemeja a la manera como acontecen los sueños: a través del azar, el delirio, los abismos que recorren lo consciente y lo inconsciente y las videncias poéticas.

Una de las diferencias que Balakian observa son las preguntas que atraviesan las dos novelas, la inicial de Breton, “Qui suis-je?” (7), marca el carácter provisional o contingente de la aparición de Nadja en el relato, puesto que la centralidad la ocupa siempre la figura ficcional de André Breton: “Ya van dos días consecutivos que la encuentro: está claro que se encuentra a mi merced”²⁹ (*Nadja* 173); mientras que las continuas preguntas en torno a Eva tratan de definir su identidad (Balakian 160), pero no lo logran. Eva se define como la vida, un absoluto para el narrador; esto quiere decir que la presencia de esta singular mujer se asume en la narración como motivo de la escritura, como contenido de la experiencia del mundo: “Y es que todo es Eva” (*Eva* 28); y, por ser todo, también es algo cercano a la nada, una imagen onírica que se ubica más en el olvido que en la conciencia del narrador, una voz que se despliega por el relato a través de la incertidumbre. Eva es fuga permanente, es la palabra y a la vez su ausencia, provocada por sus continuas retiradas. “... Eva es una fuerza primitiva –su propio nombre lo sugiere– lo *crudo*³⁰, el arrebato pre-racional antes que el impulso posterior y anti-racional” (Balakian 163)³¹. Balakian alude a un elemento evidente para la comprensión del personaje, el intertexto bíblico que presenta a Eva

²⁹ “Voici deux jours consécutifs que je la rencontre: il est clair qu’elle est à ma merci” (Breton 90). Cito de la edición de Gallimard de 1963.

³⁰ En itálica en el original. Balakian hace referencia a la terminología usada por Claude Lévi-Strauss, lo *crudo* y lo *cocido* (“cru” y “cuit”) y sugiere que Nadja representa las aberraciones de lo cocido (Balakian 163).

³¹ “... Eva is a primitive force –her very name suggests it– the *cru*, the pre-rational surge rather than the post and anti-rational impulse” (163). La traducción es mía.

no solamente como la primera mujer de la creación, sino como aquella que se deja llevar por sus impulsos para llegar al conocimiento. Solamente así es posible colocar a Eva dentro del “arrebato pre-racional” mencionado por Balakian. Asimismo, Eva se presenta como la mujer que suma otras mujeres en sí, que asume una identidad colectiva, ideal, en el sentido de mujer imaginada. Este impulso inicial implícito en el nombre de Eva es lo que permite a la escritura de Rosamel del Valle evadir la temporalidad, la localización de los sucesos, no solamente porque pertenecen al sueño, sino porque esos sueños cruzan las fuerzas que pueblan la intimidad del individuo, traspasan los límites que van de la conciencia al delirio, de lo real a lo imaginario, de la realidad exterior a la subjetividad. Eva, al colocarse como centro de la narrativa, como palabra y discurso, como fuente de las experiencias que se narran, se apropia de aquello que se escribe, de lo dicho y de su sentido; es decir, “el pequeño mundo secreto” (*Eva* 65) de Eva domina el pensamiento y la memoria del narrador; es una especie de “médium” entre la realidad visible y la invisible, entre el mundo que ha perdido la magia y el que todavía pervive con ella.

La “realidad dual” solo puede ser experimentada por un ser asimismo dual y complejo, habitante y transeúnte, en permanente fuga hacia zonas desconocidas de la realidad. Eva es un personaje poblado de imágenes, pero estas imágenes no derivan de la certeza de un aquí y un ahora; es decir, son imágenes que evaden la localización y la temporalidad, formas, éstas, de clasificación y localización racional del mundo exterior, dos maneras en que los sucesos y aquello que acontece pueden ser ubicados en un contexto realista sin provocar sentimientos de angustia. En cuanto a

localización, por ejemplo, el esto y el aquello adquieren un sentido diferente en el pensamiento de Eva y en la interpretación que hace el narrador de aquellas ideas:

Con *esto* indicaba el lado del sueño, la soledad, la angustia, el dejarse llevar y, por último, la entrada en un mundo de espacios cerrados. Mientras tanto que *aquello* –su sonrisa y el signo de las manos en el aire simbolizaron entonces una flor azul que bien podría ser un intermitente sueño de alcaloides– era un refugio, una fuga hacia el revés de sus deseos insustituibles, siendo, además, la frontera de la locura, el inevitable precipicio, etc. (*Eva y la fuga* 42-43)

La presencia de Eva en la existencia del narrador trae consigo una serie de elementos o fuerzas que actúan en su intimidad, pero esta serie, que solo puede ser expresada mediante la enumeración y suma de nombres (la condición del esto es la suma del sueño más la soledad más la angustia...) provoca incertidumbre porque no forma una serie coherente en un sentido lógico tradicional. Estas fuerzas propician una intensidad mayor en las experiencias vitales trasladadas a la escritura porque lo que acarrea Eva es una atmósfera plagada de sueño, imágenes y visiones. Estas intensidades no pueden ser situadas en las coordenadas espacio-temporales de la realidad consciente, “[p]orque en esta atmósfera el tiempo es como si no existiese y ni lo que sucede entra, justamente, en la curiosa seducción del tiempo” (*Eva y la fuga* 6), idea que ya había sido expresada en *País blanco y negro*.

Personaje difícil de definir para el narrador, presencia que no posee una materialidad definitiva, Eva aparece como una imagen, como aquella mujer que trae con ella una atmósfera, ubicada muchas veces en los pensamientos del narrador, y

otras veces, como un cuerpo deseado, una materialidad que provoca también sentimientos románticos. Eva se ubica entre el mundo de lo consciente y lo inconsciente. Dentro de la diégesis, los límites entre aquello que se narra y los sucesos de Eva se difuminan. La voz de Eva se mezcla en el discurso del narrador, por lo tanto, existe una fusión entre enunciado y enunciación (Niemeyer 360). Todos estos elementos con que irrumpe Eva en la existencia del narrador, las huellas de su paso, pueden ser recorridos a través de un discurso poblado de imágenes, a través de la escritura poética, de los elementos líricos que ayudan a expresar la heterogeneidad narrativa de los sueños y los recuerdos, los deseos y las pulsiones.

Existen otros elementos afines en *Nadja* que pueden ubicarse más como una preocupación de época. La indagación propuesta por Breton con la pregunta inicial sobre sí mismo consiste en intentar “averiguar en qué consiste, ya que no de qué depende, mi singularidad con respecto a los demás seres humanos”³² (*Nadja* 96). Determinada por las circunstancias sociales y culturales específicas de Chile y América Latina, esta indagación probablemente guíe también la escritura de Rosamel del Valle y otros autores vanguardistas que tratan de explorar el potencial de lo lírico como uno de los medios de expresión de lo espiritual a partir de la introspección en la narrativa y, asimismo, como una manera de tomar distancia del nacionalismo literario que decidía sobre la validez o no de las tendencias artísticas de la época desde la creación de un sujeto nacional, sin rasgos singulares o individuales. En este sentido, la novela lírica de vanguardia aparece como un riesgo para ese ser nacional que se

³² “... je m’efforce, par rapport aux autres homes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation” (9).

pretende construir desde las artes porque la indagación espiritual o íntima solo puede tener como referencia la propia individualidad, la propia experiencia del narrador.

Por lo que me respecta, aún más importante de lo que lo es para el espíritu el hallazgo de cómo ciertas cosas se disponen de una manera determinada, me parecen las disposiciones del espíritu con respecto a ciertas cosas, siendo ambas disposiciones las que por sí solas controlan todas las formas de la sensibilidad”³³ (*Nadja* 100).

La segunda disposición complementa y amplía la tarea del escritor vanguardista en relación con las cosas del mundo. El énfasis de Breton en la segunda disposición conlleva una diferencia con otras actitudes estéticas. La primera disposición parece referirse más a los hallazgos del realismo, pero es justamente la segunda la que permite un conocimiento más cercano de aquello que afecta al individuo en su relación con el mundo y los objetos. La escritura de Rosamel del Valle se desarrolla prevalentemente en torno a esta segunda disposición con el dispositivo de una medium. Es Eva quien trae esas cosas, esos objetos a la experiencia vital del narrador y devela las disposiciones del espíritu en la escritura del narrador. Este, al entrar en contacto con Eva, entra también en contacto con las cosas, con el mundo de una manera más intensa, más cercana también.

Nunca como ahora llego más cerca de las cosas que busco y nunca el reflejo de algo así como la atmósfera de una mujer, o del amor, ha entrado mejor en mí y en lo que me rodea. Creo en la vigilia de ciertas llamas, no extingüibles si uno quiere, cuyo estremecimiento da al

³³ “En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l’esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m’apparaissent les dispositions d’un esprit à l’égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes les formes de la sensibilité” (Breton 14-15).

hombre el verdadero pulso, la verdadera imagen de lo que traspasa a toda hora su despavorida conciencia” (*Eva y la fuga* 50).

Aquello que repercute en la existencia del narrador es una apertura no solo hacia el mundo exterior y las posibles experiencias derivadas de este contacto, sino también la apertura hacia el encuentro de zonas no exploradas de la subjetividad, al desorden de las fuerzas que el individuo contiene en sí mismo. En estos dos ámbitos trabaja la presencia de Eva, pero sin crear fronteras entre ellos. Como presencia, Eva habita los dos estados y en la narración de los acontecimientos de su vida se intercalan permanentemente el sueño y alusiones a lugares y edificios de Santiago de Chile, mientras habita también el lugar de la poesía. Eva es, para el narrador, la posibilidad de experimentar el mundo, la realidad exterior al individuo; es su vínculo con la realidad y, al mismo tiempo, es el tránsito hacia zonas donde la conciencia pierde sentido.

Lo innegable es que su existencia ha traído para mí un *contacto*. Alrededor de este contacto se ha movido mi ser durante algún tiempo como los peces en el agua. Lo que parece ser mi soledad se ha poblado de un movimiento. Lo que he sido o lo que he tocado no es sino exactamente a imagen y semejanza de este contacto. (*Eva y la fuga* 35-36)

El mundo del narrador se construye a partir de las referencias de Eva, del contacto que conlleva el encuentro con esta enigmática mujer. Sin embargo, no deja de ser desconcertante el encuentro con la frase final de este fragmento, “a imagen y semejanza”, ya que tiene en sí la impronta de la mimesis o, más bien, de un

simulacro, para decirlo en términos de Gilles Deleuze. La frase ayuda a reevaluar el concepto de mimesis y el de representación en la escritura de Rosamel del Valle. Es decir, la escritura, cualquier escritura, no rehúye la representación; lo que cambia es el tipo de representación que se pone en escena en el texto. El escritor se distancia de la posibilidad de una representación realista, objetiva, de la realidad porque el contenido del relato ya no es objetivo, se ha vuelto ideal, lírico. En este sentido, la representación debe hacerse a través de un lenguaje cercano a la poesía, de imágenes que den cuenta de la simultaneidad de elementos heterogéneos que contiene la existencia de Eva. Es allí donde es necesaria la actitud lírica en la narración. Modo de expresión y contenido se corresponden y el lenguaje poético debe acudir para juntar elementos heterogéneos, muchas veces contradictorios, que transgreden la sintaxis ordinaria del lenguaje. Si en *País blanco y negro* el deseo es el inicio del movimiento, en *Eva y la fuga* el inicio de la escritura está en la imagen omnipresente de un personaje femenino. Eva es creación, ubicación de un comienzo; es la llave que abre la puerta al significado de los acontecimientos y motivación de una “escritura entendida como una búsqueda poética de realización onírica” (Burgos, “Eva y la fuga” 489).

¿Cuál es la forma de ese contacto que Eva trae al narrador? El narrador se ha referido antes a una “línea de contrariedades y casualidades” y al “involuntario contacto de Eva con ciertos hechos”, “delatores de su secreta entrada en las cosas, de su invisible paso junto a la desesperación humana” (*Eva y la fuga* 35). El narrador se pregunta finalmente si no es Eva la imagen de un sueño que comprende varios tiempos y que parece inacabable (*Eva y la fuga* 35-36). De esta manera, la presencia

de Eva abarca distintas zonas y elementos que permiten abrir la existencia del narrador hacia el mundo y hacia su propia intimidad. El sueño permite no solo la exploración de las zonas oscuras del ser, sino un mejor conocimiento de ellas y, por lo tanto, el ser humano aparece con más amplitud y probablemente con mayor complejidad en estas obras. Sin embargo, este conocimiento provoca también otros sentimientos, como la angustia o el temor, debido a que la realidad de quien sueña – Eva – no ofrece ninguna certidumbre para el narrador. No es solamente el relato de los sucesos lo que ocasiona dicha angustia sino la materialidad de la que está hecha Eva. Eva es descrita como “lo peor de lo peor” y como una “posibilidad” (*Eva y la fuga* 49), una imagen de un sueño que entrega las claves del sentido de las cosas al narrador o que le permiten “penetrar en la secreta transformación de los objetos” (*Eva y la fuga* 27). En *Eva y la fuga*, el sueño implica vivir una vida experimentada a través de otro, pero al igual que en *País blanco y negro*, los acontecimientos tienen otra sustancia, asociativa. Los objetos atraen emociones y la sorpresa que produce la espera de estas emociones o las relaciones inesperadas entre los objetos y el pensamiento despiertan la escritura. Las emociones surgen también por la espera de que Eva entre en ese contacto inestable con el narrador para empezar el proceso de exploración de esa zona íntima en la que se contiene un mundo. Así, Eva es una presencia que trae una existencia al narrador. Como existencia, la presencia de Eva implica también una vida que se expresa por la palabra. El sueño conlleva un paso, un tránsito de lo consciente y voluntario a aquello que evade el control de la razón, pero este tránsito origina un “temor”, una angustia. Ese temor y esa angustia confirman una existencia. “*Fuera de este temor no me parece que haya cosa alguna en el*

mundo. Y es que a la facilidad de lo perdido y encontrado prefiero la formación angustiada de los terrores que visitan al hombre cuando su ser, en trance de delirio, no es sino un cadáver más o menos flotante”³⁴ (*Eva y la fuga* 8). El temor se produce por la inminencia de la sorpresa –uno de los motivos de la escritura de Rosamel del Valle– cuyo contenido se encuentra en la presencia de Eva, en la proliferación de imágenes y acontecimientos que, en una atmósfera onírica, no dependen ya de la razón ni de la voluntad. A ello se refiere el narrador con la imagen del “cadáver más o menos flotante”, la pequeña muerte que representa el sueño, la muerte de la razón también, y, al mismo tiempo, la apertura hacia otra disposición de los sentidos. La sorpresa irrumpe igual que la existencia de Eva en el relato y a su vez interrumpe la serie lógica de acontecimientos porque la sorpresa manifiesta en sí una fuga. De esta manera, lo que se pone en escena es similar a lo expresado en *País*, es decir, la escritura es una constante propuesta sobre cómo narrar la fuga manteniendo su carácter transitorio y mágico. Lo que diferencia a los dos textos es la presencia permanente de una mujer, la misma mujer que aparece en *País blanco y negro*, cuyas narraciones copan y se intersectan con la voz del narrador, afectan incluso sus pensamientos.

El recurso al sueño, la escritura sobre las experiencias relacionadas con imágenes oníricas y la exploración de estados no relacionados con la conciencia son parte de una revuelta en contra de los mandatos de la razón como única forma de conocimiento. El estudio de Albert Béguin sobre el sueño y lo que él considera el alma romántica, por ejemplo, toma en cuenta la repercusión de las concepciones y los

³⁴ El uso de itálicas y el énfasis pertenecen al texto de Rosamel del Valle. En *Eva y la fuga* se usan para marcar una especie de proemio y colofón. En medio de ellos se ubica el texto de la novela en caracteres normales.

estudios sobre los estados oníricos para la escritura posterior a la primera Guerra Mundial en la generación de escritores vanguardistas.

Los poetas franceses de la inmediata posguerra se aventuraban por caminos extrañamente semejantes a los que habían explorado un Novalis o un Arnim. Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico. De nuevo el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón; y esa desesperación, esa nostalgia de lo irracional orientaban a los espíritus en su búsqueda de nuevas razones para vivir.

(Béguin 14)

Tanto la revuelta romántica como los movimientos de expresión vanguardista acuden al sueño como una forma para completar la idea del individuo a través de aquello que el racionalismo había desprestigiado. Si, además, se piensa en la relación que pueda existir entre esta revuelta y la tarea que se impusieron también los románticos y los movimientos de vanguardia, la de vincular nuevamente la praxis vital con el trabajo artístico, entonces, el recurso a la atmósfera onírica y al sueño expresados a través de un lenguaje lírico se convierten en elementos o vías en los que la escritura puede acercarse a aquello mágico o a aquel reducto íntimo en el que solo el individuo es

soberano. Este tipo de escritura recupera una forma de estar en el mundo desprestigiada como vía de conocimiento, pero apreciada por los artistas que querían ampliar los límites de lo real. Con la presencia de lo imaginario a través del sueño y el olvido, el escritor explora y expande los límites de lo real. Vincula la existencia mágica de las cosas, las diferentes relaciones que se establecen entre personas y cosas, con la existencia y la vida misma. Cada existencia que se confirma con estas nuevas relaciones imprime un nuevo aspecto a la vida, a la realidad también, por eso hacia el final de *Eva y la fuga*, el narrador pide a esa mujer-imagen que lo ha acompañado y le ha dado también otra existencia: “Y, sobre todo, Eva, que nada suceda sino en sueños” (82). Sucesos, sorpresa, existencia, vida ponen en movimiento nuevamente la realidad para acercar los acontecimientos y los afectos a una renovada experiencia. Se establece una serie no continua de elementos que permiten la fuga hacia el otro lado de un muro que solo Eva puede transitar porque está del lado del delirio, del abismo en el que opera una lógica distinta. La tarea del escritor se centra, entonces, en la búsqueda de una expresión poética apropiada para la serie de imágenes que demanda este tipo de contenido.

Un último aspecto relacionado con el sueño es el de su relación con lo afectivo. El sueño, además de constituirse como una vía de conocimiento alterna al imperio de la razón, significa un desafío para el propio concepto de representación y, por lo tanto, también implica un desafío para el reconocimiento con una determinada realidad. El narrador se pregunta si Eva podría reconocerse en las páginas que ha escrito. Tanto la pregunta como la respuesta son ambiguas puesto que la interrogación parece provenir de un narrador más realista, interesado en ofrecer un estadio del

espejo en el que Eva pueda encontrarse o encontrar su voz representada. Sin embargo, en el contexto de la novela, su pregunta toma otro cariz, puesto que la idea de un posible reconocimiento lleva a pensar en todas las otras ideas relacionadas con la nueva aproximación a la narrativa que conlleva el predominio de lo lírico, sobre todo, la interrogación y el temor permanente por la capacidad de expresar los sucesos de Eva y cómo hacerlo, con qué tipo de elementos se puede encontrar la voz de Eva en lo escrito. La respuesta, como muchas otras que encuentra el narrador en el transcurso de la novela, es ambivalente: “No es difícil preverlo” (*Eva y la fuga* 9). Por la descripción de Eva y el carácter de la narración misma, es posible asumir que su respuesta podría ser negativa ya que aquello que se pone en escena en el texto no es el reconocimiento de una voz, la identidad entre lo narrado y vivido por la protagonista o el retrato fidedigno de sus apariciones en la vida del narrador sino cómo expresar todo el material que ella concede al narrador y cómo comprender esa presencia en la propia vida ficticia de quien lleva la voz del relato. Al mismo tiempo, la pregunta del narrador abre otra posibilidad de sentido para el texto que se escribe si se toma en cuenta que este puede ser un espacio de comunidad en donde el narratorio y el lector se buscan a sí mismos en la escritura. Esto quiere decir que la pregunta del narrador es también una interrogación sobre si la escritura es todavía ese espacio de encuentro del ser humano con su propia individualidad y la hipotética respuesta negativa de Eva significaría la confirmación de la falta de trascendencia de la obra. Esta falta no implica una característica negativa del texto, más bien pone en juego una de las consecuencias del proceso de secularización iniciado en el siglo XIX con la idea de la

muerte de Dios y como consecuencia de aquello, la pérdida del referente absoluto de toda representación artística.

Si el contenido del sueño no se considera predominante como material para la escritura, ¿qué es entonces lo que resta como contenido? ¿Qué prevalece en el texto? Al menos dos elementos emergen como relevantes. El primero se relaciona con la idea de que lo afectivo reemplaza a las acciones o aquello que sucede en el sueño como lo central de los relatos y confesiones de Eva. Hay acontecimientos en el sueño, a Eva le suceden cosas, sin embargo, en la narración, se enfatizan más los sentimientos y las incertidumbres que despierta la presencia de la mujer en el narrador. Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* (1900), afirma que uno de los aspectos que sobrevive del sueño cuando el individuo despierta es lo afectivo, un sentimiento relacionado con el significado latente de los acontecimientos (Freud 458). El afecto es uno de los factores que posibilitan el sueño, así lo confirma un escritor chileno que estuvo en contacto con Rosamel, Eduardo Anguita:

En los sueños más delirantes los principios de *identidad*, *no contradicción* y *tercero excluido* (clásicos en la filosofía) no rigen; son sustituidos por lo que los psiquiatras llaman —desde Ribot, creo— «el pensar catatímico». Este se caracteriza por conducir el curso de lo soñado, informar y conformar a las personas y situaciones según una fuente de energía emocional. Es lo afectivo, principalmente, lo que configura los sueños. (Anguita 155)

Anguita añade a lo afectivo un “auxiliar” intelectual: la analogía, a través de la cual se dan los fenómenos de condensación y transferencia en los que las identidades se

vuelven porosas (Anguita 155). Si lo afectivo es uno de los elementos que compone los sueños y es además lo que resta luego del proceso intelectual que conlleva su rememoración, es ahí donde residen los sentidos que la escritura poética, sea esta en prosa o en verso, pretende encontrar. La diferencia con la tarea del psicoanalista – tarea que no pretende usurpar el escritor– es que la escritura no interpreta pero sí hace un trabajo de búsqueda de significados; tampoco pretende la verbalización del sueño para hacer visibles sus contenidos latentes con un fin terapéutico, más bien su presencia abre la escritura a la exploración de sentidos –y sentidos aquí tiene una doble connotación, como una manera de circulación (doble sentido, un sentido, circulaciones múltiples, tránsitos) y como una “razón de ser” que se expone en la presencia de Eva. Es decir, lo que se pretende rescatar en las novelas líricas de Rosamel del Valle es el tránsito de una presencia que se expone en una manera de ser. Esta manera de ser de Eva abre interrogantes continuas que exploran una posible razón de ser que, sin embargo, no puede dilucidarse en el texto. Es decir, esa manera de ser debe resistir toda explicación posible. Si no lo hace, el texto se convierte en un tratado científico perteneciente a otra estética. Lo que importa aquí es que las preguntas interrumpen las series lógicas a través de la ironía, es decir, a través de un discurso autoconsciente cuyo objeto es reflexionar sobre el proceso de escritura de la narración. El factor intelectual y el elemento afectivo se incorporan a la creación literaria y artística como componentes necesarios en la escritura vanguardista latinoamericana. Los esfuerzos por abrir la escritura a experiencias oníricas, preconscientes o automáticas –materia primordial de la poética surrealista– que

algunos escritores comparten en Latinoamérica, no niega el trabajo del intelecto. Esto se confirma no solo en la experiencia del narrador:

*Y es que a este no del todo horrible muro opongo el frío de mis
pequeñas luces, de mi razón, en lo posible y a costa de todo,
inviolable. No reconozco, desde luego, otro placer mayor que esta
lucha entre una mano sobre la nada y el sentimiento de una salida
más o menos transitoria. (Eva 7)*

2.3.2 Eva y la escritura como delirio: los muros, la cárcel, la noche

En 1935, aparece en Chile la *Antología de poesía chilena nueva* editada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. En ella, Rosamel del Valle publica un breve texto, “Poesía”, en donde expone sus ideas sobre la escritura poética. Allí, se sugiere que el poeta posee un “extraño secreto”, una facultad de trabajar los elementos necesarios para la escritura literaria, “forma”, “estructura”, “sonido”. Todos estos elementos y el trabajo del autor configuran la “videncia poética”.

