



nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 4, agosto 2021-enero 2022

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 4, agosto 2021-enero 2022

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Directora Editorial

Irene María Artigas Albarelli, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Comité Editorial

Julia Constantino | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Adriana de Teresa | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Gabriela García Hubard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Nattie Golubov | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Ana Elena González Treviño | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Noemí Novell | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Aurora Piñero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Mónica Quijano | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Comité Académico Asesor

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)
Warren Boutcher | Queen Mary University of London (Reino Unido)
Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)
Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)
Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Federico Patán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)
Françoise Perús | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Meri Torrás Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Enric Sullá | Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Mario J. Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)
María Elena de Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)
Gabriel Weisz | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 4, agosto 2021 – enero 2022, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Irene Artigas Albarelli. Reserva de Derechos al uso Exclusivo: 04-2019-062713045200-203. ISSN: en trámite.

El contenido de los artículos es responsabilidad de las y los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Todos los textos publicados por la revista se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Para otro tipo de reproducción, escribir a «revista.poligrafias@filos.unam.mx». La revista *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

TABLA DE CONTENIDO



Nota editorial..... 6

Central Poligrafías

Joyce centrífugo o la suciedad por amor al arte
James RAMEY..... 15

Las ciudades simultáneas de la vanguardia transnacional:
Borges, Neruda y Joyce
Gabriela VILLANUEVA NORIEGA..... 36

“Haven’t I told you every telling has a tailing”:
la oralidad y la escucha en *Finnegans Wake*
Sebastián MALDONADO CANO 63

Finnegans Wake: Beyond the Limits of Translation
Esmeralda OSEJO BRITO..... 86

Otras Poligrafías

La obra maestra “inacabada” de Balzac
Fernando Delmar Romero 105

Entre Itten y Gropius: algunas contradicciones culturales de la Bauhaus
Kundalini MUÑOZ CERVERA AGUILAR..... 123

La relación de la música en dos novelas costarricenses: *Cierto Azul*
de Fernando Contreras Castro y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz
Diana MARTÍNEZ ALPÍZAR139

Reseñas

SIMON, Sherry. (2019). *Translation Sites. A Field Guide*
(Michael Cronin, Ed.). Routledge.
Claudia LUCOTTI ALEXANDER159

O'HEALY, Aine. (2019). *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a
Transnational Frame*. Indiana University Press.
Diego BARBONI163

MERUANE, Lina. (2021). *Zona ciega*. Literatura Random House
AURORA Piñeiro.....168

NOTA EDITORIAL



“Your battles inspired me—not the obvious material battles but those that were fought and won behind your forehead.”

—James Joyce

La trascendencia de la obra del escritor irlandés James Joyce y la vitalidad de la producción artística y académica inspirada en la misma se tornan evidentes con sólo echar un vistazo a algunas de las publicaciones que han aparecido en la última década y en diversos países. Margot Norris (2016) considera que el valor de la obra de Joyce “reside en su enorme esfuerzo por enriquecer nuestro concepto de lo humano” (6),¹ así como en la peculiar habilidad del autor para atraer la atención tanto de los especialistas como de los lectores en general. En la escritura de Joyce coexiste la sofisticación estética —que se hace patente en la complejidad de su prosa— con un fuerte sentido de lo popular y lo doméstico “que brinda a casi toda su escritura el espíritu del habla cotidiana” (Norris, 2016: 4). Norris también hace referencia a un Joyce cosmopolita cuyo horizonte cultural se expandió a partir de la experiencia del exilio, durante la mayor parte de su vida adulta. Y es precisamente ese cosmopolitismo, esa excepcional forma de tejer lo universal y lo local, uno de los elementos que han mantenido viva la fascinación que su escritura ejerce en muchos climas culturales.

En 2014, y en el contexto de las celebraciones del centenario del nacimiento de *Dubliners*, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó *Dublínenses*, la

¹ La traducción es de Aurora Piñeiro.

primera traducción mexicana del libro, coordinada por Eva Cruz, y con la participación de profesores del Seminario Permanente de Traducción de la Facultad de Filosofía y Letras. En el contexto académico estadounidense apareció la colección de ensayos *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero-American Literature*, editada por Brian Price, César Salgado y John Pedro Schwartz. Ambos libros son muestra del interés que el autor representa para los lectores y estudiosos en el contexto latinoamericano y de la importancia de seguir explorando las relaciones entre la obra de Joyce y la de diversos artistas del continente americano. Y en el espíritu de la mencionada celebración, en Irlanda, Thomas Morris editó el volumen *Dubliners 100*, para el cual invitó a 15 escritores a crear sus propias *cover versions* o reescrituras de los famosos cuentos de la colección. Este volumen fue publicado en 2016 y representa un homenaje al mismo tiempo que un ejercicio contemporáneo de apropiación del legado joyceano. A este tipo de apropiaciones se suman las novelas *The Woodcutter and His Family* (2017), de Frank McGuinness, como una recreación ficcional de las últimas horas de la vida de Joyce, y que el autor condimenta con su agudo sentido del humor; y *The River Capture* (2019), de Mary Costello, como una reescritura waterfordiana de *Ulises*, caracterizada por el flujo de conciencia y un tono melancólico.

La diversidad de acercamientos al corpus del escritor también quedó plasmada en el volumen *Voices on Joyce*, editado por Anne Fogarty y Fran O'Rourke, en 2015, donde los artículos reunidos se aproximan a la obra de Joyce desde diversos campos de estudio: la música, la historia, la literatura, la filosofía, los deportes y la geografía, por ejemplo. Otras muestras cercanas en términos cronológicos son el libro de Vincent J. Cheng *Amnesia and the Nation: History, Forgetting and James Joyce*, publicado en 2018, y con un énfasis en las complejas relaciones entre los conceptos de la memoria, la historia y las identidades nacionales, vínculos que se estudian a partir de una lectura de la obra de Joyce que se proyecta sobre un amplio recorrido cronológico y geográfico donde se favorece el diálogo entre discursos cercanos pero no equivalentes, como el historiográfico y el filosófico. Y, finalmente, no queremos dejar de mencionar también el libro editado por Jolanta Wawrzycka y Erika Mihálycsa *Retranslating Joyce for the 21st Century*, publicado en 2020 y cen-

trado en diversas traducciones de la obra de Joyce a múltiples idiomas, como el español, el francés, el turco, el húngaro y otros que utilizan el alfabeto cirílico.

Además de estas importantes publicaciones en formatos clásicos, podemos añadir la gran cantidad de revistas, blogs y otros medios que buscan nuevas formas de estudiar y difundir la obra del irlandés. Baste la referencia al *Hypermedia Joyce Studies*² que, desde 1994, publica en red artículos que aprovechan medios como el hipertexto, los mashups y los videos para analizar temas tan diversos como la postura joyceana en contra del imperialismo británico o las posibles maneras de relacionar las obras de James Joyce y Carlos Fuentes en términos de la exhaustividad de sus listas o del espíritu festivo que presentan y que da un carácter sagrado a lo minúsculo. Cabe mencionar que esta revista incluye entre sus colaboradores a Donald F. Theall, especialista en las relaciones entre la obra de Joyce y la tecnología y autor de *Beyond the Word: Reconstructing Sense in the Joyce Era of Technology, Culture, and Communication* (1995), y *James Joyce’s Techno-poetics* (1997).

Las publicaciones aquí referidas dan cuenta de la efervescencia contemporánea en torno a la obra del escritor. El impulso transgresor, el multilingüismo y el rechazo de la idea de límites que caracterizan su estética son nociones abordadas en los cuatro artículos que constituyen la sección “Central Poligrafías” en el presente número de la revista y que recibimos a partir de nuestra convocatoria llamada “Aceleración, velocidad y desplazamientos: de la música de cámara joyceana a las vibraciones del *Bloomsday* en Zoom”. En “Joyce centrífugo o la suciedad por amor al arte”, James Ramey utiliza la teoría bajtiniana para estudiar el corpus joyceano como expresión de lo dialógico, carnavalesco, multicronotópico, corpocéntrico e, incluso, lo interestratificado, en términos tanto lingüísticos como culturales. Con estos conceptos en mente, además de la noción de heteroglosia (fundamental para Bajtín), Ramey analiza la obscenidad como un objeto centrífugo y estético en la obra de Joyce. Así, en el artículo, los elementos pedestres, a los que el estudioso se refiere como una “suciedad por amor al arte”, quedan vinculados con formas de

² <https://hypermediajoyce.wordpress.com>

la heteroglosia cuyo poder depende tanto del componente del exilio como de los elementos afectivos en la prosa de Joyce. El estudio de Ramey es una contribución importante a la exploración de los posibles vínculos entre Joyce y Bajtín.