A veces, y por lo que ello pueda importarme, creo que este secreto no es sino un débil CONTACTO exterior o una EXPERIENCIA. El calor –siempre humano, por lo demás– de este contacto, despierta al ser entre sus tinieblas. Y este despertar no puede ser representado ni invadido sino por leyes propias, en medio de una atmósfera exacta, en el centro de un clima cuya mayor dificultad no es sentirlo, sino expresarlo. En esto, como en otras cosas, el sentimiento es algo secundario. Luego, me parece una experiencia cuando lo que despierta

en el ser tiene que valerse de un lenguaje para dar forma a algo que desea tocar, retener, ver una vez más todavía antes que el pensamiento vuelva a su sueño³⁵. (221-222)

Los dos elementos necesarios para la escritura poética, el contacto con el exterior y la experiencia, provienen de Eva. El narrador es un actor pasivo del relato porque espera las vivencias de la mujer para expresar aquello que ya ha sido dicho anteriormente. El conflicto, los terrores y la angustia del narrador provienen de esta tarea que puede ser expresada por medio de preguntas: ¿cómo expresar aquello que ya ha sido expresado antes y cómo hacerlo si lo que se narra ya no pertenece a la acción o al pensamiento lógico del personaje, sino a esa zona mágica de la actividad preconsciente del individuo?

El contacto con Eva resulta en una aventura ontológica para el escritor, ya que esta experiencia tiene como finalidad “despertar al ser”. En esta búsqueda está implícita la idea de renovación del ser: cada despertar exige una renovación, no una repetición. A su vez, esta tarea en la que se despierta al ser conlleva un descenso a las zonas interiores del individuo. Esto constituye una experiencia, de ahí la necesidad del poeta o escritor por aprender a ver en la oscuridad y la exigencia de una guía, Eva, que ofrece luces ocasionales en ese camino. En toda esta construcción de una experiencia se percibe la presencia del mito de Orfeo en la escritura de Rosamel del Valle, presencia que tendrá como colofón la publicación de un libro con ese mismo título en 1944. María Eugenia Urrutia plantea el orfismo como uno de los componentes básicos de la escritura de Rosamel del Valle:

³⁵ El uso de mayúsculas pertenece al original

La penetración en los dominios del sueño y del subconsciente, la preferencia por la poesía de lo nocturno, el hallazgo de imágenes oníricas y visionarias, la constante alusión a la figura y mito de Orfeo, el tono oracular y lo apuntado por la crítica nos autoriza para afirmar que el orfismo es una constante en la poesía de Rosamel del Valle.

(Urrutia 19)

El trabajo de Urrutia sobre el tema de Orfeo abre la posibilidad de considerar otras afinidades en la escritura de Rosamel del Valle, no solamente el creacionismo y el surrealismo, sino también el acceso a personajes y leyendas míticas con el fin de hablar de esas zonas oscuras y mágicas, aunque visitables, a las que es posible penetrar mediante la exploración interior y la indagación sobre aquello que es posible expresar de la experiencia íntima. Esta búsqueda ontológica “se asume como una forma de conocimiento e investigación, tanto de aspectos del mundo exterior como de las capas profundas del ser” (Urrutia 19), pero es necesario añadir que el conocimiento del mundo exterior se hace siempre anteponiendo el espacio íntimo del individuo, sobre todo en relación con los objetos o cosas que aparecen en el transcurso de la narración. Por lo tanto, no puede haber un cambio o renovación en la consideración de las cosas si no existe primero un trabajo con esos objetos en esa zona mágica, oscura, de la que habla constantemente Rosamel del Valle. El conocimiento, que está en relación con aquella parte de lucidez que soberanamente defiende el narrador y que recuerda a ese espacio de la intimidad mencionado por Rodó en su *Ariel*, no tiene como objetivo clasificar los objetos o las experiencias. Este

conocimiento debe estar en concordancia con la atmósfera que se presenta en la narración, con la incertidumbre que se presenta en la escritura.

Orfeo es el cantor y profeta capaz de establecer armonía en el cosmos. Es quien logra descender al Hades y regresa a la tierra, desafiando las leyes naturales y el estatus de los mortales, aunque pierda por segunda vez a su esposa, Eurídice, una por muerte natural, y la otra, por incumplimiento de la condición al descender al Hades: no volver la vista hacia Eurídice. El tercer tema es su muerte por desmembramiento y la sugerencia de una posible relación o conflicto con el culto dionisiaco. Ligado a este último, surge el tema de la trascendencia de la muerte mediante el poder del canto órfico (Strauss 6). En relación con este último elemento, uno de los roles que se le atribuye a Orfeo, además de los de fiel amante y músico, es el de sacerdote y, en este sentido, su figura se asocia con ceremonias de iniciación para el conocimiento de los misteriosos mecanismos del universo (Robbins 3). En la actitud del narrador de *Eva y la fuga* y en la presencia onírica de Eva, es posible observar similitudes con aquello que se ha narrado sobre la vida de Orfeo, principalmente el episodio del descenso al Hades en busca de su amada. Algunas de las aproximaciones contemporáneas europeas a este particular tema de Eurídice, se vinculan con la idea de un descenso o caída en lo inconsciente (Nerval), la confrontación con la muerte y la noche (Nerval, Novalis, Rilke), y la idea de enfrentarse a la Nada (Mallarmé y Blanchot) (Strauss 10). Paradójicamente, a estos tres aspectos se alude en la escritura de *Eva y la fuga*.

Eva figura como la intermediaria y médium entre aquella zona oscura del inconsciente y el sueño, y la realidad cotidiana que habita el narrador. Si la figura del poeta que podría encarnar el narrador como voz ficcional del autor de un libro sobre

los sucesos que acontecen en Eva se corresponde con la figura de Orfeo, lo hace en cuanto acepta el descenso a sus propias profundidades para encontrar en la atmósfera onírica otro volumen de las cosas. Eva y el narrador comparten características con la figura de Orfeo, ella como médium, como la imagen de la mujer que inicia en los secretos de ese mundo, su mundo, al narrador, y este, que acepta la travesía propuesta y considera el mundo y la existencia de Eva como parte de su propio mundo. Eva, al igual que Eurídice, habita las tinieblas y solamente a través de ella se puede recibir las claves de la travesía por el espacio nocturno que es siempre una pequeña muerte. En esta travesía no se encuentra la luz, se halla el conocimiento de las cosas. “*¿Qué se ve allá dentro? Del débil aunque bello alimento de estos reflejos se forjaron mis mejores días y mi conocimiento de las cosas*” (8-9). Pero este conocimiento difiere del conocimiento científico o racional. A diferencia de *País*, las cosas se conocen no como ellas son, sino como el narrador quiere mirarlas. Se busca ver la humanidad de las cosas, su transformación en sujetos a través del travestido humano, de la acción humana que significa verlas en la imaginación del escritor. Es de este modo que la escritura vuelve a plantearse como acto creativo, acto transformador en el cual la realidad exterior se trastorna constantemente. En ese acto radica la violencia de la escritura.

Gracias a su magia me ha sido posible penetrar en la secreta transformación de los objetos, los que viven, como nosotros, en un espacio en que se hacen personas honorables, en que saludan, se sientan y conversan. Los he visto estirar las piernas junto al fuego, encogerlas, separarlas y luego dar comienzo a historias de seres

humanos a quienes sirven, a quienes cuidan y a quienes aman o desprecian. Para ellas las causas son las mismas, los efectos idénticos, como en una constante desesperación. (*Eva* 27)

La escritura, entonces, aparece como el lugar de contacto donde se promueven nuevas relaciones, no solamente entre una mujer, el deseo y un narrador, sino entre existencias que provocan un contacto entre el mundo exterior e interior, entre el desconocimiento de la real dimensión de los objetos y el encuentro con esta dimensión a través del conocimiento de la noche y sus elementos. La escritura como conocimiento necesita atravesar varias etapas, apertura hacia lo otro, descenso hacia los abismos del ser, reconocimiento de una vida imaginaria de los objetos que, paradójicamente, también los humaniza, pero ante todo, para que ese conocimiento tome forma es necesario que el pensamiento mismo se desprenda de sí, de aquello que lo ha sostenido. “Cuando el pensamiento se desprende de sus raíces, el ser ve claro. Interpreta en sí el sentido de un lenguaje simbólico o mítico que desea traducir este contacto. Hace lo posible por moverse en torno a esta lucidez y ordena el golpe que viene desde el país de adonde” (Anguita y Teitelboim 222).

Los sentidos en torno a la palabra lucidez, que aparece varias veces mencionada en la novela de Rosamel del Valle, están en relación con un estado que no es permanente. Es decir, la lucidez se alcanza luego del abandono de un estado anterior que, en el caso del narrador de la novela, es el abandono de sí mismo. Al abandonarse, el narrador puede asumir los sucesos que ocurren en *Eva* como parte de su realidad y de esta manera, poder acceder al “lenguaje simbólico o mítico” capaz de expresar y trasladar esa experiencia. El contacto que trae *Eva* al narrador es un

contacto no solamente con una realidad alejada de una lógica comunicativa o pragmática, sino que es un contacto con la palabra en su naturaleza más inocente, es decir, despojada de una finalidad objetiva, de un “estado utilitario” en el que el individuo se detiene “para satisfacer algún tipo de propósito” (García Alonso 2). Más bien, lo que se busca es una vivencia o una experiencia a su vez estética y espiritual caracterizada por el “vivir en”. En este tipo de experiencia el fluir del tiempo se detiene porque la finalidad desaparece. “No se hace algo para otra cosa, sino que ese algo está concentrado *en sí mismo*” (García Alonso 2). Debido a la intensidad con que estas vivencias aparecen en el individuo, el yo se encuentra determinado por ellas. Es decir, este tipo de experiencia condiciona de tal manera al individuo que este termina por abandonarse, olvidarse de sí mismo (García Alonso 2). Esto es lo que sucede cuando el narrador interioriza el contacto con Eva. Ella ocupa todo el espectro de las experiencias y ofrece la clave para el acceso a ese mundo mágico en el que el narrador decide permanecer. Vivir en esa experiencia e intentar expresar ese estado interior es lo que motiva la escritura de esta novela.

En el abandono de sí mismo del narrador, que implica a su vez el desprendimiento de las raíces del pensamiento, opera el olvido. Luego del proemio, la frase con la que empieza la diégesis en la novela se relaciona con este estado. “¿El hombre vuelto de espaldas a su propia memoria?” (*Eva* 11). Esta frase, que alude a su vez al final de *País blanco y negro* como el propio Rosamel del Valle lo refiere en una nota a pie de página, destaca una actitud ante los sucesos vividos. Aquel que da las espaldas a su propia memoria se convierte en alguien que solo puede vivir en el presente del contacto. El olvido se hace parte de la escritura y conforma uno de los

motivos del texto literario. Se escribe como un intento para no olvidar porque quien escribe ha decidido dar la espalda a los recuerdos para tener la experiencia del “vivir en”. De esta manera, se elimina el propósito o el “vivir para”, ya que el énfasis radica en la permanencia, en la duración de un contacto. Si el individuo vuelve las espaldas a su memoria, ¿cómo podría recordar los acontecimientos? ¿Cómo sabría que sus sensaciones o acciones pasadas son reales o no? ¿Dónde se ubicaría el relato consciente de lo acaecido o percibido?

Si el sujeto se sitúa en esa posición ante la memoria es porque ya ha perdido la confianza en ella y, además, porque aquello que puede recobrar a través de la rememoración es una realidad que ya no puede percibirse, sino solamente evocarse. Se evoca una presencia y esa presencia tiene una voz en el texto. Dar las espaldas a lo sucedido y experimentado quiere decir que la posibilidad de recuperar el pasado a través de la memoria solo provoca incertidumbre respecto a lo real. Es en esta instancia donde se da paso a la imaginación creadora que suplanta a la memoria como medio para recuperar lo vivido y experimentado, lo conocido por la persona. Esta es la manera como se deforma la realidad sensible y como prevalece la idea del principio del movimiento que echa a andar el mecanismo de creación de una realidad que termina por tomar el lugar de lo que realmente sucedió. En el caso de *Eva y la fuga*, la escritura se mueve desde la memoria en declive de Eva y la memoria incierta del narrador que recupera la narración hecha por Eva del relato de sus sueños o experiencias nocturnas y diurnas.

La búsqueda por alcanzar la lucidez de la que habla el narrador de *Eva* no puede estar exenta de una lucha entre conciencia y delirio, expresados en el narrador

y Eva, respectivamente. En las últimas páginas, el delirio es uno de los temas preponderantes en el texto. El viaje hacia ese mundo mágico, interior, que propone la presencia de Eva lleva su impronta y esto refleja la incertidumbre, la angustia y la conciencia del delirio en el narrador, pues no puede fijar en la escritura aquella experiencia que está viviendo:

No es sino al delirio, al largo delirio que crece en olas hacia adentro que pertenece la sangre derramada de esta página. Lo veo levantarse en una reveladora polvareda de vientos ciegos. Oigo brillar su estrella tan calumniada y de todos modos admirable. Oigo su escritura delatora. Es que ha venido a mi siga desde un día que, por haberlo recordado ya en otra parte, no me interesa ahora profundamente. (*Eva* 78-79)

El delirio crea otro movimiento que se suma al de las olas en la superficie, imagen que también aparece en la explicación que intenta dar el narrador sobre la presencia de Eva. El movimiento hacia la profundidad completa el trabajo que ha hecho el contacto de Eva en la superficie, pero el descenso solo puede ubicarse en el delirio y en la escritura. Es decir, el contacto con Eva genera un movimiento similar al de las olas que se deslizan por la superficie y establecen el carácter de una parte de la experiencia vital. Ya en el texto, el movimiento es otro, hacia adentro, actividad incesante en busca del “hecho batiente” que se inscribe en una zona cercana a la del narrador. Este movimiento conduce a la búsqueda de la imagen de Eva y a través de ella, al encuentro con sucesos que evaden la conciencia del narrador. El viaje hacia ese hecho es un movimiento que lo lleva también a sí mismo y en ese trayecto, asiste

a la experiencia de sentir una idea e intentar materializarla a través de un cuerpo. La poesía, dice Rosamel, no es solamente un conjunto de palabras e imágenes puestas en común, además, estas deben comparecer alrededor de una idea o materializarla.

El poeta es un ser atento, en vigilia, alerta, responsable, y todo cuanto pase por él hacia la poesía deberá constituir la expresión de ese estremecimiento creador y captador, la formulación de una idea entre muchas otras la materialización más o menos exacta de esa metamorfosis que llegará, o no llegará a la expresión, pero que de ningún modo dejará de ser en sí una o varias ideas. Ninguna poesía logrará sobresaltarnos si su clima no nos traslada hacia algo, hacia una realidad, que por muy disfrazada que se nos presente, será o deberá ser entre otras cosas, la materialización de una idea. (Valle, “Sus opiniones” 65)

Aunque estas opiniones son bastante posteriores a la redacción de *Eva y la fuga*, es posible crear un diálogo con el propio pasado literario de Rosamel del Valle. Si se toma en cuenta estas reflexiones como una meditación sobre los lineamientos generales de su escritura, considerada esta como una forma de lo poético, entonces es posible rastrear los primeros trazos de esta idea en obras tempranas como *Eva*. El contacto con la imagen de Eva sugiere un intento por expresar la materialización de la imagen de una idea o de un sueño. Esta materialización exige un trayecto no exento de angustias ya que el individuo debe abandonarse y renunciar a sus preconcepciones sobre la realidad para poder penetrar en los secretos de la presencia de Eva. La presencia de vocablos como “pánico”, “derrumbe”, “persecución” y, sobre todo,

“temor” forman parte de una constelación de sentidos en torno a un sentimiento de angustia que provoca la presencia de Eva y la exposición a aquello que pertenece a lo preconsciente, al sueño, a lo poético.

Ciertamente, el trance de continua persecución en que se debate lo que debe quedar a salvo aún [sic] de mí, no puede durar mientras los días sean días. Pero no tengo la menor idea de lo que he de ser o hacer en un espacio donde haya pocas que explicarse o sobre una tierra a toda luz y sin la angustia de lo que no es. Fuera de este temor no me parece que haya cosa alguna en el mundo. Y es que a la facilidad de lo perdido y encontrado prefiero la formación angustiosa de los terrores que visitan al hombre cuando su ser, en trance de delirio, no es sino un cadáver más o menos flotante. (Eva 7-8)

El tránsito de una realidad consciente a otra que no lo es está en relación con una angustia que proviene, a su vez, de una posible amenaza. Este sentimiento permite completar el sentido de inminente que aparece en el primer trabajo en prosa poética de Rosamel del Valle, *País blanco y negro*. La palabra alude también a una amenaza, reforzando la intensidad del peligro como en “Es inminente el peligro de inundación” (Moliner 137). Además de estas connotaciones, también es necesario tomar en cuenta el prefijo *in-* que se relaciona con lo interior, lo que se lleva por dentro. Como sentimiento, el temor provocado por una amenaza es individual, pero este sentimiento admite un punto de vista ante el mundo. El temor, es decir el sentimiento, constituye un mundo marcado por el tránsito de la luz a la oscuridad, de la conciencia a lo que escapa a su control. Asimismo, la existencia del temor se exhibe más cierta que otro

tipo de existencias en la escritura de Rosamel del Valle y se vuelve una existencia deseada a pesar de las angustias que origina porque en ella radica el cambio. La certeza, entonces, proviene de la vivencia de este temor estimulado por la irrupción de Eva, no necesariamente por su existencia precaria en el pensamiento del narrador. El individuo se expone para vivir en ese sentimiento, se enajena para permanecer en la vivencia de ese sentimiento (García Alonso 16-17) y en el contacto con Eva. “Por esta vez mi realidad delirante no es sino un monólogo alrededor de una mujer que algo tiene que ver con mi existencia y de una noche en que el vino era el último coral extraído por mi sueño del brillante corazón del mar” (*Eva* 17). En esta vivencia en la noche, las cosas del mundo ya no obedecen a una lógica utilitaria, lo cual se presenta como una resonancia del llamado de Rodó en el *Ariel* para diferenciarse de este tipo de actitud propia de una mentalidad anglosajona.

Fuera de la referencia específica al problema de América, lo que es posible observar en el texto de Rosamel del Valle es la posibilidad de una fuga. La escritura como fuga de aquel orden en el que el individuo está previsto, en que las cosas solo pueden ser vistas y vividas de manera objetiva. Lo que plantea la escritura de Rosamel del Valle es el abandono de toda concepción anterior, ya sea esta sobre el individuo, la realidad o las cosas. Las cosas, por ejemplo, se “han metido”³⁶ (García Alonso 16) en el narrador –también en Eva– de otro modo. Del mismo modo, la vivencia de la noche es el espacio en el que nada podría suceder de manera lógica y tradicional. Lo que ocurre le pertenece al sueño y, en esta novela, al delirio, a una existencia donde toda esencia se ve perturbada por la experiencia de lo afectivo

³⁶ García Alonso elabora su reflexión sobre “vivir para” y “vivir en” a partir de los escritos de Robert Musil, el escritor austríaco contemporáneo de Rosamel del Valle. Sugiero aquí nuevamente una afinidad en las ideas, no necesariamente una lectura o una influencia explícitas.

expresado en el tránsito de ese muro que todavía divide lo consciente de lo inconsciente, de una realidad ordenada de manera orgánica a una dislocación de la existencia que produce la exposición intensa del individuo hasta perderse en la vivencia de la imagen de un sueño cuyo inicio puede estar en una fase onírica o en el delirio provocado por la imaginación o por la ingestión de sustancias alucinógenas. Todo eso forma parte del heterogéneo mundo que Eva trae al narrador. Sin embargo, a pesar de toda esta heterogeneidad, en algunos momentos, en la exploración de la realidad que palpita en la noche, resiente la falta de acontecimientos importantes y debe justificarse ante el lector.

La verdad es, por otra parte, que a lo largo de estas páginas bien pueda notarse una marcada ausencia de hechos de cierto relieve, de actos necesarios y delatores de una posible acción desorganizada, etc. Juzgo oportuno manifestar que, perteneciendo estas páginas a una rigurosa clasificación de carácter íntimo, podría esto mismo excusarme y justificarme de uno hasta ciento, y hasta el exceso, de una manera un poco particular de relatar algunos días de la vida de una mujer y de un hombre sin, precisamente, entrar en lo que se llama detalles concretos o vivas manifestaciones de un estado psíquico. Pero, ¿para qué, entonces, un libro? Que se me excuse o no, tengo que reconocer que en este caso no va a quedar, como se dice, muy bien puesta la eterna curiosidad de lector; pero, en cambio, me parece creer que puedo hacer efectiva esta vez la secreta y nunca verdaderamente confesada intervención del lector en un relato. (*Eva* 53)

En esta breve justificación que hace el narrador-autor de los elementos de su relato, aparece otra clave de lectura de esta novela. La referencia a la escritura del libro, soporte material y público de una experiencia íntima, se explica a partir de la experiencia de la intervención del lector en el texto. Esta referencia, como muchas otras en la escritura de Rosamel del Valle, está cargada de ambigüedad. ¿En qué consiste la intervención del lector? ¿Con qué materiales construir esta experiencia del lector en el texto? Una de las posibles respuestas está en la consideración de la figura del narrador como lector de una atmósfera onírica, de una presencia indeterminada, de una voz, de una expresión de una emoción. Como lector, la posibilidad de intervenir en el texto radica en las constantes preguntas acerca del contenido de la narración, preguntas que interrumpen la narración, pero que son necesarias para la comprensión de aquello que está sucediendo en la novela; sin embargo, esta comprensión no es total. No puede existir un encuentro con un significado totalizante en el texto, más bien la propuesta es rastrear los diferentes trayectos que propone la lectura de la presencia de Eva, trayectos que terminan en una fuga permanente de la realidad conocida. Sin embargo, en la ausencia de acontecimientos relevantes, la experiencia del lector debe buscar otras afinidades. En definitiva, la intervención del lector en el texto está en relación con el encuentro de una “experiencia interior” que busca lo posible y aquello que le es desconocido, pero que forma parte de su propia humanidad. Es, asimismo, un viaje de liberación, de desprendimiento de las ataduras con el conocimiento científico de las cosas, con las autoridades y las jerarquías que gobiernan la relación de los distintos seres que pueblan una existencia.

Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y *la autoridad*. (Bataille, *La experiencia interior* 17)

País blanco y negro y *Eva y la fuga* son dos tipos de escritura que buscan negar autoridades, valores y creencias existentes sobre cuestiones estéticas y humanas: la realidad, el conocimiento, la idea de la percepción como testigo inapelable de una realidad dada con anticipación y aparentemente imposible de modificar. Los dos textos intensifican la escritura a través de la búsqueda de una expresión poética en la que se ponga en escena la experiencia interior del individuo. Esta experiencia, sin embargo, se expresa de maneras distintas en las dos novelas. En *País*, es el propio narrador el que explora ese mundo interior, fuente de los acontecimientos. Si bien es cierto que existe una figura femenina y otros personajes aparecen en escena, los sucesos y las preguntas que sobrevienen con esos sucesos surgen de la propia experiencia del narrador. En *Eva*, esta experiencia surge a través de una médium, la protagonista, que es quien permite el contacto entre la realidad y el narrador. En este contacto, ella asume a su vez el rol de realidad, puesto que en el relato, Eva es el origen de las incertidumbres y los cuestionamientos a lo dado. Si el país de la primera novela es esa zona oscura de la memoria y el deseo del narrador donde se espera el acontecimiento, en *Eva*, es ella quien crea ese país a su imagen y semejanza (*Eva* 44) y es a ella a quien el narrador espera en busca de la experiencia vital.

En los dos textos, sin embargo, se halla la necesidad de apelar al discurso lírico para expresar los contenidos de ese país, los contenidos de una experiencia vital que abre y cuestiona los límites de la realidad. El lenguaje poético, parte esencial del discurso lírico, parece ser la única vía de aproximación a la experiencia interna del individuo, pero ello implica que este discurso adquiere su propia objetividad, su propio verosímil también. La diferencia con otras escrituras consiste en el uso de frecuentes interrogaciones que pueblan el texto y rompen con la secuencia de acciones. Las preguntas, una gran mayoría sin respuesta, abren el discurso hacia lo posible a partir de la incertidumbre. Estas preguntas, que interrogan ya sea sobre aspectos ontológicos o relacionados con la propia escritura de las novelas o cuestionan la veracidad de un enunciado, muchas veces provocan angustia en los narradores de las novelas. Esta angustia no solo proviene de las constantes interrogaciones sino también de otros elementos como el paso de lo interno a la exteriorización de un estado anímico, el encuentro de la emoción pura o simplemente la aparición de una idea mientras va teniendo una forma más o menos definida. En las dos novelas, sin embargo, se abre un espacio para que el lector encuentre llaves que le permitan acceder a ese reino interior y a su vez provocar una crisis de aquello que se presenta como dado ante la percepción, sin sorpresa, en el lenguaje de Rosamel del Valle. El propósito de su escritura es poner en movimiento aquello que aparece con formas caducas: la palabra, la realidad, la percepción automatizada que permite acceder a un mundo al que es necesario cambiarle el rostro. En esto radica la novedad de la propuesta de Rosamel del Valle y su valor de impugnación ante el estado de cosas de su época.

Capítulo 3: Humberto Salvador: en busca de una experiencia literaria no realista

3.1 Antecedentes de la vanguardia en Ecuador. Una literatura invisible

Una de las constantes en la crítica literaria ecuatoriana del siglo XX ha sido la defensa y la preocupación por la invisibilidad y la marginalidad de la literatura ecuatoriana frente a otras propuestas estéticas hispanoamericanas o manifestaciones culturales con una tradición más arraigada como la de México, Argentina, o aun Perú, Colombia o Chile, países más cercanos al territorio ecuatoriano y a problemáticas relacionadas con sistemas de opresión legados del colonialismo español y la problemática económica y social del indio, del campesino, del negro y otros sujetos tradicionalmente marginados (los campesinos, por ejemplo). Esta invisibilidad y marginalidad generadas, entre otros problemas, por una escasa formación crítica que destaque la relevancia de la literatura ecuatoriana en un contexto internacional, el poco o nulo acceso a editoriales extranjeras que puedan distribuir internacionalmente las publicaciones de los escritores nacionales, la falta de una dinámica tradición literaria y cultural, el insuficiente apoyo del Estado a las artes, han determinado una singularidad literaria con características negativas frente a tradiciones literarias más visibles.

¿Vanguardia en Quito? Desde una perspectiva anclada en los supuestos centros culturales de la época, se pod(r)ía entender que surgieran movimientos vanguardistas en Buenos Aires y en Santiago

de Chile, en México y hasta en Lima, o sea, en las ciudades que participaban de manera más destacada en la modernización latinoamericana. ¿Pero Quito? (Niemeyer 112)

Posiblemente, la sorpresa de Niemeyer se transforma en imposibilidad para algunos críticos e intelectuales de principios de siglo interesados en fundar y posteriormente mantener la tradición estética del realismo social. Lo paradójico es que la búsqueda de un arte actual y una contemporaneidad con Europa finalmente se concreta gracias a la inquietud de un pequeño grupo de escritores por conocer, vivir y experimentar las vanguardias, pero esta inquietud será criticada y silenciada por ser aristocrática, subjetiva, alienante. El vanguardismo no solamente se desarrolla en Quito y Guayaquil, las dos ciudades más importantes del país, sino también en ciudades alejadas de estos centros urbanos, como Cuenca e incluso Loja. Todas ellas contribuyen a la formación de una conciencia literaria y artística contemporánea a su época: Pablo Palacio nace en Loja y Humberto Salvador en Guayaquil, aunque los dos escriben y publican sus obras más vanguardistas en Quito. En el caso de la poesía, Hugo Mayo, el más radical de los vanguardistas ecuatorianos, nace en Manta, una pequeña ciudad en la costa del Ecuador, aunque publica su obra en Guayaquil y en revistas fuera del país (*Amauta*, entre otras). Todos estos datos hablan sobre la movilidad de los autores en esa época, así como también, de la búsqueda de un arte más cosmopolita y más actual que termine con el aislamiento cultural al que estaba sometido el Ecuador.

Benjamín Carrión (1897-1979), uno de los críticos y promotores más fervorosos de la nueva sensibilidad ecuatoriana y latinoamericana, tanto del realismo

social como del vanguardismo, menciona el retraso (“media hora de retraso”) como una de las características de la novela ecuatoriana en relación con Latinoamérica. Este retraso produce no solamente un fenómeno de “trasplante” y “transfusión de sensibilidad” del romanticismo de 1830 y el “ultraromanticismo” que se desarrolla a partir de 1848, sino también un retroceso a Bernardino de Saint Pierre con su novela *Pablo y Virginia*, publicada en 1788 y considerada por Carrión como un “esperpento literario” (*El nuevo relato* 14), expresión que se usa, en este caso, en sentido negativo. Carrión se refiere en este comentario a Juan León Mera y su novela *Cumandá*, una de las primeras publicadas en el Ecuador y la primera que pudo incorporarse al canon como lectura necesaria para entender los alcances y limitaciones del romanticismo hispanoamericano en tanto adaptación de una estética sin una distancia crítica apropiada.

A propósito de esta novela publicada en 1879, Benjamín Carrión menciona dos “actitudes humanas” que han prevalecido en la tradición literaria universal: “La insurgencia *contra* el ambiente” y “La conformidad *con* el ambiente” (*El nuevo relato* 49). *Cumandá* no puede ser incluida en ninguna de esas dos actitudes. “No acusa insurgencia o inconformidad; no expresa acuerdo ni es intérprete de ambiente. Es simplemente, lo que ahora se dijera un relato *evasivo*, de intención apologética. Un notable intento de trasplante de sensibilidad en el espacio y en el tiempo” (*El nuevo relato* 49). Esta situación crea un vacío en la literatura decimonónica en Ecuador y, por lo tanto, no hay antecedentes para el relato que se empieza a escribir en el siglo XX. Carrión destaca, en el ámbito local, *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez como la primera novela moderna ecuatoriana, la “que inaugura en nuestra historia literaria,

la época del gran relato humano, con paisaje y hombre nacionales” (*El nuevo relato* 225). Es decir, se inaugura la novela realista, aunque todavía con elementos naturalistas, y de “insurgencia contra el ambiente”, si se adoptan las actitudes que el propio Carrión expone en su ensayo sobre el relato ecuatoriano.

Dos elementos se imponen, entonces, como marcas singulares para el surgimiento de una literatura nacional: la relación con el ambiente y una actitud de insurgencia contra lo establecido, tomando en cuenta el ambiente como la realidad social y económica del individuo y la naturaleza o el paisaje como el espacio, normalmente rural, en el cual sucede la narración. La preponderancia de las condiciones sociales que afectan la sociedad impone las circunstancias que la crítica privilegia para validar o no una determinada estética. Se crea un canon y todo material literario que esté inconforme con él debe quedar oculto. Es la crítica la que crea unas condiciones particulares de escritura. Sin embargo, el peligro de este modo de entender la escritura consiste en que no es posible superar la idea de representación. La obra debe ser una muestra de una realidad social injusta, un microcosmos dependiente de aquello que sucede en una sociedad determinada por un tiempo y un espacio verificables. La realidad externa se impone a la literatura, dicta sus leyes y eso es lo que debe ubicarse como contenido de la narrativa. La posibilidad de revertir esta dependencia de una situación determinada por una realidad específica se ubicaría en el cambio que propone esta literatura, en la problematización e insurgencia de la escritura ante la realidad opresiva.

En el caso ecuatoriano, la relación de la literatura —y, en general, el arte— con una determinada situación social y los procesos históricos se evidencia en la

mayoría de críticos posteriores a Benjamín Carrión. Edmundo Ribadeneira, por ejemplo, expone de esta manera la presencia de la narrativa más destacada de principios del siglo XX:

Las circunstancias de nuestro proceso histórico son decisivas para la mejor expresión de nuestra novela. Primero, la Revolución Liberal, luego la del 9 de Julio. “A la costa” aparece en 1904. El segundo gran paso que da nuestra novela es “Plata y bronce”, de Fernando Chaves, en 1927. Viene después “Los que se van”, de Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera, en 1930. Finalmente, “Huasipungo”, de Jorge Icaza, en 1934. (Ribadeneira 43-44)

De esta manera, una buena parte de la crítica ecuatoriana construye un canon literario de la narrativa de las primeras décadas del siglo XX en el que es notoria la ausencia de dos nombres: Pablo Palacio y Humberto Salvador; dos presencias incómodas en las letras nacionales para una crítica que toma en cuenta el relato social como la norma para un inventario de lecturas.

Si la literatura ecuatoriana se establece desde la invisibilidad, en los autores vanguardistas se ejerce una doble marginación: por haber nacido en un territorio invisible para la literatura hispanoamericana y porque sus propios contemporáneos, tanto escritores como críticos, ejercen una censura a los contenidos de sus obras. El más prominente de estos críticos es Joaquín Gallegos Lara, miembro del “Grupo de Guayaquil”, que renueva la literatura ecuatoriana al incorporar nuevos actores sociales en sus obras (campesinos, montubios), así como también una escritura que intenta rescatar el habla de estos actores sociales.

Gallegos Lara escribe dos artículos, “Hechos, ideas y palabras: *Vida del ahorcado*”³⁷ y “El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”³⁸. El primer artículo aborda la diferencia entre la escritura subjetiva de Palacio y el realismo social o “integral” que practica el mismo Gallegos Lara y sus compañeros de grupo. Gallegos Lara se distancia de la noción de realismo naturalista o “zolesco” del siglo XIX. Según su criterio, esa tendencia ha sido superada como escuela literaria. Lo que se encuentra en el realismo social no es solo una estética, sino una “manera de interpretar la vida” a través de la teoría marxista-leninista (Robles, *La noción* 177)³⁹. La superación del realismo naturalista, entonces, implica que la literatura ha dejado de ser solamente una cuestión artística para convertirse en algo vital. De esta manera, toda crítica al realismo es una crítica a la vida misma, a las condiciones determinadas por la emergencia de grupos marginales y explotados, actores del drama social de las primeras décadas del siglo XX.

Luego de publicarse el primero libro de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y la novela *Débora* (1927), Gallegos Lara espera una superación del subjetivismo. “Creíamos que llegaría a meter en su literatura la cantidad

³⁷ El artículo se publicó en el diario *El Telégrafo* de Guayaquil el 11 de diciembre de 1932 y se ha reproducido en distintos libros que tratan la controversia en torno a las vanguardias y el realismo social. Ver, por ejemplo, la antología *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, de Alejandro Guerra Cáceres, pp. 38-40; *Obras completas* de Pablo Palacio en la edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, pp. 59-61; *El mordisco imaginario* de Celina Manzoni, pp. 49-51; *La noción de vanguardia en el Ecuador* de Humberto E. Robles, pp. 177-178. Humberto Robles, sin embargo, difiere en el año de publicación del artículo, la fecha que aparece en las otras referencias es 1933. Lamentablemente, no he tenido acceso directo al artículo, así que no he podido corroborar el año de publicación, pero es lógico pensar que es en 1932, meses después de la publicación de *Vida del ahorcado* y antes de la fecha que aparece en la carta enviada a Carlos Manuel Espinosa, escrita en enero de 1933.

³⁸ Publicado en junio de 1931 en la *Semana Gráfica*, número 2, en la ciudad de Guayaquil.

³⁹ Todas las citas sobre los artículos publicados en el libro de Humberto Robles van a tener una única referencia, no serán referidos de manera individual sino a través del autor y, a su vez, editor del libro.

indispensable de análisis económico de la vida para darse cuenta de contra quién debía dirigir sus tiros. Pero nuestro tirador se pasó de inteligente. Dio un compuesto químicamente más fino a sus ácidos. Mas, no supo contra quién disparar” (Robles, *La noción* 178). Según Gallegos Lara, en *Vida del ahorcado* (1932), se dispara contra todos y esos disparos terminan en contra del propio Palacio.

Se admira en ella [en la novela de Palacio] la inteligencia. Pero se la encuentra fría, egoísta y se puede ver al fin, que Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida, propia en general de las clases medias, de estas clases medias cuya existencia niegan los interpretadores autóctonos de la realidad americana. (Robles, *La noción* 178)

La reacción de Palacio a esta crítica aparece en una carta dirigida a Carlos Manuel Espinosa y en ella se observan las dos vertientes del realismo que entran en pugna en el Ecuador, aquella que privilegia la lucha y el cambio social, y aquella que se asume desde la exposición:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él [Gallegos Lara] dice: pero respecto a la segunda, rotundamente, no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que

es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. Desde este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario. Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual. (Manzoni, *El mordisco* 52)

Las dos actitudes de las que habla Palacio se derivan de las mismas realidades que viven los escritores. La diferencia radica en las distintas praxis vitales que provienen de ellas. Nuevamente, en algunos de los novelistas de vanguardia se halla una aparente actitud pasiva hacia la realidad, pasividad que, no obstante, implica siempre un viaje hacia el propio individuo para desde allí, desde la subjetividad o desde la propia experiencia interior, transformar aquello que es considerado “normal” por la opinión pública, transformar el “lugar común”. A diferencia de esta actitud, la del escritor afín al realismo social es más pedagógica, práctica e implica subordinación a un orden específico. Existe, además, una diferencia ética, no solamente estética:

En la práctica, el desacuerdo entre Palacio y Gallegos resulta más hondo que lo que sugiere esa misiva. Se trata de desavenencias éticas y estéticas, de diferencias entre una visión tradicional y una visión moderna de la experiencia humana. Gallegos ve un mundo colmado de

injusticias, sí, pero todavía reducible a un orden, a un orden de valores dictados, en este caso, por la teoría marxista-leninista. La responsabilidad del escritor es fomentar esos valores, poner la literatura al servicio de lo que vendrá, poner «en presente el futuro», según el decir de José de la Cuadra. (Robles, “Pablo Palacio” 64)

Los disparos a los que alude Gallegos Lara en su comentario estaban dirigidos, sobre todo, a poner en cuestión el “orden de valores” que mantenía a la sociedad ecuatoriana de su época —sociedad conservadora, tradicional, clasista— y asimismo iban en contra de un orden regulado y demandado por una ideología que interviene en las consideraciones estéticas y modela la sensibilidad. Allí se encuentra la ética del escritor y la propuesta política. La actitud de Palacio, más que apelar a un realismo abierto⁴⁰, término usado por Miguel Donoso Pareja y María del Carmen Fernández para explicar la posición que ocupa Palacio ante sus contemporáneos, conlleva una apertura de la percepción de la realidad, un combate permanente contra las nociones

⁴⁰ El realismo abierto propuesto por Donoso Pareja parte de la concepción del arte como “visión o intuición”. Entre las consideraciones de esta concepción se destaca el arte ya no como acto utilitario, sino como acto intuitivo; por lo tanto, se substraer a cualquier sanción moral en tanto imagen artística y emotiva, y se niega al arte un carácter conceptual, puesto que la intuición no distingue el límite entre realidad e irrealidad. Algunos de estos planteamientos coinciden con la propuesta de Palacio, pero es necesario problematizar más la cuestión de la moralidad de las imágenes en sus textos. Si bien es cierto que Palacio quiere exponer una realidad sin la aspiración del escritor, sus narradores continuamente critican la moralidad de la sociedad en la que suceden los acontecimientos y que puede asimilarse a Quito por los detalles objetivos de nombres de calles y barrios que se consignan en la narración. No sucede lo mismo en el caso de las imágenes en Owen o en Rosamel del Valle, donde la intención es claramente despojar de moralidad la escritura aunque no se puede hablar de realismo (21). El otro problema surge de la aproximación desde el idealismo de Croce, opuesto al materialismo dialéctico. La consideración del arte como intuición es idealista, pero el propio Palacio se ha encargado de cuestionar la percepción idealista del mundo en sus artículos sobre las palabras “verdad” y “realidad”, por lo tanto, acudir al idealismo para explicar una tendencia vanguardista resulta insuficiente, aunque existan elementos para hacerlo. Es posible, sin embargo, que el eclecticismo vanguardista aglutine varias tendencias, incluso opuestas, que todavía influyen en las consideraciones estéticas. Esto acontece tanto con Gilberto Owen como con Rosamel del Valle. Existe una preocupación de época que evade los límites de cada postura. Líneas después, Donoso explicará que la intuición se corresponde con la existencia de un “área inconsciente en el acto mismo de creación” (22).

heredadas del positivismo. Es en este sentido que Palacio se distancia de la actitud pedagógica y vicaria ante la realidad que asume la mayor parte de su generación.

Sin embargo, para Palacio, la propuesta realista comporta una encrucijada ética ante el problema de la representación, y así lo plantea el narrador de su primera novela, *Débora*: “La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie” (Palacio 132). Aquello que se calla no es lo evidente, es más bien lo que necesita ser explorado. La verdad literaria se encuentra en aquello que no es visible, en lo que no es obvio, en lo que se silencia o debe permanecer en silencio, en aquello que no se constituye como totalidad, en lo más concreto: las “pequeñas realidades”. De acuerdo con la posición que asume Palacio, aquello que alimenta la narrativa de vanguardia es una sucesión de fragmentos, pedazos de vida que no configuran una totalidad. Esos fragmentos o realidades pequeñas, marginadas y calladas por el ojo ciudadano del que hablaba Rosamel del Valle, encierran en sí lo verídico; pero aquello que está en relación con el carácter de verdad de esas realidades no recae solamente en ellas como materialidad de una escritura, sino que, sobre todo, se elabora en la actitud honesta que adopta el escritor con sus lectores.

Mentiras, mentiras y mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas

tragártelas con comodidad; o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento a los John Rafles o Sherlock Holmes. (Palacio 132)

Es decir, Palacio propone, en la ficción, un pacto de sinceridad con el lector en el que se inscriba el carácter ficcional, de artificio, de aquello que se relata. En eso radicaría la superación del realismo literario, en desenmascarar a los falsos pretendientes que se hacen pasar por la realidad misma. Al desenmascararlos por medio de los comentarios metaficcionales propios de la escritura vanguardista, se enfatiza el carácter artificial de la realidad que se ha puesto en escena y asimismo, en el caso de Palacio, se exhibe lo ridículo de esa artificialidad. Es decir, además de la actitud honesta del autor, se resalta el carácter lúdico de estas narraciones. En este doble juego, se cuestiona y se ridiculiza el canon literario a través de la parodia de géneros (por ejemplo, la actitud detectivesca del narrador de “Un hombre muerto a puntapiés”, uno de los relatos del primer libro de Palacio) y los gustos e ideas que marcan una determinada sensibilidad artística (el naturalismo en tanto género que promueve el análisis social a través del determinismo de leyes que designan comportamientos ya asignados, comportamientos estancos: la relación entre el tipo de rostro y los niveles de criminalidad en Cesare Lombroso, por ejemplo, que se critica no solamente en el relato mencionado anteriormente, sino también en “El antropófago”).

“Palacio, no obstante, no sólo parodia un canon, sino que pretende mostrar, por contigüidad, cuán sometidos estamos a las formas no únicamente literarias, sino sociales” (Robles, “Pablo Palacio” 66). Esas formas, muchas de ellas caducas, son las que constriñen el dinamismo de la realidad y las que mantienen estancadas las

valoraciones artísticas. Sin embargo, para que la realidad se ponga en movimiento, es necesario, sobre todo, transformar las percepciones sobre ella, liberarse de las nociones o de categorías que impiden el dinamismo de la percepción.

Paradójicamente, Palacio asigna al realismo el ámbito de las suposiciones o de lo posible, debido a que al asumir la escritura el deseo “aspirativo” del autor, el mundo relatado se convierte a su vez en una forma artificial. Es esto lo que denunciará el estructuralismo a través de Barthes, el artificio que se inscribe en la estética realista, porque construye deliberadamente, por medio de convenciones fijadas en el texto, una imagen de la realidad que pretende ser la realidad misma. Al distanciarse de una escritura que busca una salida extraliteraria, la propuesta de Palacio consiste en liberar a la narrativa de las aspiraciones del escritor para exhibir la vida fragmentaria sin mediaciones. Es decir, la realidad debe ser expresada tal como es, no como debería ser. El escritor, además, debe tomar en cuenta que el contenido que se expresa en la escritura no puede proyectarse desde la totalidad o desde la creencia en una realidad orgánica. Es así como la postura de Palacio se relaciona con aquella de Rosamel del Valle, Gilberto Owen o Humberto Salvador, al proponer una escritura de las realidades pequeñas con personajes fanticos, muñecos, y así dinamizar la percepción de la realidad al liberarla de concepciones a priori. Es la inutilidad de esas realidades el material de la escritura.

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: «puede darse el caso», «es muy

posible». La verdad, casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible.

(Palacio 132)

La experiencia vital de la que habla Gallegos Lara en su comentario sobre *Vida del ahorcado* no se asume en Palacio desde las aspiraciones de justicia o de cambio social del escritor, aspiraciones trascendentes, sino desde la conciencia de lo fragmentario inscrito en la experiencia individual del sujeto en el espacio urbano, aspiración más humilde. A partir de esos fragmentos se puede admitir una vida, una existencia, un ser que se componen o se acumulan a la vista del lector. Asimismo, con esos fragmentos, el escritor asume una tarea más modesta en el siglo XX que consiste en exponer una realidad pero al mismo tiempo desprestigiar el valor otorgado a esa realidad sensible o exterior al individuo, incluido el desprestigio de los propios personajes que pueblan las narraciones. Esta operación confiere un nuevo valor a la realidad interna del individuo, desautorizada por el realismo y el naturalismo debido a la sospecha general hacia la subjetividad y el psicologismo, aun a pesar del lirismo que, para Zola, era necesario en la escritura. En esa realidad, se dan unas prácticas y “Palacio sostiene que sólo rescatando esas prácticas que se esconden detrás de la coraza del ser se llega al cimiento de su más pura interioridad” (Robles, “Pablo Palacio” 70). Por lo tanto, la exploración del mundo interior del individuo cuestiona su construcción ontológica exterior, cuya coraza impediría mirar lo que realmente está detrás de lo visible.

Palacio reflexiona sobre los sentidos de la palabra realidad desde una perspectiva materialista en un ensayo filosófico publicado en 1935 en la revista *Bloque de Loja*. “Sentido de la palabra *REALIDAD*”⁴¹ plantea la existencia del individuo como parte de la realidad y, por lo tanto, el ser humano posee en sí la

⁴¹ El énfasis está en el original.

esencia del mundo. El germen del pensamiento debe participar del mundo, por eso es posible llegar a la esencia de las cosas, pero esta participación no es consciente ni sustancial, por el contrario, funciona a manera de enlace y tiene cualidad de ser inconsciente (232). Uno de los postulados del creacionismo vanguardista expresado en el manifiesto “Non serviam” de Huidobro, que cala en la sensibilidad de la época, plantea tomar distancia y no servir más a la naturaleza para que el acto creativo adquiera autonomía y libertad. El propio Huidobro aclarará esto en un ensayo posterior, “La creación pura”, en el que esta rebelión contra la naturaleza es aparente, no implica distancia sino un acercamiento: *“el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas*, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas”⁴² (Huidobro 720). Esta aparente contradicción se explica a través de la pertenencia del ser humano a la Naturaleza y de la imitación de sus “leyes internas” (Huidobro 721). En su ensayo, Palacio presenta una perspectiva diferente: sí, de acercamiento a la naturaleza, de pertenencia también a ella, pero no de imitación sino de “estar dentro” de sus leyes. “El fondo de la realidad es nuestro y a él, progresivamente, nos aproximamos. Podemos penetrar en él porque somos su producto y estamos organizados conforme a su proceso. Somos la parte de la naturaleza que adquiere conciencia de sí, pero estamos dentro de sus leyes” (Palacio 232). Esto quiere decir que en el transcurso de un poco más de una década, desde los manifiestos de Huidobro, hasta el ensayo de Palacio publicado en 1935, la relación con la naturaleza se asume desde adentro; es decir, se elimina definitivamente la distancia entre el individuo y la naturaleza ya que

⁴² El uso de itálicas pertenece al original.

se supera la imitación de esta. A su vez, en este postulado de Palacio y en el de Huidobro, se halla implícita una denuncia del naturalismo, puesto que lo que permitía la comprensión de una sociedad para esa corriente estética era la aplicación de una serie de leyes no naturales creadas por el hombre que terminaban por reducir el dinamismo de la naturaleza.

En el giro que propone Palacio, el conocimiento de la realidad ya no se percibe como posibilidad. Al ser el individuo una misma cosa con la realidad, el conocimiento de sí mismo significa también el conocimiento de una parcela de la realidad. El ser parte de la realidad rompe con la idea de representación porque ya no es necesario construir una imagen de la realidad. Lo que se encuentra, entonces, es una posibilidad de reconocimiento con esa realidad. Es esta la idea que está detrás del epígrafe que antecede a los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés*: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne” (Palacio 5). Hábilmente, Palacio involucra a todos los miembros de una sociedad en el epígrafe. Tanto quienes se desentienden de ese bolo de lodo como aquellos que no lo hacen están inmersos en él, los primeros porque al desentenderse delatan su pertenencia a esa realidad, y los otros, porque al no desentenderse, al volver la vista a él, no rehúyen esa realidad, la aceptan como suya. De esta manera, “‘El bolo de lodo’, al mismo tiempo que *encubre* a quienes les apesta ‘la carne de su carne’, *descubre* a aquellos que (ya) se encuentran sumidos en este lodo”⁴³ (Nina 370). El giro que propone Palacio, de la representación al reconocimiento, afecta la manera de entender el hecho literario, ya que desaparece la distancia entre ficción y realidad. Es decir, la

⁴³ El énfasis no es mío.

escritura, el trabajo artístico forma parte de la realidad y, además, pertenece a lo real en tanto afecta al lector, en tanto encuentre que lo dicho en el texto es “carne de su carne”.

De este modo, en la escritura se propone un espacio de encuentro entre la experiencia vital y la imaginación, pero desde la incorporación de la realidad en la experiencia. Aunque pareciera que este encuentro tiene lugar en diferentes épocas, es importante que suceda en la época de las vanguardias, en el momento en que se propone como una de las tareas olvidar el legado del “arte por el arte” y la distancia del escritor con el mundo. Sin embargo, lo que expone Palacio no es el reconocimiento con toda una realidad, sino con el lodo suburbano; es decir, con una parcela de realidad que no es agradable o bella, con lo sucio, lo que aglutina desechos, lo que, en definitiva, se asume como marginal; pero esta realidad marginal se ve desde la perspectiva de su escritura como “normal”, desplazando de esta forma aquello que la opinión pública había considerado tradicionalmente como “anómalo”, ejemplo de esto es el personaje antropófago, cuyos deseos de carne no pueden ser juzgados desde una moral clásica. Este no es un elemento exterior a lo que se va a relatar, sino la encarnación de una nueva estética que ya no propone lo bello como paradigma, sino que recoge aquello que la sociedad ha rechazado para desde ahí reconfigurar una antropología en la escritura. Lo rechazado implica una delimitación, una fragmentación de la realidad, pero esa delimitación se contrapone con lo que había sido hasta esa época la denominada literatura ecuatoriana. Desde ese lugar, los personajes pueden deambular por una ciudad que no está expuesta a la luz pública pues esconde algo, su propia anomalía; así pueden traspasar los límites del decoro

(“Un hombre muerto a puntapiés”, “El antropófago”), exponer los límites del lenguaje en la representación del cuerpo y el yo dividido (“La doble y única mujer”), etc.

Mientras en el realismo socialista la producción estética es mirada en los términos de una conciencia absoluta y ni en la más mínima forma *contaminada* por elementos inconscientes, en el realismo abierto se acepta esta otra dimensión. Y es desde esta postura que Lunacharski afirma que el marxista “puede preguntarse a sí mismo cómo surge la necesidad del arte de la palabra, cómo se refleja, cómo se desarrolla este arte de la palabra, cómo actúa sobre la sociedad, es decir, qué papel desempeña en la misma”, para de inmediato agregar: “Aquí pueden ser revelados, sobre la base del estudio del surgimiento y acción de la literatura, determinados procedimientos de influencia agitadora artística. Aquí no sólo se plantearán las cuestiones de la agitación con el empleo de elementos artísticos, ya que esto está relacionado con la parte aplicada de la teoría de la literatura; no, aquí se plantearán también las cuestiones referentes a la influencia de las obras auténticamente artísticas (ya que todas ellas son, al fin y al cabo, de agitación) sobre la masa”. (Donoso Pareja, *Los grandes* 20)

Vinculada a la exploración de las realidades pequeñas aparece también la noción de verdad que Palacio explora en otro ensayo filosófico titulado “Sobre el sentido de la palabra *VERDAD*”⁴⁴. Detrás de esta idea de las realidades pequeñas se encuentra la

⁴⁴ Publicado en la revista *Bloque* (Loja), año I, n° 1, enero de 1935, (29-41). La referencia se encuentra en la edición de las obras completas de la colección Archivos de la Unesco, en la página 203. La

conciencia de lo perentorio, del individuo en tránsito por el mundo, lo cual no permite que la individualidad se concilie con una absoluta totalidad (Palacio 213). La consecuencia de este planteamiento es que el individuo se conduce “verdaderamente” según cada una de sus acciones (Palacio 216). “En resumen hemos caracterizado la idea de verdad como la ilusión de encontrar una más alta realidad, permanente e inmutable, que resuelva las contradicciones y dificultades de nuestra experiencia” (Palacio 216). Sin embargo, esto no es más que una ilusión, como el propio Palacio menciona en su ensayo.

Más se acomoda a nuestra pequeñez y a nuestra grandeza el hecho paradójal de que no existiendo una verdad absoluta que nos oprima, podemos así ser libres y vivir más humanamente, con el grande propósito de hacer cada vez menos dolorosa nuestra propia vida. Si tuviéramos delante de nosotros una verdad así absoluta seríamos ciegos para toda otra cosa que para ella. El día de la verdad sería entonces el día final de todo. (Palacio 217)

La alegría del ser humano, entonces, consiste, justamente, en no llegar jamás a ver esa verdad, ni “llegar al final de las cosas y de los problemas” (Palacio 217). La vida misma descansa en esta posibilidad de poder ver verdades relativas al propio individuo, las pequeñas realidades que traen en ellas su propio carácter de verdad. Tal vez el inconveniente más grande de la posición de Gallegos Lara y del realismo social es que todavía exhibe una confianza en la llegada de la justicia social y éste es el carácter de verdad que promueve la estética marcada por el marxismo-leninismo. Esto

referencia completa de esta edición se puede hallar en la bibliografía final. El énfasis pertenece al original.

es lo que no permite el paso a otras estéticas, como el realismo que propone Pablo Palacio, o a ampliar la mirada a otras posibilidades narrativas.

3.2 Gallegos Lara y la crítica a Humberto Salvador

La segunda reseña escrita por Gallegos Lara en contra de la propuesta vanguardista se titula “El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*” y fue publicada en el número 2 de *Semana Gráfica* en junio de 1931 en Guayaquil. En esta reseña, aparecida antes de la escrita para el libro de Palacio, Gallegos Lara critica el uso de las formas y la experimentación como único objetivo de la literatura. “Pero en todos los casos que conozco el ‘pirandelismo’ es un medio y no un fin, algo episódico y no esencial...” (Robles, *La noción* 145). ¿Dónde buscar lo esencial, según Gallegos Lara? Lo esencial se encontraría en las realidades con “valor histórico”: “el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir” (Robles, *La noción* 146). Es decir, lo que debe buscar la narrativa de principios de los años 30 —y, sobre todo, después de la publicación de *Los que se van* (1930) por algunos de los miembros del Grupo de Guayaquil— es crear un espacio, las condiciones necesarias para que la voz de ese colectivo anónimo y marginal pueda expresar su desencanto.

Gallegos Lara reconoce algunos méritos en la técnica usada por Salvador en su novela: “Escenas sorprendentes, desdoblamientos raros, perspectivas extrañas, frases de visibilidad cinematográfica [...] sugestivas adquisiciones formales inherentes a su posición artística” (Robles, *La noción* 145). Sin embargo, está consciente de que el puro formalismo es improductivo, sin la renovación del contenido social, las

renovaciones formales se vuelven vacías. Para Gallegos Lara, la novela de Humberto Salvador es parte de la “literatura moza, cosmopolita, desasida que se pliega dócil a la exigencia deshumanizante de los públicos contemporáneos de nervios gastados, que aman los refinamientos y, a veces, perdido un poco el su [sic] equilibrio los snobismos, también” (Robles, *La noción* 146). La alusión a la “exigencia deshumanizante” implica una crítica a la propuesta de Ortega y Gasset de un arte para artistas, pero es un elemento que Salvador utiliza de forma irónica en su novela. El arte, para Gallegos, debe “rehumanizarse” y solo puede llegar a tener sentido si encuentra un propósito social en la sociedad en que nace.

Luego de una primera época de exaltación vanguardista, época acompañada de actitudes parricidas, de ruptura con el pasado, en la que “ser actual” era una de las motivaciones para hacer arte, en algunas revistas y artículos publicados a finales de la década del 20 y principios del 30, se empieza a notar la necesidad de superación de un primer momento formal y experimental del vanguardismo. Humberto Robles plantea tres momentos para la noción de vanguardia en el Ecuador: presencia y recepción polémica (1918-1924), descrédito y desplazamiento (1925-1929) y rezago y descarte (1930-1934). Según Robles, es en los años del “descrédito y desplazamiento” de la noción de vanguardia cuando se empieza a reflexionar en la manera de expresar el anhelo de un cambio social. Y no parece haber sino dos vías: el psicoanálisis y la ideología marxista, y dos actitudes relacionadas con ellas:

De una parte, rechazo de la realidad volcándose hacia la liberación subjetiva, hacia prácticas literarias ¿elitistas?, hacia la abstracción y hacia el cuestionamiento de formas, fórmulas y convenciones, hacia un

arte deshumanizado en el decir de Ortega y Gasset. De la otra, una actitud crítica ante un abyecto mundo objetivo para abogar así por reubicaciones económicas y por reivindicaciones políticas y sociales. El consenso se inclinará más y más hacia la última de esas dos tendencias. (Robles, *La noción* 38)

Más tarde, en 1934, Pablo Palacio añade una más: Nietzsche, influencia que está presente desde su escritura más temprana⁴⁵.

Vemos que dos fuerzas se disputan la dirección de los destinos sociales: la una sustentada sobre principios individuales; y, la otra, sobre principios colectivos [...] Como ve Ud., todos los principios tienen su razón de ser, una misión que realizar; por esto no hay que atacar ciegamente a ninguno de ellos: hay necesidad de auscultar profundamente el devenir social, poner el oído muy atento al palpar de la sangre que afluye por las arterias del organismo humano. (Palacio, *Obras completas*: 1997, 384)

El diálogo entre las ideas filosóficas y el arte se vuelve más estrecho en las vanguardias, no solamente como una forma de leer la realidad, sino como una actitud que dicta una estética. Aparte de la controversia entre realismo social y vanguardias, explícita en las reseñas de Gallegos Lara, existe otra aproximación a esta polémica desde el individualismo y el colectivismo. En el lado de la exploración del individuo se encuentran Nietzsche, Freud, Simmel; del otro lado, se encuentra Marx. Sin

⁴⁵ Sobre la relación entre Nietzsche y Palacio puede leerse el artículo de Francisco José López Alfonso, “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*” incluido en la sección “Lecturas del texto” de las *Obras completas* publicadas por ALLCA. La referencia completa se encuentra en la bibliografía.

embargo, es difícil verificar esta dicotomía en los textos escritos por Palacio, Salvador e incluso en los adeptos al realismo social, ya que las dos son perspectivas internalizadas en la escritura. Sí es diferente, en cambio, la aproximación a la noción de realidad en los textos de las distintas tendencias. ¿Dónde radica, entonces, la diferencia y dónde se difumina ésta?

La aproximación al individuo se vincula inevitablemente a la transformación de la vida urbana en las primeras décadas del siglo XX. La transformación de las urbes debido a la migración modifican las condiciones en las que el individuo se enfrenta a sí mismo y a los otros.

Los más profundos problemas de la vida moderna manan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida (la última transformación alcanzada de la lucha con la naturaleza, que el hombre primitivo tuvo que sostener por su existencia *corporal*). (Simmel, “Las grandes urbes” 247)

El problema al que se refiere Simmel ocurre en las grandes ciudades europeas hacia finales del siglo XIX y principios del XX, pero es trasladable a otros ámbitos no solamente por el desarrollo vertiginoso de la vida urbana a comienzos de siglo en Hispanoamérica, sino por otro aspecto, no necesariamente urbano, que implicaba una idea de colectivización: los intentos revolucionarios, fallidos o no, que empezaban a darse casi en cada país y tenían una relación directa con la libertad individual. Tal vez uno de los episodios literarios más impactantes en relación con este problema es el

que se desarrolla en una de las llamadas novelas de la revolución mexicana, *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz, en donde el grupo de amigos que se integra a la campaña villista, al ser parte del vértigo y del torbellino de la revolución, termina por perder su individualidad ante la figura inconmensurable de su general. En este caso, aquello que provoca la pérdida no es el sentimiento de adhesión que provoca la revolución, sino la unión al grupo de amigos, luego ser parte de la horda, y, finalmente, después de la desilusión por la experiencia de la revolución, la entrega total a la figura del caudillo. La exploración del interior del individuo evitaría esta entrega total a formas de colectivización. Esta problemática aparecía ya en el *Ariel* de Rodó, elemento que resulta paradójico puesto que, al plantearse una unidad latinoamericana, se pretende llegar a ella a través del resguardo del espacio íntimo e individual, al que solo se penetra a través de la exploración interior. Ese espacio soberano, inexpugnable, se convierte en el reducto en el que el individuo se desentiende momentáneamente de su naturaleza social para ser solamente él y su entorno, la existencia de una forma de vida minoritaria.

Al escribirse un libro como *Huasipungo* (1934), Andrés Chiliquinga, el personaje principal, representaría a otros Chiliquingas que comparten, como él, la misma situación. Es el personaje “tipo”, fundamental en la estética realista, a partir del cual Georg Lukács elabora su crítica a la vanguardia. “La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual” (Lukács, *Ensayos* 13). En el personaje Andrés Chiliquinga se encuentran él y los otros como él, aquellos que comparten las

mismas injusticias sociales; el “hombre total”, en cuanto una sociedad se objetiva en él. Sin embargo, la historia de Chiliquinga es también una historia individual con rasgos particulares y vivencias que solo pertenecen a ese personaje. Estas vivencias se expresan en lo emocional y es en ese lugar donde el encuentro con lo social se da desde el individuo afectado por estímulos externos que no tienen otra manera de plasmarse sino en su propio lenguaje, desde su propia interioridad. El giro de la vanguardia consiste en rebasar la posibilidad de ubicar orgánicamente como totalidad las experiencias de los personajes. Estas se desarrollan como singularidades que no se repiten sin crear una diferencia.

Hay una característica que destaca Simmel en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe. “Aquí se dibuja por primera vez un mundo que está asentado completamente sobre la singularidad individual de sus individuos y que se organiza y desarrolla sólo en virtud de ésta” (“El individuo” 276). Los escritores vanguardistas, lectores de los románticos alemanes, parten de esta idea; es decir, desde la individualidad como el remanente de lo más humano que se halla en el interior de la persona. Es en ese lugar donde es posible encontrar la emoción y su forma de expresión.

En un contexto cultural más amplio, no solo en relación con la escritura, Gallegos Lara se opone a toda idea que provenga de “individualidades aéreas”, opuestas a la materialidad de una sociedad determinada. “Si la cultura fuera la manifestación de individualidades aéreas, por encima de la materialidad de la sociedad humana, estaría de acuerdo en que nadie como quien trabaja cotidianamente con los problemas específicos de la inteligencia debería dar el tono a la cultura”

(Gallegos Lara 253). No obstante, las vanguardias proponen lo aéreo como material literario apropiado para describir una literatura que no se agota en la mera descripción de ese estado de la existencia. Materialidad, en este sentido, se asume en las vanguardias como sinónimo de contenido y como materialidad cuya expresión resulta problemática. El contenido de las novelas vanguardistas y, especialmente, de las novelas líricas —la de Owen, por ejemplo— se ubica a través de personajes sin una materialidad precisa. Son personajes fragmentados, desconectados de la totalidad, mas aquello que busca el realismo son todavía personajes orgánicos.

La crítica de Gallegos Lara dialoga con la polémica intervención de Lukács al vanguardismo en la década del 50. Lukács lee los contenidos vanguardistas como una expresión burguesa de la decadencia, vinculados aún al naturalismo estético en tanto descripción del mundo. El realismo busca ubicar un fenómeno de época en el lugar que le corresponde por su esencia objetiva, en relación siempre con el conjunto, mientras que el escritor vanguardista privilegia el reflejo subjetivo y crea de él una imagen de la realidad que aparece siempre como deformada (Lukács, *Significación* 64). Existe en el punto de vista del crítico húngaro una clara división entre una posición objetiva ante la realidad, la cual conlleva una distancia crítica necesaria ante el contenido de la escritura, frente al subjetivismo vanguardista, incapaz de guardar distancia alguna con su texto. Sin embargo, es la ironía la que permite esa distancia crítica, no solo en el escritor sino en el lector o espectador, quienes logran ver en el texto o en la representación teatral (Brecht, por ejemplo) un trabajo sobre la expresión a partir de la conciencia de que se encuentran ante un objeto artificial, ficcional, cuyo carácter “real” depende de la lógica interna de la obra.

Además, Lukács critica la abstracción del mundo que debe hacer el escritor vanguardista a partir de su perspectiva subjetiva. Debido a su relación con el pensamiento decadentista, las vanguardias no producen sino abstracciones sin contenido, derivadas de la nada improductiva. A propósito de la escritura de Kafka, Lukács afirma: “A pesar de su gran fuerza de evocación, a pesar de su alta conciencia artística, no puede aspirar, como el realismo, al punto medio entre la particularidad y la universalidad” (56), pero ¿cómo es posible aspirar a llegar a ese punto medio? La respuesta de Lukács a esta pregunta apunta hacia la consideración de que, a pesar del individualismo que implica la escritura literaria, esta práctica tiene un objeto, la relación del individuo con el mundo (82). Es decir, el escritor como individuo es un sujeto social e histórico y su objetivo es mantener el vínculo con la sociedad en el texto, para de esta manera evitar el aislamiento que lleva generalmente a la vivencia de una nada. Lo importante aquí es impedir el surgimiento del sentimiento de angustia que produce la consideración de la realidad como caótica, ya que Lukács parece confiar todavía en la novecentista plasmación espontánea de “un mundo unitario y en necesaria correspondencia con el hombre, esto es, como una unidad vital, inseparable de sus elementos constitutivos” (49), idea completamente opuesta a la vanguardia, que ve el mundo alejado de las correspondencias del siglo XIX y sitúa el fragmento como uno de los elementos claves para la organización de la escritura. Lukács, en definitiva, parece ver en la disolución de ese mundo unitario, en la predilección por el fragmento que no necesariamente encuentra una correspondencia con un todo o un absoluto o una materialidad menos heterogénea, una amenaza en contra de la intención estética del escritor o la posibilidad de supervivencia de la

novela. En este sentido se puede entender la crítica a *Los falsos monederos* de Gide, texto en el que Lukács observa la “autodisolución de la estética” al proponerse en la escritura de la novela la imposibilidad de que surja una novela de ese texto (57). Sin embargo, Lukács no logra descubrir el anuncio de una estética que no necesariamente era nueva, puesto que provenía de una tradición ampliamente difundida en el siglo XIX en escritores del primer romanticismo, y se asumía desde el privilegio de la ironía como forma de desautomatizar la relación del lector con el texto. En la vanguardia, el uso de la ironía es más generalizado que en el romanticismo y concierne no solamente a la distancia irónica del escritor con su texto, sino a una intimidad conceptual e incluso a un juego literario que formula su propia lectura, su propio aparato hermenéutico. Es decir, al mismo tiempo que existe un distanciamiento con el texto y se enfatiza el carácter ficticio de la obra de arte, la figura del autor en la ficción se involucra de manera íntima con los acontecimientos, los personajes y el aparato crítico que proponen las leyes internas de la escritura. En este sentido, la distancia con la realidad y con el material que forma parte del texto se vuelve compleja porque la figura ficcional del autor es parte del contenido de la novela. La novela es producto del autoconocimiento de la propia figura autoral en la ficción y solo en este sentido se puede considerar estas novelas como autobiográficas; “es verdad que una obra de arte no se puede conseguir de otra manera que si el sujeto la llena de sí mismo [...] Mediante esta situación, el arte se ve obligado (en tanto que algo espiritual) a una mediación subjetiva en su constitución objetiva. La misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad” (Adorno 62-63). El temor de Lukács por el aislamiento del sujeto y, como consecuencia, la

proliferación de una literatura retraída, onanista, debido a la falta de contenido social parte de una idea del arte que todavía está en correspondencia con la realidad. Es justamente aquí donde el carácter “aspirativo” del arte al que alude Palacio se complementa. No solamente existe la ilusión del progreso social, sino el anhelo de que la realidad no aparezca fragmentada o incongruente, que continúe siendo orgánica, igual que el individuo. A pesar de las objeciones de Lukács al supuesto idealismo de las vanguardias, en muchos de los textos que él critica se apela al materialismo. En el caso ecuatoriano, las reflexiones de Pablo Palacio refuerzan esta idea. La literatura de vanguardia, por ejemplo, privilegia una escritura sobre el cuerpo. Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, el propio César Vallejo, aluden constantemente ya no a realidades ideales, más bien recurren a la materia más tangible para elaborar sus ficciones. La figura del antropófago en el cuento del mismo nombre de Palacio evita constantemente la idealización. No son fuerzas “invencibles” las que gobiernan los actos de los individuos, tal vez sean estas “incomprensibles”, pero sobre todo las motiva el deseo sexual o el impulso por cambiar la noción de realidad. El deseo sexual junto a los problemas sociales derivados de la confrontación y antagonismo entre distintas clases sociales serán unos de los elementos cardinales para entender la narrativa de Humberto Salvador; Freud y Marx como bases firmes desde las cuales se construye su obra.

3.3 La etapa vanguardista de Humberto Salvador: *Ajedrez, Una taza de té*

La narrativa de Humberto Salvador, en sus primeros años, es esencialmente urbana y esta opción implica una diferencia con la literatura realista que se empieza a

escribir a finales de la década del 20 en Ecuador. Los libros de relatos y su primera novela dialogan con algunas preocupaciones temáticas y estéticas en relación con los habitantes citadinos presentes en los primeros libros de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*. En Salvador es más evidente la influencia del marxismo y el psicoanálisis, influencia que marca no solamente la escritura de Salvador, sino las discusiones en torno a la vanguardia en algunas revistas de la época. En estas discusiones se puede observar que luego de un primer momento en el que el afán de ruptura con la tradición es la principal preocupación de intelectuales y artistas, la “noción” de vanguardia se centra en cómo la escritura puede afectar la realidad social; es decir, cómo se puede adaptar la revolución formal a un contenido más social en el que se pueda incluir al proletario y a otros actores sociales tradicionalmente segregados. En este sentido, se diferencia de la estética realista que se inicia con *A la costa* y que a partir de 1930 se constituye en la corriente hegemónica de escritura de la joven generación de escritores.

Salvador publica su primer libro de relatos, *Ajedrez*, en 1929. Antes de esta obra había escrito varias piezas de teatro y un poema galardonado en Argentina y Ecuador, *Sinfonía de los Andes*. Salvador tenía la costumbre de incluir comentarios siempre positivos de sus lectores en las últimas páginas de algunas de sus obras, en una sección titulada “Algunas opiniones sobre los libros de Humberto Salvador”. En la recepción de su obra se elogia, entre otros aspectos, su capacidad expresiva asociada a una vocación lírica, pero también la modernidad de los temas. Uno de los elementos que vincula los relatos de Salvador con el creacionismo es el afán por crear una expresión de las emociones a través de un lenguaje que muchas veces se acerca a

lo poético. La emoción que se busca es siempre sublimada y se relaciona normalmente con lo estético o el arte: “Comprendes que el Arte es todo: Purísima verdad y síntesis de belleza: Que el Arte transforma en dioses a los hombres: Que por el Arte se llega a los divinos suplicios” (*Ajedrez* 44). Este fragmento pertenece al relato “Momento de Arte” en el que la reflexión estética se articula en torno a un extraño amor imposible, el de un mirlo que muere de emoción al ver a su dueña con su novio. En “La tortura de la voluptuosidad”, el tema de la moral se vincula a la burguesía, a las maneras aristocráticas: “No es posible aceptar la compatibilidad del honor con los placeres raros, ante un tribunal de señoras reunidas en el salón a la hora del té” (*Ajedrez* 52), por eso Lucrecia debe salir de ese círculo en el que se valora el honor y no los placeres, en donde se juzga y valora permanentemente las acciones de los otros. La moral, entonces, se transforma en algo menos trascendente, se vuelve contingente, depende de la situación de cada individuo y, además, es algo descartable. Esa es la estrategia de quien acude al placer y a la voluptuosidad no solamente como formas de lo estético, sino como elementos vivenciales que conforman la experiencia cotidiana del individuo: “Has aprendido, Lucrecia, a considerar a la moral como el colorete que hay que ponerse en la cara para presentarse en sociedad. Que el honor como el rojo de los labios, es elegante, pero molesto y falso” (*Ajedrez* 54). Aquello que sucede con los personajes se refleja en las ideas estéticas que es posible encontrar en la escritura de Salvador. El Arte, para el narrador, “no es sino la voluptuosidad de la Belleza” (*Ajedrez* 55). El arte no puede ser indiferente a lo bello, aunque su definición en los cuentos de Salvador no puede considerarse parte de la normalidad. En su escritura se escenifica la presencia de lo anómalo, lo que está fuera de un orden

establecido, de las normas de una sociedad conservadora, lo que escapa al control social, pero visto como preocupación estética, no necesariamente como denuncia, aunque en la escritura se delaten viejos procedimientos aristocráticos de sanción moral.

En la poética de Salvador, el deseo, la voluptuosidad, las pasiones generan una relación con lo bello y la expresión de una emoción, pero esta relación ya no se asemeja a la manera tradicional de aludir a esa noción. Lo bello se vincula a la vida y al amor a través de personajes femeninos: “Salud, alegría, ubérrima naturaleza y un amor ardiente para espiritualizarlo todo. La vida es bella y debe ser amada por el artista, que es quien mejor la comprende” (*Ajedrez* 59). En algunos de estos relatos, la alusión a lo bello no remite a un ideal, sino a una materialización de aquello que pertenece a lo espiritual en la voluptuosidad. El amor se espiritualiza en tanto cuerpo y la escritura, a su vez, intenta dar un espacio a aquello que se encuentra en el espíritu a través de la palabra. En “Gloria”, el proceso de materialización de una emoción en un objeto artístico implica la visita a un paisaje natural, alejado de la ciudad, la pasión sexual y la presentación de un cuerpo desnudo como modelo. “Hay que transformar a la emoción en un simplista ritmo de campo, para que surja en el espíritu la humilde piedad de los rincones de aldea y para que en la producción palpite el estremecimiento humano del paisaje” (*Ajedrez* 59-60). Sin embargo, la entrega al arte, el genio del artista que logra transformar Gloria-personaje en la gloria de la espiritualización del arte debe enfrentarse con una realidad económica que impide el desarrollo de su obra: la entrega apasionada a la búsqueda del objeto artístico perfecto conlleva la pérdida de la amada.

Carecía de todo. Su habitación era oscura y pequeña. Muchas veces le torturaba el hambre. Nada más natural: Era un artista, es decir el hombre inútil, peligroso, acaso un degenerado, para la opinión social que no pudiendo comprenderle, no le ama [...] Gloria dejó de quererle, porque siendo grotesca el hambre, ahoga la espiritualidad del amor.

(Ajedrez 64-65)

En este fragmento, se pone en escena el conflicto del artista —Jorge, el personaje masculino, es un escultor— que podría resumirse en el desajuste entre las necesidades espirituales que se transforman en algo concreto, la obra, y lo material del hambre que impide el desarrollo del espíritu artístico y conduce a la más despiadada soledad ocasionada por la pérdida del amor y, a su vez, de la obra. Hacia el final del cuento, el escultor destroza su escultura, lo cual puede interpretarse como una irreconciliable diferencia entre los dos estados. En el relato de Salvador se ensaya una variante al aislamiento del artista, pues la posición social que genera la pobreza marca el aislamiento del autor. No es una opción que se elige voluntariamente. Es más bien el dinero el que empieza a tejer un tipo de relaciones sociales que se definen por la cuantificación de un valor. Ya no es la actitud aristocrática del esteticismo la que se observa, sino la del artista inmerso en la disyuntiva cotidiana entre el arte y la supervivencia, en oposición a la actitud aristocrática. El aislamiento del artista no se determina por la capacidad de expresar la emoción en su obra, por la plasmación de la belleza o por su capacidad para escenificar un drama o una situación cómica, sino por su capacidad de tener, adquirir, acumular.

El carácter lúdico en la composición de algunos de los relatos y en la estructura del libro es otro elemento relevante en los primeros textos narrativos de Salvador. El título de la colección anuncia ya esta característica y la viñeta que acompaña la apertura de la escritura explica la relación de esta con el juego: “*Ajedrez: una partida sin importancia, porque faltará en ella la dama. Castillos y alfiles sugerirán la maravillosa constelación del asesinato [...] Juego complicado, tremendo, su extraño dolor es el tóxico de la vida, que degüella en su tablero a la carne de hombres y mujeres, como en una alucinante partida de ajedrez*⁴⁶” (Ajedrez 5). El juego se opone a la configuración social del dinero, al “vivir para”, puesto que no posee ninguna finalidad más que la de no tener importancia. El juego, en Salvador, no puede desarrollarse sin la presencia simbólica de la mujer, no porque ella esté en juego en una partida, sino porque permite que el aspecto lúdico se eleve hacia lo estético.

La centralidad de la mujer se expone en la escritura de Salvador, al igual que sucede en Rosamel del Valle y Gilberto Owen. La ausencia del personaje femenino convierte la partida de ajedrez en algo nimio, sin embargo, en todos los cuentos aparece la imagen de la mujer determinada por dos fuerzas complementarias: la carnalidad y la espiritualidad. Esto indica que, en la viñeta, la alusión a la “dama” tiene un sentido irónico, ya que su presencia es continua en los textos; no obstante, en la viñeta final, que completa la reflexión de aquella que abre el libro, se enfatiza la condición ausente de la belleza de la mujer: “*(La dama es una belleza lejana, que estiliza el grito del amor*⁴⁷)” (Ajedrez 121). Lo que se propone, entonces, es el

⁴⁶ El uso de cursivas pertenece al texto original

⁴⁷ El uso de cursivas pertenece al texto original

conflicto que surge por expresar esa belleza en el texto aunque la belleza tenga también otro sentido aparte de la simbolización de lo ideal e inaccesible. El deseo sexual y las pasiones explícitas forman parte de esta consideración de la mujer como eje del relato.

La diferencia con otras novelas líricas radica en que la escritura de Salvador, en diálogo con la propuesta de Pablo Palacio, propone una reflexión literaria sobre la violencia que implica abrir la carne para exponer, de esa manera, el interior de los cuerpos, el lugar donde se albergan los pensamientos abyectos, concupiscentes, a la vez que los más sublimes. Esta apertura simbólica de los cuerpos está en relación con la escritura de las pequeñas realidades a la que se refiere Palacio y a la propuesta vanguardista ligada al componente psicoanalítico que propone un espacio para el inconsciente y los deseos en la escritura. El juego, entonces, consiste también en la exposición de la intimidad, de los pensamientos que ocultan deseos y pasiones secretas, los cuales tienen como resultado el cuestionamiento al concepto de lo bello. Una existencia bella puede hallarse en la vida ejemplar de una prostituta, como en el relato titulado “Mama Rosa” o en la figura de algún personaje de porte más aristocrático que esconde su deseo.

En la escritura de Salvador, además, existe un eclecticismo que se expresa en los diferentes registros de algunos de sus cuentos.

Esa noción de lo lúdico hace que la estructura de este libro resulte plástica, así como la variedad de recursos a los que apela y que van desde el libreto o “boceto de comedia”, pasando por la crónica, lo situacional, la prosa narrativa y el guión cinematográfico; recursos que

a su vez le dan ese matiz de “libro inquieto de modernidad”. (Serrano Sánchez 135)

De esta manera, la propuesta de escritura vanguardista de Salvador ya no puede considerarse como un gesto de ruptura solamente, más bien, aglutina en torno a temáticas urbanas y el encuentro de la experiencia interior estilos heterogéneos que crean la sensación de estar ante una compilación de modos de expresión de la relación entre una sociedad, los problemas económicos derivados de una existencia normalmente precaria y las vivencias interiores de individuos que se resisten a la norma que implanta el incipiente capitalismo de las ciudades ecuatorianas. El tema del dinero empieza a ser preponderante en la consideración estética y esto suma un elemento social a la propuesta estética y la búsqueda de lo bello. En las realidades pequeñas de las que habla esta narrativa, la miseria económica muchas veces se continúa con la presencia del mal, visto como contradicción del bien, pero de una manera complementaria, en convivencia permanente.

En *Taza de té*, publicado luego de la primera novela de Humberto Salvador, en 1932, algunas de las preocupaciones que habían aparecido en *Ajedrez* y *En la ciudad he perdido una novela* se profundizan y se amplían, la colección de estilos incluidos en los diferentes relatos se diversifican de tal forma que cada uno de ellos funciona como fragmento independiente de una obra que no se presenta ya como un conjunto armónico. Salvador construye su narrativa a partir del fragmento, con los jirones de emoción que emanan directamente del plano espiritual y los cuerpos violentados. En el libro, “se juntan el realismo social y el abierto; además de algo que ya está insinuándose en algunos cuentos de *Ajedrez*: lo fantástico, que aquí tiene

plena realización en historias como ‘El auto loco’ y ‘Muñecos’” (Serrano Sánchez 157).

La vida del artista y su deplorable situación económica se ponen en escena en el primer relato, “Sándwich”. En principio, el arte sería suficiente para suplantar el dinero, pero ¿qué es lo que sucede cuando el poeta no es un gran artista, sino uno mediocre? Se convierte en un poeta vagabundo, carne para el “sándwich” que funciona como una solución alternativa y práctica para el problema del hambre. Es esta una forma alternativa para el artista de ingresar a la sociedad que lo había aislado, no solamente a través del arte, sino como “objeto con una dimensión cualitativa” que literalmente se in-corpora o se ingiere. Su carne adquiere una dimensión cualitativa mientras que la experiencia vital del artista e incluso su obra desaparecen como cualidad. Una parte de esta desaparición está en relación con la vida vulgar del artista vagabundo, del poeta mediocre. Nuevamente, se presenta aquí el conflicto entre la vida artística y la escasez de dinero. El artista es una especie de condenado, de paria social; marginado por dedicarse a un trabajo improductivo. El dilema que se presenta en este relato está en relación con el lugar del artista en una sociedad que empieza a ser dominada por las transacciones mercantiles.

Paradójicamente, en el artista vagabundo, la utilidad se encuentra en ser carne.

En “Proyecto de cuento”, se escenifica el proceso de escritura del relato, las ideas en torno a la formación de un argumento y los personajes. Al volcar los pensamientos sobre la escritura, Salvador aporta una lectura de su poética, de su modo de hacer narrativa, verificable desde su primer libro de cuentos.

Para que mi libro se complete, debo escribir un cuento.

El argumento es en mi espíritu un vapor denso. El problema es solidificarlo.

Cuando se comprime y lo veo transparente como un prisma de nieve, aparece otro denso vapor que se solidifica también y quiere destrozar al primero.

Luchan los dos argumentos.

Ambos son míos. Tengo la ilusión de que son míos.

Tal vez en sus aristas puras como las líneas de un diamante, hay una mancha roja. Sería una gota de mi sangre.

Yo necesito un cuento, no dos argumentos. (*Taza de té* 67)

En Salvador, la presencia del espíritu permite localizar el material de la escritura en un estado todavía informe. La labor del escritor consiste en la espera de la cristalización del argumento. Normalmente, la cristalización culmina en la escritura, pero este proceso antecede a ella, se localiza todavía en el espíritu. Es el “protoplasma del cuento”, imagen que habla del vínculo entre lo orgánico y la escritura.

Si una de las posibles definiciones de escritura refiere a aquello que se trae a la presencia en un texto, el trabajo del escritor consiste en expresar todo aquello que conforma el proceso para dar forma a esa presencia. Una de las maneras de expresarlo es por medio de las imágenes o proyecciones interiores, como si se tratase de una pantalla interior. En otro relato, “Lucrecia”, el narrador dice lo siguiente mientras espera a mujeres que le divertirán una noche: “Vagan siluetas arbitrarias en la pantalla de la imaginación. Se esfuman, se diluyen, se multiplican” (*Taza de té* 141). Otra manera es la de establecer una imagen de la escritura como un laboratorio: “El

tubo de ensayo brota en el laboratorio interior. Coloco en él los cuerpos, en este caso, simples, pero que pueden ser compuestos en la realidad de otros motivos. La sustancia que será fruto de la combinación, es aún una torturante [...] ?” (*Taza de té* 69). Esta interrogante final habla de la angustia del escritor debido a la incertidumbre que se plantea por la presencia de los dos argumentos, pero al mismo tiempo, a partir de la imaginación, abre la escritura a lo posible. Sin embargo, debido a la conciencia de que los personajes pertenecen a la imaginación, ellos adquieren vida y existencia en el interior del autor.

Este personaje masoquista imaginado por mí, está ahora dentro de mí. Si en la subconsciencia del personaje vive el tigre nacido en la escena de la alcoba y a su vez el personaje está actualmente en mí, ¿sentiré yo, como lógica consecuencia el zarpazo del tigre? ¿Cabe que en la consciencia exista un personaje real con consciencia y subconsciencia y que a su vez la subconsciencia del personaje sea intelectualmente conocida por aquel en quien vive? ¿Hasta qué punto puede el hombre analizar integralmente a los muñecos estéticos? (*Taza de té* 79)

En la ficción, la existencia de los personajes en la conciencia del autor permite una controlada independencia de sus acciones, ya que los personajes pueden actuar por sí solos pero responden siempre a una lógica del texto o a una lógica del personaje. Asimismo, permite una distancia del autor respecto a lo que escribe puesto que el autor no controla todas las acciones de los personajes. Estos adquieren autonomía aunque el lector sepa que alguien imagina todas estas situaciones y que hay una

conciencia que hace todas las preguntas. Además, con esta independencia, se introduce el azar como parte de lo posible que opera en el texto.

En la novela de Salvador, publicada antes de este libro de cuentos, la independencia de los personajes respecto a su autor es un elemento que se vuelve más complejo, lo cual crea una “democracia” textual en la que los personajes participan de la elaboración del texto. Este detalle se puede interpretar como una forma de hacer comunidad en la escritura, de controlar y discutir los acontecimientos de una manera colectiva. A su vez, se ofrece una posible lectura de los acontecimientos a través de un aparato hermenéutico proveniente de las propias circunstancias textuales y de preguntas que no son respondidas en el texto.

El relato más largo de *Taza de té*, “Paranoia”, podría considerarse como un compendio de ideas sobre la escritura y sobre los problemas sociales que engendra la vida urbana. Un personaje masculino, aislado por su posición social en un régimen capitalista, trata de ascender socialmente a través de los estudios de ciencias sociales y el trabajo intelectual. Lo logra, superando de esta manera su pasado familiar que lo marca como un personaje sin posición social alguna. El personaje se enfrenta constantemente con la mediocridad del ambiente social. Su afán es buscar la complementariedad entre el trabajo científico y el arte. Sin embargo, del aislamiento social producto de su situación económica social, cae en el aislamiento por el mediocre nivel intelectual de la gente que lo rodea: “Me pregunto, ¿para quién pienso, para quién escribo? Para mi país, no. ¿Para mí solo? Acaso, pero si es así, justificado está el pensar, mas no el escribir” (*Taza de té* 178).

Esta situación lo lleva a discurrir entre soliloquios su condición existencial y la posibilidad del aislamiento no solo como condición de vida, sino como resultado de una sociedad en la que la mediocridad cultural empieza a ser regla:

Quisiera dejar paralizada mi acción. No volver a leer un libro, ni a escribir una página.

Vivir, ¿cómo? Solo para mí, dentro de mí. ¡Nos conocemos tan poco los hombres! Nada sabemos de nosotros mismos. Los goces espirituales que alcanzamos son ínfimos si los comparamos con lo que pudiéramos alcanzar.

Lo más precioso del tesoro interior está siempre ignorado. Estamos en la situación de un individuo que padeciendo miseria, viviera en una casa en cuyas entrañas se encontrara escondida una fortuna legendaria.

Legendaria fortuna, ¿cómo descubrirla? ¿Cuál sería el procedimiento para saber todo lo que sabemos y dominar el máximo de lo que somos capaces?

Refugiarse en el yo. Vivir solo para amarse, descubriendo en los ojos de la mujer la propia imagen. Que la mayor voluptuosidad sea el pleno conocimiento de la propia grandeza. Un oscuro presentimiento me dice que así debería ser yo.

¿Por qué? Habría dos razones definitivas. La una, que no siguiera arrojando margaritas a los asnos como he hecho hasta ahora. La otra, que creyéndome fracasado, dejarían los hombres de envidiarme.

Desaparecería su odio para mí. Fueran amables conmigo. (*Taza de té*
179)

La meditación del personaje principal, que a su vez es el narrador de la historia, propone una lectura de la actitud pasiva que se asume respecto al mundo. Lukács critica esta actitud en los relatos vanguardistas por considerarlos parte del pensamiento de la decadencia y el aislamiento social. En la perspectiva tradicional de Lukács, un personaje debe ser capaz de transitar desde lo subjetivo a lo objetivo a través de una criba de lo superfluo y momentáneo hacia la realidad social e histórica de su época. Sin embargo, en la escritura de Salvador, se ha trasladado el problema cultural y, sobre todo, psicológico del individuo inmerso en una realidad gobernada por el dinero y, en relación con este, el estatus social. La inestabilidad que muestra el personaje es la inestabilidad de la cultura, de la sociedad, de las relaciones sociales y sentimentales (la paranoia del personaje surge al creer que un estudiante ha enamorado a su esposa y ella lo engaña con él). Es decir, la posesión de un trabajo valorado socialmente otorga un valor determinado a la persona. Al perder ese valor, la persona desciende cualitativamente. En la estética de Salvador, es el dinero el que se asume como causa de las variaciones sociales y psicológicas, pero

ocurre que este hombre, que se escuda en una retórica “empalagosa”, está desarrollando el discurso de la esquizofrenia que la sociedad burguesa del progreso y su propia condición de superioridad lo llevan a armar no sólo como estrategia expositiva, sino como reflejo o evidencia de esa ideología en la que aparecer “normal” es la mejor manera de esconder su morbo; en su caso es el de esa paranoia que lo

obliga, en medio del desquicio, a sincerarse con ese yo estropeado y suplantado que lo manipula como a otro muñeco. (Serrano Sánchez 170)

El personaje de Salvador exhibe las contradicciones propias de un conjunto de individuos que, obligado a buscar una mejor posición, se enfrenta con la disyuntiva entre el ser y el tener. El refugio en el yo, como se ha visto antes en el *Ariel* de Rodó, trae consigo el encuentro con algo que parecía haberse extraviado: la propia humanidad del individuo. En la narrativa de Salvador, se añade el elemento que caracteriza sus reflexiones literarias en torno a la sexualidad como uno de los motores del mundo: la voluptuosidad. Este elemento no aparece en el ensayo de Rodó, pero sí la imagen del lugar al que solo el individuo tiene acceso. Retirarse del mundo no solamente para reencontrarse consigo, sino como actitud de protesta ante las condiciones culturales en que se desarrolla la existencia.

La dimensión cualitativa del objeto pierde su dimensión psicológica en la economía monetaria. La valoración precisa conforme al valor del dinero *como lo único valioso* sobrepasa aquellos otros valores específicos de cosas que no pueden expresarse en dinero. La contrapartida de esto para la sensibilidad moderna supone que el núcleo y el sentido de la vida se nos escapan por entre los dedos de la mano, que las satisfacciones definitivas ganan en provisionalidad, que el esfuerzo y la actividad no merecen del todo la pena. No pretendo afirmar que nuestra época se encuentra asentada en esta condición anímica. Pero se aproxima a ella ya que está ligada al cubrimiento

progresivo de los valores cualitativos por la dimensión puramente cuantitativa, por los intereses en el más o menos —ya que los primeros sólo satisfacen nuestras necesidades menos valiosas. (Simmel, *Cultura líquida* 8)

3.4 En la ciudad he perdido una novela: el extravío de la experiencia

El tema de la experiencia en los primeros años del siglo XX ocupa buena parte de las reflexiones filosóficas de Walter Benjamin, sobre todo en los escritos posteriores a la Primera Guerra Mundial. “Experiencia” (1913), “Experiencia y pobreza” (1933), “El narrador” (1936) desarrollan este concepto a partir de la idea de su empobrecimiento, la pérdida o el extravío. El primer artículo mencionado se dirige a los jóvenes y en él se expresa una actitud irreverente contra cierto tipo de gente, a la que Benjamin llama “el filisteo” —vocablo que sirve para aludir a un tipo de persona que, a pesar de tener una situación económica privilegiada, ostenta su espíritu vulgar, su escaso gusto por lo artístico y lo literario, odia sus sueños de juventud⁴⁸. “El filisteo hace su «experiencia», la experiencia eterna de la carencia de espíritu. El joven quiere en cambio experimentar el espíritu; y cuanto más le cueste alcanzar lo grande, tanto más encontrará en su camino y en los seres humanos al espíritu” (“Experiencia” 56). “Permanecer joven” es la clave para realizar esta experiencia del espíritu que consiste en ser “lo más bello, y lo más intangible e inmediato” (“Experiencia” 56). El camino lleva hacia un ser bondadoso; es decir, lleva hacia el

⁴⁸ La referencia a este vocablo se incluye en la nota 2 de la página 17 de la edición de las *Obras completas*, libro II, vol. 1 de Walter Benjamin hecha por la editorial Abada. La referencia completa se encuentra en la sección Bibliografía.

cultivo de la exaltación de los más altos valores relacionados con la cultura y el arte, con la idea de lograr que el individuo se experimente a sí mismo y, a partir de ello, experimenta a los otros, encuentre una comunidad de espíritus afines y jóvenes.

Para 1933, la preocupación de Benjamin se centra en la comunicabilidad y la transferencia de esa experiencia desde el adulto a los jóvenes. La sabiduría del adulto adquiere sentido si se traslada a alguien más ya sea en forma de proverbio, enseñanza, historia, narración. Luego de la Primera Guerra Mundial, Benjamin se refiere a otros aspectos de la experiencia en relación con las consecuencias del conflicto y el enmudecimiento producto del gran acontecimiento que significó la guerra. La pobreza de la experiencia privada se corresponde con la pobreza de la experiencia humana en general. “Se trata de una especie de nueva barbarie” (“Experiencia y pobreza” 169). Sin embargo, el término barbarie no se utiliza en sentido negativo, ya que al bárbaro, la pobreza de experiencia lo conduce siempre a empezar de nuevo (“Experiencia y pobreza” 169). Sin embargo, a pesar de este recomenzar, está la conciencia de una pérdida irrevocable que afecta a la sociedad en general en tanto las historias se entrecruzan y arman un tejido social en el que la transmisión de la sabiduría es el eje de la interacción. En “El narrador”, se afirma que “[e]l arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (“El narrador” 115).

El tipo de narración que prima en las reflexiones de Benjamin no es aquella que descubre todo o aquella que explica su significado, sino aquella que guarda un secreto. La narración está en relación con lo artesanal no solamente en tanto tejido social, sino como capas de historias que se forman a partir de las experiencias vitales

de los viajantes y de los sedentarios. Para ello, Benjamin describe el cambio que se ha dado en la arquitectura con el uso del vidrio, por ejemplo, y con esto ilustra la constante tensión entre los avances técnicos, la utilización de materiales útiles, pero que terminan por develar lo interior, la privacidad. “No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión” (“*Experiencia y pobreza*” 171). Esta misma tensión con la tecnología aparece en la novela de Salvador y esta peculiaridad expresa el cambio de actitud que existe en la vanguardia de los años 30 respecto a las primeras impresiones, sobre todo poéticas, de admiración a los adelantos tecnológicos.

La novela de Salvador es la historia de una búsqueda lúdica de personajes a través de una ciudad, Quito, para armar una novela; pero decir historia es no hacer justicia a las características de esta novela en donde la narración de situaciones y vivencias se acompaña de continuas disquisiciones, pugnas entre el narrador-autor y los personajes por definir el argumento ideal. La novela no es solamente la narración de esta búsqueda, es también el encuentro de una ciudad en cuya descripción y en el trayecto del autor por sus calles y barrios se encuentra una historia social secreta de ese personaje en que se convierte la ciudad. En esta ciudad descrita y expuesta en la escritura de un texto, las historias y la posibilidad de encontrar una narración se hallan en lo que la ciudad puede contar o puede atrapar en su secreto. “La quebrada alucinante, tremenda, encerraba todas las leyendas. A la antigua luz agonizante de las velas, ella refería historias de duendes y fantasmas a las viejas devotas” (*En la ciudad*

12). La llegada de la luz eléctrica reemplaza la luz de las velas y expone las historias y los cuerpos que antes habían permanecido ocultos. Asimismo, la luz representa el cambio de un modo de vida basado en las leyendas a otro que aleja de sí la posibilidad de las narraciones colectivas. Las leyendas pasan de generación a generación a través de la oralidad y ese sentido de comunidad es el que se pierde con la presencia de la luz.

La quebrada fue durante muchos siglos la madriguera de los duendes. En ella se confundieron los pálidos espíritus cristianos con las almas rojas de los incas, descendientes legítimos del sol. Diablos y vírgenes, ascetas y emperadores, hicieron su palacio de jaspe en el abismo sin fondo de la quebrada. La quebrada, durante la colonia y la vida libre, fue alcoba de corazones transparentes, que refinaron las caricias prohibidas.

Pero cuando nació el siglo XX, se introdujo en “El Tejar” como un apache la luz eléctrica y asesinó a todos los fantasmas. (*En la ciudad*

14)

En la sombra, las historias se desarrollaban o se escribían en las propias piedras y muros de los barrios de la ciudad. A su vez, la oscuridad permitía que personajes que habitaban tiempos diferentes se encontraran gracias a la ciudad y las historias orales. Es decir, el pasado y el presente eran necesarios para configurar la experiencia literaria en las leyendas, y para perpetuarlas se necesitaba la oscuridad y la memoria.

Lo que implica la llegada de la luz, entonces, es el extravío de la experiencia por la imposibilidad de encontrar las historias que importan para formar una

comunidad. La luz revela el secreto sumido, generalmente, en la oscuridad, y a su vez revela lo que los cuerpos hacen en la oscuridad, tema que Salvador prefiere para sus relatos, especialmente. Si la voluptuosidad era uno de los elementos destacados en sus relatos publicados antes y después de esta novela, debido a la presencia de la energía eléctrica, la voluptuosidad desaparece. Los lugares que menciona Salvador en esta descripción de la ciudad a través de los barrios alude a lo que sucede en el exterior: las piedras del barrio “El Tejar”, por ejemplo, o la quebrada que encerraba todas las leyendas en donde personajes como los duendes, diablos, vírgenes, ascetas tienen un lugar para existir. Una vez llegada la luz, los “espíritus de los fantasmas” se refugian en el cementerio, “el último rincón en el que vive un aletazo humano” (*En la ciudad* 16).

Existe un aire de nostalgia en la rememoración del pasado de la ciudad y en la referencia a los duendes, demonios y demás personajes que aparecen en las leyendas e historias que dan sentido a la urbe: “Desde que desaparecieron los duendes, las casas del barrio conservan la tradición. Casas coloniales, madres del pecado, en cada una de ellas palpita un embrujamiento” (*En la ciudad* 14). La nostalgia activa la memoria colectiva y el sentido de comunidad, ambas transferidas al texto en las referencias a las leyendas que en cierto modo definen la personalidad de cada barrio de la ciudad. Este hecho devela la importancia del pasado para la construcción de una memoria oral y, al mismo tiempo, el vacío que determina el presente del narrador por la pobreza o el extravío de la experiencia.

Según Benjamin, dentro del contexto europeo, el extravío de la experiencia se da especialmente tras la catástrofe ocasionada por la Primera Guerra Mundial, hecho

al que se alude en “Experiencia y pobreza”: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (168). Además de este episodio, la crisis económica del 29 afecta la economía de Hispanoamérica, especialmente de países que no tenían mucha diversidad en la producción como el Ecuador. Al menos dos sucesos extraartísticos marcan la experiencia literaria de la década del 20 y el 30. El primero, de carácter político-económico, es la matanza de obreros en la ciudad de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922. Este acontecimiento transforma la conciencia de algunos de los escritores e intelectuales de la época que veían insuficiente la renovación literaria formal para hablar de los nuevos actores sociales y sus tragedias. “Y no podían hacerlo porque esos nuevos versos que habían desprestigiado y negado la lógica y el dominio de los discursos, de las formas ajenas y academicistas, parecían agotarse en la negación y las nuevas formas necesitaban, además de negar, afirmar; negar afirmando unos contenidos nacionales” (Fernández, *El realismo* 43). La respuesta que incluye esos contenidos nacionales es el realismo social de los años 30 y la vanguardia de Palacio y Salvador que incorpora personajes urbano-marginales y una reflexión sobre la escritura que va más allá del juego experimental basado solamente en la forma, a pesar de las reconvenciones de escritores como Gallegos Lara, ideólogo del realismo social ecuatoriano.

El otro elemento que juega un rol importante en la configuración de una nueva sensibilidad es la emergencia de un tipo de vida relacionada con la burocracia, el empleo y la oficina. El empleado es el prototipo del personaje vulgar, inculto, de conciencia utilitaria, muchas veces arribista. Ya de este tipo de vida se habían

distanciado algunos de los poetas modernistas ecuatorianos, especialmente, los llamados “decapitados”. La vanguardia continúa esta posición, pero la vuelve más radical:

Alberto Villacrés trabaja en el Ministerio de Hacienda. Supongamos que es “Jefe de Sección”, “Ayudante” o “Amanuense”, que en definitiva es lo mismo, con ligeras diferencias de sueldo. El mundo para él, está encerrado entre cuatro paredes de su oficina [...]

Alberto se enorgullece de “saber redactar como ningún otro en el Ministerio acuerdos y decretos”. A cuantos conoce, cuenta que tres o cuatro veces cada uno, distintos Subsecretarios le felicitaron por sus “oficios”. Indudablemente, todos piensan que él es “un hombre inteligente”. (*En la ciudad* 73-74)

Tal vez el mayor prejuicio que causa a la sensibilidad artística, además de su vulgaridad y mediocridad, es la linealidad del tiempo que vive. Este personaje está cargado de banal cotidianidad:

Su vida, matemáticamente, sigue una línea recta. Se levanta a las ocho. Se lava y viste. Desayuna. Va a la oficina. Sale a las doce. Diez minutos de charla en el “Parque de la Independencia”, carrusel de la burocracia, o en los portales, sobre los negocios públicos. Almuerza. Vuelve a las dos y media al trabajo. Las noches y los domingos pasa en casa, oyendo llorar a sus hijos o peleando con su mujer [...] Y todos los días, todos los meses, todos los años, igual, con variaciones imperceptibles. (*En la ciudad* 74)

La incansable repetición convierte a la vida en lo mismo, sin posibilidad de diferencia y esto ocasiona el empobrecimiento de la experiencia. De esto huyó parte del modernismo, de esto se alejan Palacio y Salvador, aunque sea uno de los elementos de sus ficciones, puesto que aquello que busca el autor ficcional es el personaje raro que aporte la diferencia y la singularidad entre la homogeneidad mediocre que plantea el trabajo diario y mecánico, el horario de oficina. La presencia de las leyendas y los relatos orales, aunque pertenecientes al pasado, funcionan en el texto como resistencia a la homogenización de la vida cotidiana, de una sociedad conducida por la apropiación del dinero. Sirven, en definitiva, para crear diferencia, para romper con lo cotidiano y devolver, de esta manera, la experiencia vital al presente.

Con la llegada de la luz eléctrica, los acontecimientos que tenían lugar en el exterior de la ciudad suceden ahora en espacios interiores. El secreto reside allí; lo que no debe ser expuesto, lo que debe permanecer callado, se mantiene entre las paredes de las casas, pero el escritor solo puede deambular por las calles en busca de personajes que traigan consigo el acontecimiento no cotidiano. Sin embargo, la mayoría de ellos son vulgares, incapaces de crear una emoción perdurable. Como resultado de esta situación, la novela se vuelve vulgar; es decir, se aleja de un modelo en el que los personajes estilizan la novela, la elevan de la cotidianidad. Los personajes del texto de Salvador son fantoches —vocablo que también utiliza el narrador de *Novela como nube* para hablar de Ernesto, o el narrador de *Débora* de Pablo Palacio para hablar del teniente— muñecos agraciados.

Ahora bien. Este es un hombre. Un tipo real. Puede añadirse algún detalle naturalista: “usa bigote pequeño”; o bien: “tiene estatura

mediana”; o: “hace mucho ruido al andar”. Pero, se necesita ser tonto para creer que puede ser este un personaje de novela. Nada tiene de interesante. Es uno de tantos. Si todos son iguales a él en esta casa, será inútil el viaje. (*En la ciudad* 74)

Si la luz eléctrica espanta personajes y relatos, aquellos que están llenos de memoria popular, e incluso ingresando a las casas no se encuentra el tipo de personaje necesario para la novela, ¿dónde se puede hallar la experiencia, dónde se puede encontrar el personaje “noble, espiritual, elevado”?

Para contestar esta pregunta primero es necesario recordar la frase de Palacio sobre las pequeñas realidades que son las que construyen verdaderamente una experiencia. Estas pequeñas existencias, vidas anónimas, son fragmentos que ayudan a construir una realidad basada ya no en las relaciones lógicas, causales, totales, sino en los jirones de una totalidad que se va componiendo a partir de los retazos. En ellas reside la emoción.

Como los electrones, que no los divisa el lente más poderoso, originan con su dinamismo fenómenos superiores a ellos, estas microscópicas novelas perdidas, saturan de emoción el viento. Por eso en ciertos barrios alucinados, en algunas casas misteriosas, en la vieja pared que se derrumba, sentimos cotidianamente la inquietud del libro que pasó por nuestras manos y no pudimos leerlo [...] El novelista corriente, con su comprensión estrecha y su vista pequeña, no penetra en estos humildes escenarios de guiñol. Desprecia a estos muñecos grises por vulgares. Pisotea a estas tragedias, que gritan por desarrollarse y

adquirir vida propia, por ser superiores a sí mismas, transfiguradas en el aletazo de la creación. (*En la ciudad* 80-81)

A pesar de la defensa de este tipo de vidas microscópicas, el narrador-autor entra en contradicción consigo mismo al despreciar a la mayoría de personajes. El tipo de personajes masculinos que normalmente encuentra el narrador-autor en su periplo por la ciudad es el amanuense o el empleado de oficina. Los dos son la imagen de la vida insípida, banal, una vida, en definitiva, alejada de toda emoción e incapaz de producirla en el lector; algunos de ellos, sin embargo, son artistas fracasados que lo quisieron alcanzar todo y malograron sus existencias, personajes que poblaban algunos de los relatos de los primeros libros de Salvador. “Un muñeco, muchas veces tiene más vida que un hombre” (*En la ciudad* 84), pero algunas líneas más tarde, el propio narrador habla del fracaso de su periplo por la ciudad. “En síntesis: mi viaje ha sido inútil: una vieja, un alcoholizado, un aventurero, un artista fracasado, algunos chiquillos...” (*En la ciudad* 91). Se evidencia aquí no solamente la imposibilidad de encontrar otro tipo de personajes que no sean vulgares, sino la imposibilidad de escribir una novela sobre otro tipo de acontecimientos o emociones que no provengan sino de ese tipo de gente encontrada en la ciudad. Las expectativas bajan aunque eso no quiere decir que los intentos por escribir la novela decaigan. En este detalle se empieza a definir otro tipo de novela, alejada de la tradición clásica, que se corresponde con el material con el que trabaja el autor de la novela: fragmentos de una totalidad perdida, jirones, volutas, realidades pequeñas que tienen una función similar a la de los “electrones”, vital aunque desapercibida por el ojo humano.

Estas contradicciones en las reflexiones del narrador sobre los personajes se corresponden con las ideas sobre el tipo de novela que quiere escribir. No es claro si el autor quiere escribir una novela realista o clásica o una novela más contemporánea o experimental. Lo primero, la actitud realista, parecería lo más lógico en un autor que deambula por la ciudad en busca de personajes, de vidas anónimas pero estilizadas, que puedan aportar al prestigio de su novela. Sin embargo, en el fracaso de la búsqueda se encuentra la propuesta vanguardista de esta novela. La ruina de la novela clásica es lo que mueve al narrador-autor a proponer posibles salidas a la imposibilidad de escribir una novela.

Esta problemática lleva a Salvador a plantear varias rutas de acceso a la experiencia. Una de ellas es recurrir a la experiencia interior para encontrar allí la emoción, elemento que atraviesa algunos relatos de sus primeras colecciones, así como también en novelas posteriores como *La fuente clara* (1946), tal como lo consigna José Otero:

Las obras de arte que el genio ejecuta, son formadas con melodías arrancadas a todos los corazones, valiéndose de colores cuya luz vibró en las paletas de todas las almas, y utilizando aquel sentido y aquella modulación de las palabras, que estuvieron ocultos en el ritmo más íntimo de las voces, en el cálido palpitar de las entrañas, y en el poderoso torbellino de la pasión. Por eso las grandes obras de arte tienen unas venas por donde corre una sangre que pertenece a toda la humanidad, y la existencia de ellas es sublime y eterna. (qtd. in Otero 58, *La fuente clara* 198)

Salvador propone una corporalidad de la narración, de allí la caracterización de la novela o el arte como un organismo vivo. Este aspecto corpóreo implica, al mismo tiempo, el encuentro con un aspecto de lo humano, la emoción, a través de un órgano que se vuelve imagen simbólica de la búsqueda y encuentro de ese aspecto en la novela de Salvador: el corazón. No solamente es la imagen objetiva del órgano vital, sino una imagen que funciona como escenario en el que las pasiones, sentimientos, reacciones emotivas, compondrían una novela. A su vez, el corazón funciona como imagen explícita de la escritura interior, de la búsqueda, asimismo, de una experiencia interior que tiene como eje la emoción estética. El corazón es un escenario abierto al igual que la escritura de la posible novela.

 Mi teatro es prismático. Tiene un escenario que puede presentar cuatro cuadros simultánea o sucesivamente.

 Dos superiores: aurículas.

 Dos inferiores: ventrículos.

 Por eso, mientras en la aurícula derecha se retuercen él y Fina, en el ventrículo izquierdo, Matilde tomaría a Victoria la prueba del último traje de baile. (*En la ciudad* 164)

Abrir indica una operación literal: son las ideas e hipótesis planteadas, las elucubraciones desechadas las que se presentan continuamente ante el lector.

Además, esta imagen del corazón aparece in-corporada imaginariamente al autor-narrador. Lo que acontece —el intento de novela, las ideas sobre su escritura, los problemas con los que se enfrenta el texto— se localiza en la mente del narrador-autor, en su cuerpo. Las hipótesis afectan el cuerpo de la novela, las dudas en cuanto

al contenido dilatan la consecución de la obra. Sin embargo, ¿no sería este procedimiento un acto paralelo al de la llegada de la electricidad y el alumbrado público, en el sentido de que al abrir se exhibe y se expone el secreto de la novela, los hilos que la entretejen, en definitiva, lo aurático?

El narrador-autor exhibe las ideas, sus dudas, las posibles complicaciones de la trama, la lógica de su novela, pero no transparenta la obra; es decir, no presenta lo escrito como acabado. La culminación de la novela se difiere constantemente. Al desechar hipótesis, posibles argumentos, al discutir con los personajes el desarrollo de la trama, aquello que se mantiene oculto es justamente la novela, el texto final. Una de las razones para que esto suceda es la imposibilidad del propio narrador para ver la realidad de forma concreta y como una totalidad más orgánica. La ciudad imaginada por el narrador-autor es la suma de estilos y tendencias artísticas:

Veo en mi ciudad fragmentos de novela, capítulos que cruzan las calles en forma humana.

Despojos de la gran obra. Sé que no la comprenderé nunca, porque sólo un alto sentido artístico puede revelar al hombre la maravillosa novela que cotidianamente se desarrolla en la ciudad. Novela que guarda todas las novelas. Obra de arte de la cual todos somos personajes. Cada una de sus páginas es un corazón. Novela pérfidamente real y bellamente deshumanizada. Toda la ilusión y la miseria de los hombres —que como perros que ladran a los autos, llaman desesperados al amor, a la gloria y la fortuna, que pasan vertiginosamente por su lado— está comprimida en ella.

Mi ciudad en su cumpleaños, mi novia en su día de fiesta, hace la edición de gala de su novela. Victoria es el prelude de la novela de mi ciudad. (*En la ciudad* 156-157)

La paradoja que plantea el autor ficcional no solamente está en relación con la vigencia del realismo como estética predominante y el problema de cómo integrar ese realismo en una novela vanguardista: la novela es la ciudad, pero no es posible escribir la ciudad en el texto; se puede exponer su exterioridad, la memoria colectiva trasladada en leyendas; se puede encontrar personajes, pero no se puede trasladar su contenido en novela tal como lo expresan los deseos del autor ficcional; es decir, como novela total de una realidad completa. Sin embargo, el propio narrador-autor en sus trayectorias por la ciudad ya no puede encontrar una realidad completa debido a que la urbe se halla escindida entre lo que exhibe y lo que esconde, entre lo que se ve bajo la luz y las pasiones secretas que retroceden a la llegada de la luz. A esta disyuntiva se suma la pregunta de cómo trasladar la experiencia urbana a la escritura y cómo hacer que los personajes deshumanizados encarnen la emoción. La posibilidad de la novela reside desde el inicio en Victoria, personaje que oscila entre lo estilizado y lo vulgar. Victoria es la imagen de la ciudad, pero es siempre una imagen parcial, estilizada de la ciudad, ambivalente entre lo vulgar y lo bello. La obra de arte perfecta está en la vida y de ella participa todo personaje, todo lector, todo transeúnte, mas al intentar expresar el contenido de esa obra, es la realidad misma de la ciudad la que imposibilita la escritura de la novela, por lo tanto, la novela se convierte en una crítica al escritor que tiene a la realidad fáctica como validación de lo narrado.

La imposibilidad de una novela “realista” debido a la desavenencia entre las exigencias del arte y el carácter vulgar de la realidad, y la concomitante sátira de las reivindicaciones de la novela al uso de “representar” la realidad y la burla de sus tópicos sentimentalistas, configuran los temas centrales de esta obra. (Niemeyer 429)

La crítica se centra en la imposibilidad de la literatura de reemplazar esa realidad o ser una fiel representación de ella porque la realidad sobrepasa la ficción y esta última tiene como función degradarla o escribirla de otra manera, ya no tal como ella es. En el caso de Salvador y Palacio, la primera opción prima, por ello es necesario acudir a la nostalgia, a la recuperación de personajes que son parte de la historia oral de la ciudad para proponer el carácter impracticable de la novela realista. La experiencia literaria, por lo tanto, no se halla en la representación de la realidad, sino en su desnaturalización en la ficción; en el juego, en la posibilidad que el azar otorga a la ficción para plantear otras relaciones entre sus elementos, menos controladas, más riesgosas, tal como sucede al final, en la sección titulada “Novela”, en donde la última posibilidad para la culminación de la obra depende de un juego perfecto de póker. Además, siguiendo la línea vanguardista iniciada en Hispanoamérica con el creacionismo, la escritura busca la manera de expresar la emoción de manera más pura, es decir, sin mediaciones, y allí radica la importancia de lo lírico en la novela experimental. La emoción, en Salvador, está en relación con los sentimientos más sublimes y con una actitud estética hacia la vida. La estilización de la vida, el encuentro de las emociones puras provoca la emergencia del gran Arte. Es decir, el encuentro entre la experiencia vital intensa y el Arte, sin distinciones esenciales, es lo

que entrega una emoción. Desde allí pretende hallar su gestación la novela de Salvador.

Trataré de simplificar. Ante todo, pienso cuál será el primitivo protoplasma de este organismo juguetero. Un sin número de ideas vagas, revolotean como mariposas dentro de mi cerebro: un personaje, un argumento, una emoción acaso... Una emoción. Sí, es una emoción que estiliza la imagen de una belleza lejana. Victoria es una belleza lejana: ella será la primera célula humana de mi novela. (*En la ciudad* 9-10)

En la vaguedad de las ideas del autor ficcional de la novela, la emoción estiliza la imagen de la mujer. Esta imagen proviene no solo de la aparición de Victoria como personaje que encarna el ideal de belleza, sino de la posibilidad de construir una pieza artística partiendo de ella. La emoción funciona aquí como germen de la experiencia narrativa y del encuentro con los personajes de la novela. Es decir, ya desde el momento de la concepción imaginaria del argumento, la emoción vincula ficción, belleza e historia personal. Sin embargo, paulatinamente, el autor ficcional toma conciencia de que esa imagen de una belleza lejana no es una representación fidedigna de Victoria-mujer real en la ficción debido al propio proceso del que son parte todos los nombres que aparecen en la novela: de personas reales a personajes, de personajes a subpersonajes.

La emoción no representa, es; se produce en el cuerpo y lo afecta; no copia o imita nada que esté fuera de ella. Puede ser una reacción. Por el contrario, la imagen se halla en un espacio más alejado, en el recuerdo. La imagen es siempre imagen de

algo más en esta novela. Su certeza depende de la intensidad de la emoción, pero en la escritura no remite necesariamente a una realidad objetiva, sino a la subjetividad del personaje, al proceso de ficcionalización de la realidad. Tal es el caso de la imagen de la ciudad, de los barrios vistos a través de la percepción estética.

La emoción es en la vida moderna fuente de las más sublimes ascensiones del espíritu del hombre y origen de profundos quebrantos de su ser.

El orden emocional significa discontinuidad, así como el racional supone continuidad, ha dicho Keyserling.

Esta cadena de emociones que estrangula al hombre actual viene a constituirse en la tremenda angustia, emoción de emociones del ser que va a prisa, aceleradamente, espoleado por pasiones y apetitos, temeroso de cada minuto sin saber cuándo y dónde hallará reposo.

Es por esto que hoy el mundo vive discontinuamente y el orden emocional que en su aplicación sociológica significa desorden, viene a ser causa orgánica y profunda de constantes fermentos revolucionarios. (Marín 39)

En esta concepción de la emoción, contemporánea a la escritura de la novela de Salvador, lo individual afecta no solamente al tiempo, sino que configura un tipo de experiencia vital que actúa sobre el orden social, no de manera contraria, como pretende el realismo social. El giro de la experiencia empieza con lo emotivo y desde allí se genera una transformación. Sin embargo, existe una variante a este esquema, ya que no es necesariamente la prisa ni la velocidad lo que caracteriza la obra de

Salvador, sino la pausa la que genera esta sensación de discontinuidad. Cada pausa no necesariamente conecta lo que viene con lo anterior. Solamente hacia el final existe una aceleración en la escritura de la novela cuando ésta se entrega al azar. De esta manera, la discontinuidad se suma a la pobreza de la experiencia en la configuración de una estética narrativa en Salvador.

Ahora bien, si la alusión a lo interno juega un rol importante en esta novela es porque se construye una noción de espíritu en la escritura. Este espíritu, igual que la emoción, escapa a la “innovación”, en el sentido en que trata este término Walter Benjamin en “El narrador”. Es decir, la información se refiere a lo nuevo como actualidad noticiosa, elemento que está presente en la novela, mientras que el narrador recurre a una historia contada por otro, un extraño, pero la comunica como si fuese su propia vivencia. La información no implica un acto comunitario sino individual y aunque este es un problema que se presenta sobre todo en la prensa, Benjamin también acusa a la novela de privilegiar la información, lo verificable, además de llevar el relato hacia lo estrictamente individual a partir de la invención de la imprenta: un escritor y un lector, sin posibilidad de comunicarse oralmente.

El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista, en cambio, se mantiene aparte. La cámara natal de la novela es el individuo en su soledad, incapaz ya de expresarse ejemplarmente sobre sus deseos más importantes, sin consejo para sí mismo y sin poder ofrecer ninguno” (qtd. in Savater 33).

Aunque el autor-narrador de *En la ciudad*, debido a su condición vulgar, es incapaz de transmitir una experiencia vital a sus personajes, algunos de ellos logran hacerlo, al menos momentáneamente. Varias de las historias narradas en el proyecto de novela han sido referidas por alguien más o han sido discutidas y rechazadas por los personajes o el propio narrador. En esta instancia de la creación y puesta en público de la posible novela, el autor ficcional ensaya una novela colectiva y a su vez efímera; una singular democratización de la novela, en la que no todos los personajes, sino solo los más importantes (Victoria, Carlos) participan de su construcción. En esta actitud hacia la novela colectiva, al menos por un instante, el autor ficcional encuentra su posibilidad como narrador. Al agrupar en torno a sí mismo a los distintos personajes se valora la oralidad y el intercambio de saberes en la escritura. Ya esta oralidad había sido un elemento importante en la configuración de la ciudad al aludirse a personajes de leyendas y al privilegiar estas narraciones —imaginarias todas ellas— como lugar donde una historia colectiva se presenta. El resultado de este ensayo de novela colectiva se presenta de dos maneras. La primera, como fracaso, los personajes y el autor no pueden acordar un argumento para la novela. En las discusiones, los problemas relacionados con la estratificación social aparecen: Victoria tiene un aire aristocrático, Carlos es un poeta carcomido por la idea de tener que trabajar, el propio autor se cree incapaz de encontrar el amor más puro —y, por ende, la novela— con Victoria-personaje incluso al presentarse él mismo como personaje en la escritura de la novela. La segunda se relaciona con el contenido de las discusiones y los razonamientos de los personajes. En el diálogo con ellos, se encuentra la posibilidad de pensar la novela que vendrá, la posible narración, y se

exhibe una crítica no solo a la estética imperante, sino a la moral, el vacío cultural, la banalidad de la experiencia vital, la propia noción de realidad, temas que aparecen también en *Novela como nube* y los textos de Rosamel del Valle.

Por otro lado, la experiencia interior estimula una reflexión en torno a lo que es comunicable, en torno a lo que puede ser parte de la obra. No se puede referir datos exactos sobre el espíritu de la obra porque este se encuentra más allá incluso de la palabra, lo cual indica el carácter incomunicable de aquello que debe mantenerse como secreto y, sin embargo, se alude a ello en la novela que se piensa.

Quando una novela no se escribe aún, el personaje supera al hombre dentro del hombre, ama a “su” autor, lo acompaña, es su camarada dilecto, lo acaricia con su perfecta vida emocional enseñándole a conocer la razón del ser, revelándole el ritmo secreto de la vida y la esencia transparente de la belleza. Una selecta obra de arte se estiliza en el espíritu, como fruto de esta maravillosa comunión entre hombre y personaje. Por humilde que sea el novelista, por estrecha que aparezca su mentalidad, siempre el personaje, grande o pequeño, será suyo, completamente suyo y más aún, suyo será superándole. Vida propia tendrá el personaje, más alta que la vida del hombre, pero a pesar de esta superioridad, el personaje será maestro del autor, entregándole su refinamiento raro y su amor absolutamente puro. Puede el personaje a veces torturar al hombre, abofetearlo, aparentar traición, escaparse dejando sólo un fragmento de él. Pero todo esto será gran prueba de la energía dinámica del personaje, viviendo más

allá de la vida, en el hombre. Esta eucaristía de personaje y hombre es el más alto prodigio de la emotividad humana, porque en ella la vida se supera a sí misma y el amor triunfa sobre la muerte. (*En la ciudad* 151)

No solamente el narrador puede construir una breve comunidad con sus personajes, sino que ellos también pueden hacerlo en el interior del autor. Si una de las claves para que exista un verdadero relato y, a su vez, una comunidad radica en la comunicación de una sabiduría o enseñanza, ésta se encuentra ya no en el narrador sino en el personaje antes de la escritura. Es decir, el personaje en idea, en este estado anterior a las leyes del relato y del lenguaje, acompaña al autor y encierra en sí una “perfecta vida emocional”. Esta vida emocional, entonces, implica la liberación del autor y del personaje de las ataduras del discurso. La comunicabilidad se mediría a través de la intensidad emocional, de las fuerzas, ritmos que convoca el personaje en esa especie de estado natural en el que se halla antes de la obra. El dilema se centra entre lo público y lo privado. La vida y posibilidad de la experiencia no se encuentran en la realidad objetiva sino en ese espacio mental en el que un tipo de conocimiento se transmite, el conocimiento sobre lo humano. En esta concepción, la idea de decadencia está del lado de la exterioridad, no del pensamiento de la decadencia, como afirma Lukács. La decadencia inicia con la escritura del libro; es decir, la decadencia se da desde el momento en que la escritura encuentra una finalidad, el “vivir para” del que habla Musil.

Cuando esta maravillosa vida suprarreal termina, porque comienza a

escribirse el libro, se inicia la decadencia. El personaje se esfuma, pierde sus características más bellas. Imposible resulta aprisionarlo completo, porque la mentalidad humana, el lenguaje, no pueden encontrar los caracteres precisos que formarían la red para cazar al personaje. Los más delicados ritmos se pierden; lo escrito no es lo concebido; el libro no alcanza el plano celeste de deshumanización, ni domina el nivel real de la vida. Flota el libro entre la verdad y la belleza. El personaje descrito es únicamente un boceto del personaje. El autor quisiera que este boceto sea lo suficientemente artístico, para sugerir en otros cerebros el personaje completo. Cuando el libro es escrito por un temperamento genial, resucita en nuestro espíritu el personaje casi único, muy semejante al que vivió cerca de aquel que supo descubrirlo en el invierno de la vida o en el estío del arte. Vive en nosotros el personaje, nos tortura, nos ama, es superior a nuestra energía vital. Y cuando la humillante realidad cotidiana expulsa de nosotros al personaje, este nos deja una inquietud, un ritmo, un detalle suyo que nos hará recordarlo siempre. Los grandes personajes, para cada espíritu tienen una personalidad prismática, que a través de los diversos temperamentos, será diferentemente comprendida. El tesoro interior está formado de emociones que dejaron las obras de arte y de fragmentos entrañables de personajes. Parece que diluido en el cerebro, hubiera “otro cerebro”, únicamente estético, donde el detalle que nos dejó cada uno de los personajes fuera una neurona,

comunicada con las otras por las prolongaciones emotivas del arte, en su infinita sublimidad y el complejismo de sus manifestaciones. Una y múltiple, sólo el arte da a los hombres la ilusión de que pudieron ser dioses. (*En la ciudad* 151-152)

La sublime experiencia del arte permite que el hombre pueda olvidarse de su momentánea condición humana para convertirse en un dios. Este dios no se justifica por sí mismo sino a través de “las prolongaciones emotivas del arte” que normalmente actúan en un espacio y un estado interior. Para la escritura de un libro, necesariamente tiene que existir una traición a ese estado en el que la emoción se encuentra “en su pureza”. La publicación del libro significa, para el autor ficcional, “el triunfo de la realidad sobre la belleza y de la carne sobre el espíritu” (*En la ciudad* 152) en tanto aquello que pertenecía a la subjetividad queda expuesto y a merced de un público anónimo. Sin embargo, no deja de ser paradójico el uso de la antítesis cuerpo-espíritu, ya que uno de los motivos que atraviesa la escritura de esta novela es la libido. Incluso hacia el final, la libido se presenta como una “X”; es decir, como un personaje comodín que puede ocupar el lugar de cualquier personaje. La libido, en esta novela, la voluptuosidad, en los libros de cuentos, son elementos que motivan la escritura y permiten que la emoción tome cuerpo. Sin embargo, esta corporalidad de los personajes, al menos en esta novela, solo puede darse en las casillas mentales en las que se ubican los personajes, lo que equivaldría a que lo libidinal no sea una objetivación, sino parte de la imaginación del autor ficcional. Detrás del prejuicio contra la obra se halla el temor por la objetivación de las formas que, en su concepción, reflejan movilidad. La libido, en relación con el instinto de reproducción

y el instinto de placer, no es una forma, es una manera de entender las relaciones de los personajes con el otro y con lo diferente. La libido, sin embargo, aparece cuando la novela empieza a ser escrita. Es decir, es una manera de objetivar las relaciones motivadas por el sexo y la supervivencia de los personajes. Sin embargo, la libido no se concreta jamás porque choca con un estatismo de las clases sociales que hace imposible la satisfacción del deseo sexual por el componente dinero. La belleza se asocia con la mujer aristocrática y, en este sentido, el amor y la sexualidad se vuelven imposibles.

Otra manera de entender este proceso se da a través de la noción de “vivencia mística” de Simmel, que no convoca necesariamente la presencia de un dios. Para que esta se produzca, se requieren tres pasos: “salir del marco conceptual en el que se dan las relaciones habituales”, “súbita inmersión en una «vivencia originaria» vivida ya sin la categorización habitual” y un “desvanecimiento de la visión extática y vuelta a la visión del mundo propia del «vivir para»” (García Alonso 16-17). La novela lírica vanguardista escenifica otro tipo de “relaciones habituales” entre los elementos que conforman una novela. En el caso de *En la ciudad*, existe una liberación de los personajes y de su relación con el autor a partir de la reflexión en lo que está antes de la obra, antes del objeto, antes incluso del discurso narrativo que exige una lógica, un orden. Este es el “marco conceptual” que se pone en entredicho en esta novela y que pretende la pregunta sobre qué es expresable en narrativa. La necesidad de la novela por poner en escena tradicionalmente un personaje principal en relación con un mundo había olvidado la intimidad de los personajes, sus pequeñas realidades, pero al mismo tiempo, ese mundo o realidad objetiva que se encuentra fuera del individuo ha

perdido ya valor. La experiencia debe ser hallada en otro lugar, no en los acontecimientos de una ciudad que solo en la nostalgia ofrece material positivo para la escritura. En la “súbita inmersión” en esta experiencia originaria que significa la creación de una novela a partir de hipótesis que se desechan y de la certeza de la falta de experiencia se empieza a construir una escritura desde lo “inexperimentable por excelencia” (Agamben, *Infancia* 55) que, en el caso del autor ficcional de *En la ciudad* implica un “lugar común”: el amor, la conciencia de que la mujer es una imagen creada por el hombre y, por lo tanto, inalcanzable, la plenitud de lo bello. Con lo que puede trabajar el autor es con las pequeñas emociones que ocurren en él gracia al encuentro mental y espiritual con sus personajes. El rechazo al objeto libro es un rechazo al objeto y a las formas definitivas. En la vivencia mística, “[l]o característico de los sentimientos en su desarrollo interior o místico es que no buscan un objeto o situación concreta en la que satisfacerse” (García Alonso 17). La escritura no tiene como objeto el libro porque la palabra es incapaz de traducir una experiencia sensible, emotiva en palabras. Para Simmel, una forma puede significar un conjunto de condiciones objetivas que provienen de la cultura y delimitan la dinámica de la subjetividad; puede considerarse un estado en el sentido de una “forma de estar” (García Alonso 18-19). En la religiosidad existe tensión entre fases objetivas, asociadas con el intelecto, y subjetivas, que más bien pertenecen al corazón (García Alonso 18). “Las formas son configuraciones cristalizadas que se destacan e independizan frente al ser viviente, en el que tienen su origen” (Bilbao 119). Estas formas no son eternas ni idénticas, pero sí funcionan a modo de “entramado institucional organizado (símbolos, representaciones, tótems, ritos)” (Sánchez

Capdequí 291). En el caso de la escritura de Salvador, la forma, en tanto figuración de un contenido espiritual, jamás puede acordar con su contenido. Y, sin embargo, se continúa explorando la manera de trasladar el contenido espiritual de la experiencia vital a un orden determinado por el lenguaje, pero este lenguaje trata de asemejarse al diálogo oral en el que un personaje con toda su sabiduría emocional transmite ese conocimiento a un autor. Lo que este puede hacer es “captar fuerzas” y tratar de hacerlas visibles. Esas fuerzas, para Deleuze, son la condición de la pintura no figurativa en la que prima la sensación (*Francis Bacon* 69). La paradoja contenida en esta postura ante la escritura es la imposibilidad de escribir la novela total, realista, el ideal de la belleza y el amor, pero al mismo tiempo lo que esta postura permite es el recommienzo infinito.

Conclusiones

Una serie de preguntas al inicio de este trabajo prometían indagar sobre el aporte de las narrativas líricas vanguardistas no solamente a una poética o una nueva concepción de la escritura experimental de principios de siglo XX, sino a los alcances de esas rupturas en relación con otros aspectos que exceden lo estético o lo relacionan con otras disciplinas o preocupaciones. En este sentido, además de las contribuciones a una idea de lo nuevo a través de un trabajo con la expresión, la frase, el uso de un lenguaje poético que ayuda a crear una atmósfera y enrarece la pretendida objetividad de la realidad escrita, hay una serie de redes textuales que incorporan otras preocupaciones, se relacionan con otras disciplinas, y comparten una misma finalidad: crear un principio de incertidumbre y suspender la confianza. Este principio sirve como un dispositivo de elementos heterogéneos que sirve para poner en cuestión discursos que provocan una percepción de la realidad vista como estática. De aquí surge la necesidad de imprimir o devolver el dinamismo a la realidad a través de aquello que el individuo y el escritor poseen: emociones, afectos, deseos, memoria, sueños, palabra.

Este material permite reevaluar el contenido de la nueva narrativa ya que continuamente es el autor-narrador de estas novelas que está produciendo un mundo, su propia realidad, a partir de todo este material; pero no se trata de una fantasía que se aleja completamente de la realidad objetiva. El proceso es el que se describe en la mayoría de estudios sobre la novela lírica, la realidad se ve de una manera subjetiva, pero al mismo tiempo esa subjetividad construye su propia objetividad a partir de su

propia lógica. Es decir, se pretende crear una perspectiva diferente que nace del sujeto, pero esa subjetividad se impone a lo exterior y de alguna manera termina por borrar aquello que se ubica fuera del individuo. La subjetividad no resulta necesariamente en novedad si no está integrada a una extrema sensibilidad e intensidad de la palabra. Es el grado de intensidad el que marca la diferencia entre estas novelas y la narrativa anterior y para ello es necesaria la búsqueda de una expresión menos lógica, menos alejada de la frase racional, cuya finalidad es hacer inteligible la relación del individuo con el mundo. En esta intensidad compuesta de fuerzas y tensiones, huéspedes de un cuerpo entendido como forma en la que es posible materializar lo espiritual, están presentes también las contradicciones propias de la expresión de una subjetividad fragmentaria, heterogénea, múltiple.

Si el objetivo de estas novelas es imprimir un nuevo dinamismo a la realidad, la propuesta debe empezar por un “desarreglo de los sentidos”, ya que esencialmente la posibilidad del dinamismo reside en acercarse a lo no conocido, a lo no explorado desde otra perspectiva para así poder mirar de nuevo la realidad. La escritura de Gilberto Owen reconsidera la relación del individuo con el mundo a través de la percepción y una reflexión narrativa sobre el momento de la percepción la imaginación como parte de la relación del individuo con su entorno. La inclusión de la imaginación tiene como resultado un conocimiento más limitado si se lo compara al conocimiento racional. Es limitado porque no llega a conclusiones ciertas, pero si se toma en cuenta la imaginación como actividad productora de imágenes, la posibilidad de un conocimiento alternativo puede ser infinita. Ya desde la sensación, la imagen completa del mundo se extravía. No puede haber confianza plena en los

sentidos. Al enfatizar en la idea del creador como productor de imágenes, la verificabilidad de esas imágenes pierde importancia porque ya no se presentan como semejantes a una entidad real. Así se rompe con la estética de la representación y se pone en entredicho la importancia de la razón para acceder a una comprensión de la realidad.

En la reflexión literaria de Owen se abre un diálogo con las ideas de la fenomenología, especialmente con el “bracketing” o “epoché” como una manera de desprenderse de todo lo que aparece como preconcebido. Lo que se busca es una experiencia desnuda de categorizaciones o conceptualizaciones que detengan el flujo vital. Aunque la fenomenología busca acercarse a la esencia de los fenómenos tal como se manifiestan en la percepción, la escritura no se centra en la esencia solamente, sino en las formas y los movimientos de las imágenes y en algo que está presente en cada uno de estos autores, el tema de la comunicabilidad de esa experiencia con las imágenes.

La crítica a ciertas nociones preconcebidas o a una realidad que aparece como ya dada se presenta también en Rosamel del Valle a partir de la puesta en escena del acontecimiento. El acontecimiento normalmente está ligado a una acción o un hecho inusual que interrumpe una cadena normal de sucesos. Debido a su trascendencia, rompe una serie y se presenta como algo completamente novedoso, único, pero en Rosamel del Valle, la interrupción de una cadena es el acontecimiento en sí, pero sobre todo es la espera de tal acontecimiento lo que origina una experiencia; es decir, aquello que romperá una serie, lo que no está presente en el texto. El acontecimiento se ubicaría más en el orden del deseo que en la realización y es en este sentido que el

acontecimiento se ubica dentro de lo posible. Al redefinir la noción de acontecimiento, la escritura se convierte en un espacio para lo que adviene como sorpresa o posibilidad. La idea de la posibilidad se suma a una serie de interrogantes que abren y diseminan los sentidos del texto. Las preguntas, además de interrogarse sobre la presencia de la mujer en el texto, indagan constantemente sobre el estatuto de lo narrado. La novedad consiste aquí en desplazar el acontecimiento a un lugar en el que pierde su sentido ordinario para reevaluarlo desde una experiencia que solo puede ser individual. Lo individual empieza a tener preeminencia en estos textos ante un contenido colectivo.

En Humberto Salvador, la reflexión en torno al extravío de la experiencia lleva a la escritura a una encrucijada en donde el ideal de belleza contrasta con la vulgaridad de los personajes. Ante esta encrucijada, la única opción que le resta al escritor es estilizar la belleza para encontrar ahí la emoción perdida por la llegada de la luz, que pone en evidencia lo que antes había sido relegado a la oscuridad. La experiencia, entonces, se debe hallar en el interior y allí es donde el “vivir en”, en las antípodas del “vivir para”, adquiere un valor para la narrativa lírica vanguardista. El “vivir en” no solamente se explica como la contraposición a una experiencia utilitaria, con una finalidad. El “vivir en” puede considerarse una experiencia mística, aunque ya alejada de una divinidad. En este “vivir en” que se conecta al espíritu, la experiencia debe despojarse de toda conceptualización. Prima la emoción y esta se transforma en el elemento que convoca la escritura.

La experiencia interior no puede asimilarse a la crítica de Lukács sobre el artista en aislamiento voluntario del mundo, pues lo que se presenta en estas novelas

se vincula con lo que Georges Bataille afirma en su libro sobre *La experiencia interior*: “El «sí mismo» no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto” (20). Ese lugar de comunicación aparece explícito en la novela de Salvador a través de una escenificación dramática de la escritura de una novela que convoca un diálogo permanente, una democratización de los contenidos de la novela. Aunque este diálogo y las discusiones revelan las tensiones profundas producto del estatuto social de los personajes, lo cual vuelve imposible la escritura de la novela, en ella se ha construido una experiencia colectiva de discusión y elaboración del texto como hipótesis. En las otras novelas, el espacio de la escritura se abre al lector a través de dos instancias: la primera es la constatación de la intransmisibilidad de la experiencia debido al carácter proteico de las imágenes sobre la mujer o la imposibilidad de expresar el carácter inefable de la experiencia. La segunda instancia está marcada por la construcción del texto como el lugar en el que el lector encuentra preguntas constantes y se cuestiona permanentemente el estatuto de verdad de aquello que se presenta en la experiencia. El espacio que se construye para el lector “es el espacio estético, pero lo que se transmite en él es, precisamente, la imposibilidad de la transmisión, y su verdad es la negación de la verdad de sus contenidos” (*El hombre* 178).

Uno de los ejes de este trabajo ha sido explorar la idea expuesta por Bürger en *Teoría de la vanguardia*, idea que alude a la relación entre praxis vital y experiencia literaria después del legado del esteticismo en el siglo XIX. Si el aislamiento voluntario implicaba para el escritor una actitud de rechazo al mundo, en la novela lírica vanguardista. En los tres autores esta relación se presenta como una tensión

entre la creación o el resguardo de un espacio estético autónomo. Por un lado, está la pretensión de mantener alejado el espacio de la obra de todo discurso político explícito. La obra se propone siempre como un espacio estético y como un espacio de creación. Sin embargo, estos textos deben confrontarse con otros discursos estéticos y precisan tomar distancia de posturas que, para las vanguardias, conducen en su pretendido realismo, a una perspectiva en donde la realidad se vuelve estática. Esta confrontación es visible en el grupo Contemporáneos, con su postura de que lo mexicano no debe encontrarse en los rasgos locales de una cultura, ya que esto crearía una postal de México, sino en la universalidad de lo mexicano. Es decir, la búsqueda de una identidad crearía una falta de dinamismo en la visión de una determinada realidad, en este caso, debido a la búsqueda de lo representativo de una cultura. En el caso de Ecuador, la crítica de Joaquín Gallegos Lara pretende definir un modo de escritura, una estética vinculada a lo social y las vanguardias, sin separarse del realismo, proponen una opción que articula lo social y lo individual, pero enfatiza el espíritu de la obra y el cuerpo como el lugar de la experiencia de una emoción.

La reparación del vínculo perdido entre una praxis vital y la escritura literaria se produce a través de la incorporación de una realidad a la subjetividad de los personajes con el fin de producirla desde ese espacio despojándose de los vínculos de veracidad, semejanza o identidad que primaban en estéticas anteriores. Esta subjetivización de la realidad propone un lugar para los acontecimientos y el encuentro de una experiencia a través de la presencia del cuerpo como un espacio somático para el hallazgo de la emoción y la idea como producción. Este giro que se pretende solamente estético afecta otros ámbitos de la experiencia que son

observables como rasgos de época: la fragmentación como característica de la escritura, la preocupación por retornar a una experiencia estética localizada en el cuerpo en la que el individuo produce las leyes de aquellos aspectos con los que construye una realidad.

Quedan todavía por explorar otros autores con propuestas similares, ahondar más en las ideologías del nacionalismo que se discuten en cada país y encontrar otras afinidades dentro de la misma época en territorios distintos para construir un mejor panorama de las ideas que circulaban en esa época. Es necesario revisar los antecedentes de estas vanguardias para situar los cambios en la sensibilidad desde principios de siglo XX e intentar precisar las causas de estos cambios. La pregunta sobre qué es una sensibilidad puede contestarse mejor con estas otras inclusiones.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2004. Print.
- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005. Print.
- . "Bartleby o de la contingencia." *Preferiría no hacerlo: "Bartleby el escribiente"*, seguido de tres ensayos sobre *Bartleby*. Por Herman Melville, et al. Valencia: Pre-Textos, 2000. 93-136. Print.
- . *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Print.
- Aguilar Mora, Jorge. Prólogo: *Novela sin joroba. Se llevaron el cañón para Bachimba*. Por Rafael F. Muñoz. México: Biblioteca Era, 2007. Print.
- . *La sombra del tiempo: ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*. México: Siglo XXI, 2010. Print.
- Anguita, Eduardo. *La belleza de pensar*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2013. Print.
- Anguita, Eduardo, y Volodia Teitelboim. *Antología de poesía chilena nueva: (1935)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001. Print.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- Badiou, Alan. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009. Print.
- Balakian, Anna. "Eva y la fuga (Eva the Fugitive): The Chilean Development of the Nadja Myth." *Readerly/writerly texts: essays on literature, literary/textual criticism, and pedagogy* 2.2 (1995): 159-167. Print.

- Barthes, Roland. *El placer del texto: seguido de Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2011. Print.
- . "El efecto de realidad." *Lo verosímil*. Roland Barthes et al. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. 95-101. Print.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior seguida de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953*. Madrid: Taurus, 1986. Print.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954. Print.
- Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza." *Discursos interrumpidos I*. Por Walter Benjamin. Buenos Aires: Taurus, 1989. 165-173. Print.
- . "Experiencia." *Obras. Libro II, Vol. 1*. Madrid: Abada, 2007. 54-56. Print.
- . "El narrador." *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. 111-134. Print.
- Bennett, Suzanne. "Lyric Fiction: The 'Semi-Transparent' Narrative Mode." *Literature and Performance* 1.2 (1981): 36-44. Print.
- Bilbao, Andrés. "El dinero y la libertad moderna." *Reis* 89 (2000): 119-139. Print.
- Blumenberg, Hans. "The Concept of Reality and the Possibility of the Novel." *New Perspectives in German Literary Criticism: A Collection of Essays*. Eds. Richard E. Amacher and Victor Lange. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979. 29-48. Print.
- Breton, André. *Nadja*. París: Gallimard, 1963. Print.
- . *Nadja*. Trans. José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra, 2011. Print.

- Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995. Print.
- “Eva y la fuga: la narrativa vanguardista de Rosamel del Valle”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Por Antonio Vilanova (ed.). Barcelona: PPU, 1992. 489-494. Print.
- , ed. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes, 1986. Print.
- . “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa.” *Nuevo texto crítico* 2.3 (1989): 157-169. Print.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*. 2da. Ed. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. Print.
- Concha, Jaime. “Aspectos de la vanguardia en Chile.” *Las vanguardias literarias en Chile: Bibliografía y antología crítica*. Por Coords. Patricio Lizama y María Inés Saldívar. Madrid: Iberoamericana, 2009. 279-297. Print.
- Contreras, Francisco. “Preliminar sobre el arte nuevo (arte libre = arte sincero).” *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Ed. José Promis. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977. 204-210. Print.
- . Proemio. *El pueblo maravilloso*. París: Agencia Mundial de Librería, 1927. 5-12. Print.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara, 1994. Print.
- Costa, René de, ed. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975. Print.
- Cruchaga, Ángel. “Conversando con Vicente Huidobro (1919).” *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 61-67. Print.

- Cuesta, Jorge. *Ensayos críticos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. Print.
- . “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?” *Ensayos críticos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. 219-227. Print.
- Cueva, Agustín. *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. Print.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005. Print.
- . *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. Print.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993. Print.
- Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación.” *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. 318-343. Print.
- Domínguez Michael, Christopher. “Los hijos de Ixión.” *Vuelta* 186 (mayo 1992): 20-24. Print.
- . *Tiros en el concierto: Literatura mexicana del siglo V*. México, D.F.: Ediciones Era, 1997. Print.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30: Estudio introductorio*. Quito: Editorial El Conejo, 1985. Print.
- . *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2002. Print.
- Durán, Manuel. *Antología de la revista Contemporáneos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. Print.

- Emar, Juan (Jean). "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925." *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 77-81. Print.
- Espina, Antonio. *Pájaro Pinto*. Madrid: Revista de Occidente, 1927. Print.
- Fernández, María del Carmen. Estudio introductorio. *En la ciudad he perdido una novela*. Por Humberto Salvador. Quito: Libresa, 1993. 7-53. Print.
- . *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi – Enrique Grosse-Luemern, 1991. Print.
- Florit, Juan. *Caudillo de los veleros. Vida, poesía y prosa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. Print.
- Florit Cento, Andrés. Introducción. *Caudillo de los veleros. Vida, poesía y prosa*. Por Juan Florit. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. 11-59. Print.
- Foucault, Michel. "Prefacio a la transgresión." *De lenguaje y literatura*. Por Michel Foucault. Barcelona: Paidós, 1996. 123-142. Print.
- Freedman, Ralph. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona: Barral, 1972. Print.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu, 1998. Print.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.
- Gallegos Lara, Joaquín. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Ed. Alejandro Guerra Cáceres. Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1987. Print.
- Gantz, Timothy. *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. Print.

- García Alonso, Rafael. *Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R.M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*. Madrid: Siglo XXI, 1995. Print.
- García Ávila, Celene. "Pablo Palacio y Gilberto Owen: la novela de vanguardia." *Guaragua* 33 (2010): 115-132. Print.
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999. Print.
- Gide, André. *The Immoralist*. New York, NY: Penguin Books, 2001. Print.
- . *The Fruits of the Earth: Les Nourritures Terrestres & Les Nouvelles Nourritures*. New York: A.A. Knopf, 1949. Print.
- . *Les Nourritures Terrestres*. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue Française, 1927. Print.
- . *El regreso del hijo pródigo*. Trans. Xavier Villaurrutia. México: Editorial Séneca, 1942. Print.
- . *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*. Trans. Jaime Torres Bodet. México: Editorial México Moderno, 1920. Print.
- . *Obras*. Barcelona: Plaza & Janés, 1968. Print.
- González Muñoz, Carlos. "Novela como nube: el caso de la narrativa de vanguardia en México." *Gilberto Owen: con una voz distinta en cada puerto*. Comp. Roxana Elvridge-Thomas. México, D.F.: Conaculta, 2004. 145-169. Print.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. Baltimore: Penguin Books, 1955. Print.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984. Print.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983. Print.

- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. 2 vols. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976. Print.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero, Introducción general a la fenomenología pura*. México, D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas/Fondo de Cultura Económica, 2013. Print.
- Íñigo-Madrigal, Luis. “El habitante y su esperanza y la novela de su época.” *Propios y próximos. Estudios de literatura chilena*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2013. 155-168. Print.
- Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico.” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Por Roman Jakobson et al. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. 71-79. Print.
- . *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981. Print.
- James, William. “¿Qué es una emoción?” *Estudios de Psicología* 21 (1985): 57-73. *Dialnet*. Web. 9 de septiembre de 2015.
- Jarnés, Benjamín. *Teoría del zumbel*. Madrid: Espasa Calpe, 1930. Print.
- Kahler, Erich. *The Disintegration of Form in the Arts*. New York: George Braziller, 1968. Print.
- Kearney, Richard. *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Print.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. La Plata: Terramar, 2005. Print.
- Lizama A., Patricio. “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia.” *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 235-254. Print.

- Luiselli, Valeria. "Gilberto Owen, narrador." *Letras libres*. 121 (enero 2009): n.pag.
Web. 17 de mayo de 2015.
- Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte,
1965. Print.
- . *Significación actual del realismo crítico*. México, D. F.: Ediciones Era, 1967.
Print.
- Manzoni, Celina. *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*.
Buenos Aires: Biblos, 1994. Print.
- . Prólogo. Experimentación y escritura. *Vanguardias en su tinta: documentos de la
vanguardia en América Latina*. Comp. Celina Manzoni. Buenos Aires:
Corregidor, 2008. 7-14. Print.
- Marín, Juan. "Acerca de la emoción." *Letras* (Santiago de Chile) 26-27 (1930). 38-
39. Print.
- Mattalía, Sonia. "El habitante y su esperanza: de la angustia y el deseo." *América sin
nombre* 7 (2005): 40-44. Print.
- Mellado, Luciana. "El modernismo y el positivismo en el *Ariel* de José Rodó." *Alpha*
22 (julio 2006): 75-88. *Scielo*. Web. 14 de mayo de 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península,
1975. Print.
- Mestre, Juan Carlos. Prólogo. *La visión comunicable: Antología poética*. Por
Rosamel del Valle. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2001. 7-18. Print.
- Mitchell, W.J.T. "What Is an Image?" *New Literary History* 15.3 (1984): 503-537.
Print.

- Moga, Eduardo. "Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva y Javier Bello: La continuidad de una pasión." *Taller de letras* 39 (2006): 129-137. Print.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Tomo II. Madrid: Editorial Gredos, 1987. Print.
- Nancy, Jean-Luc. "La imagen: *Mímesis & Méthexis*." *Escritura e imagen* 2 (2006): 7-22. Print.
- Nerval, Gérard de. *Obras esenciales III*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Print.
- Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Nina, Fernando. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX: José de La Cuadra, Jorge Icaza, Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Print.
- Noemi Voionmaa, Daniel. *Revoluciones que no fueron: ¿Arte o política? Más allá de realismos y vanguardias en América Latina: Ecuador y Chile: 1924-1938*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013. Print.
- Nogueira, Fátima Regina. "Configuración especular del tiempo, deseo e imaginación en *Novela como nube*." *Confluencia* 23.2 (2008): 46-57. Print.
- Novalis, et al. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987. Print.
- Otero, José. "Humberto Salvador: el hombre, sus temas y su creación." Diss. The University of New Mexico-Albuquerque. 1970. Print.
- Owen, Gilberto. *Obras*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.

- . "Pájaro Pinto." 218-220.
- . "La poesía, Villaurrutia y la crítica." 221-224.
- . "André Gide." 247-249.
- . "Encuentros con Jorge Cuesta." 240-246.
- . "Cartel sobre la discreción de I. Gómez Jaramillo." 207-210.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Nanterre: ALLCA XX, 2000. Print.
- . *Obras completas*. Quito: Libresa, 1997. Print.
- Panabière, Louis. "Contemporáneos y 'l'esprit nouveau': el cine." *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Eds. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. México, D.F.: El Colegio de México, 1994. 181-186. Print.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1982. Print.
- Phillipps-López, Dolores. "Continuidad de los géneros (algunas novelas poéticas de la vanguardia mexicana)." *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Ed. Irene Andres-Suárez. Madrid: Verbum, 1998. 177-196. Print.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Print.
- Potolsky, Matthew. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Promis, José. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977. Print.
- . "Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX." *Revista Iberoamericana* 60.168 (1994): 925-933. Print.

- Rama, Ángel. *La novela en América latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura e Instituto Colombiano de Cultura, 1982. Print.
- Rampérez, Fernando. *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*. Madrid: Dykinson, 2004. Print.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. Print.
- Ribadeneira, Edmundo. *La moderna novela ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. Print.
- Robbins, Emmet. "Famous Orpheus." *Orpheus, the Metamorphoses of a Myth*. By John Warden. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 3-23. Print.
- Robles, Humberto E. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2006. Print.
- . "Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho." *Guaragua* 27 (Spring 2008): 62-78. Web. 11 jun. 2015.
- Rodó, José Enrique. *Ariel; Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Print.
- Rosset, Clément. *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, 2008. Print.
- . *El objeto singular*. México, D.F.: Sexto Piso, 2007. Print.
- Ruy Sánchez, Alberto. *Al filo de las hojas*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública y Plaza y Valdés, 1988. Print.
- Salvador, Humberto. *Ajedrez*. Quito: Taller de la Escuela de Artes y Oficios, 1929. Print.

- . *En la ciudad he perdido una novela*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales, 1930. Print.
- . *Taza de té*. Quito: s.e., 1932. Print.
- . *La fuente clara*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946. Print.
- Sánchez Capdequí, Celso. "Presentación. Las formas sociales en G. Simmel." *Reis* 89 (2000): 289-295. Print.
- Sanhueza, Leonardo. Prólogo: Itinerario por los bellos desastres de Rosamel del Valle. *Obra poética*. Vol. 1. Por Rosamel del Valle. Santiago de Chile: J.C. Sáez, 2000. 7-30. Print.
- Sartre, Jean Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 2005. Print.
- Savater, Fernando. "La evasión del narrador." *La infancia recuperada*. Por Fernando Savater. Madrid: Santillana S. A. (Taurus), 1994. 23-49. Print.
- Schulman, Iván A. "'Non serviam': Huidobro y los orígenes de la modernidad." *Revista Iberoamericana* 45.106 (1979): 9-17. Print.
- Seel, Martin. "Un paso al interior de la estética." *Estudios de filosofía* 36 (agosto 2007): 117-131. Print.
- . *Estética del aparecer*. Buenos Aires, Madrid: Katz, 2010. Print.
- Segovia, Tomás. "Nuestro contemporáneo Gilberto Owen." *Diálogos* 5.4 (1969): 19-29. Print.
- Serrano Sánchez, Raúl. *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Quito: Ministerio de Cultura y Universidad Andina Simón Bolívar, 2009. Print.

- Sheridan, Guillermo. "Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna."
Vuelta 258 (1998): 16-22. Print.
- . *Los Contemporáneos ayer*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
Print.
- , ed. Introducción: Los poetas en sus relatos. *Homenaje a los Contemporáneos; Monólogos en espiral: Antología de narrativa*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. 5-11. Print.
- Simmel, Georg. "El individuo y la libertad." *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. 271-279. Print.
- . "Las grandes urbes y la vida del espíritu." *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. 247-261. Print.
- . *Cultura líquida y dinero: Fragmentos simmelianos de la modernidad*. Rubí, Barcelona, y México, D. F.: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2010. Print.
- Spang, Kurt. "Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria." *Anuario filosófico* 17.2 (1984): 153-159. Print.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus, 1974. Print.
- Stoopen, María. Introducción: Jorge Cuesta, el demoleador. *Ensayos críticos*. Por Jorge Cuesta. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. 7-62. Print.
- Strauss, Walter A. *Descent and Return: The Orphic Theme in Modern Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1971. Print.

- Subercaseaux, Bernardo. “‘Chile es mi segunda patria’. Vanguardia heroica y recepción nacionalista.” *Atenea* 501 (2010): 53-71. Print.
- . *Genealogía de la vanguardia en Chile: La década del centenario*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998. Print.
- Todorov, Tzvetan. Introducción. *Lo verosímil*. Por Roland Barthes et al. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. 11-15. Print.
- , ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004. Print.
- Torres Bodet, Jaime. *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Colima, 1987. Print.
- . Prólogo. *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*. Por André Gide. México: Editorial México Moderno, 1920. 9-27. Print.
- Tudela, Ricardo. “Los problemas de la realidad en literatura.” *Letras* (Santiago de Chile) 26-27 (1930). 24-25. Print.
- Urrutia, María Eugenia. *Rosamel del Valle, poeta órfico*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996. Print.
- Valle, Rosamel del. *País blanco y negro*. Santiago de Chile: Ediciones Ande, 1929. Print.
- . *Eva y la fuga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970. Print.
- . *La violencia creadora: poesía de Humberto Díaz-Casanueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1959. Print.

- . "Robert Desnos en Corps et biens." *Letras* (Santiago de Chile) 26-27 (1930). 7-8.
Print.
- . "Sus opiniones poéticas." *Orfeo* (Santiago de Chile) 21-22 (1966). 64-66. Print.
- Vargas, Margarita. "Las novelas de los Contemporáneos como 'textos de goce'." *Hispania* 69.1 (1986): 40-44. Print.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
Print.
- Villanueva, Darío. Prólogo. *La novela lírica*. Vol. 1. Madrid: Taurus, 1983. 9-23.
Print.
- Villaurrutia, Xavier. "Teatro y cinematógrafo." *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. 959-973. Print.
- Yurkievich, Saúl. Introducción. Un encuentro del hombre con su reino. *Obra crítica/I*. Por Julio Cortázar. Madrid: Alfaguara, 1994. 15-30. Print.
- . *La moviedza modernidad*. Madrid: Santillana, S. A. Taurus, 1996. Print.
- Zirión, Antonio Q. "Phenomenology in Mexico: A historical profile." *Continental Philosophy Review* 33 (2000): 75-92. Print.