Por otro lado, el artículo de Gabriela Villanueva Noriega, “Las ciudades simultáneas de la vanguardia transnacional: Borges, Neruda y Joyce”, explora la recepción de la obra del irlandés en el contexto de las vanguardias latinoamericanas y, en particular, las interpretaciones que Borges y Neruda realizaron de dicha escritura. Villanueva Noriega afirma que la posición excéntrica o ambivalente de Joyce como escritor irlandés y, al mismo tiempo, europeo, fue un elemento con el que se identificaron Borges y Neruda, quienes experimentaban sus identidades autorales como posiciones en conflicto con lo ibérico. Así, los tres escritores eligieron construir un sentido de pertenencia a una comunidad artística transnacional y, desde esta postura “descentrada”, articular algunas de las propuestas características de sus lenguajes de vanguardia.

En “‘Haven’t I told you every telling has a tailing’: la oralidad y la escucha en *Finnegans Wake*”, Sebastián Maldonado Cano propone una lectura de la última novela de Joyce desde la escucha y afirma que, en el capítulo I.8 de *Finnegans Wake*, el autor logra una reconciliación de los opuestos oralidad/escucha frente a la escritura/lectura. Según Maldonado Cano, Joyce establece este vínculo gracias al uso de recursos prosódicos de la poesía oral, así como la incorporación de la dimensión performativa de la voz en su escritura. Resulta apasionante ver la manera en que Maldonado Cano desmenuza las diferencias entre la auralidad y la oralidad, la escritura y la lectura para mostrar cómo la antes mencionada reconciliación de opuestos resulta ser una cuestión estilística y performativa.

Por último, Esmeralda Osejo Brito, en su artículo “*Finnegans Wake*: Beyond the Limits of Translation”, declara que *Finnegans Wake* es una obra que intenta capturar el lenguaje mismo, trascender las barreras lingüísticas por medio de una resistencia frente a la rigidez del significado, y logra una apertura y libertad que, paradójicamente, han provocado que muchos estudiosos la consideren una obra imposible de traducir. Osejo adopta la posición contraria y argumenta que la riqueza semántica y la sintaxis experimental son precisamente los elementos de la obra que la abren a la

resignificación y, por lo tanto, la traducción, posicionamiento que acompaña con el análisis y traducción al español de fragmentos de la novela en cuestión.

De esta manera, el recorrido propuesto por los cuatro artículos aquí reunidos incluye la heteroglosia y lo obscuro, la escucha, las tensiones entre lo local y lo cosmopolita pensadas desde la noción del Sur global y el descentramiento, así como los gozos y desafíos de la traducción, cuando de la obra de James Joyce se trata. No tenemos ninguna duda de que nuestra “Central Poligrafías” es una contribución importante y estimulante para los estudios de Joyce desde México y en español.

En otro tenor, este número incluye, en su sección “Otras Poligrafías”, tres artículos que exploran la relación entre la literatura y otras artes. En “La obra maestra ‘inacabada’ de Balzac”, Fernando Delmar Romero se aproxima a *La obra maestra desconocida* del autor francés a partir de varios conceptos que también son tratados por Baudelaire y Delacroix en sus escritos. Alejados de los preceptos clásicos, todos estos artistas valoraron lo inacabado, lo efímero, lo subjetivo, y cuestionaron los límites de la representación. Delmar Romero repasa diversas interpretaciones de la novela de Balzac que lo llevan a especular sensiblemente sobre el carácter inmaterial e inacabado de la obra pictórica en la novela, además de sobre sus vínculos con la disolución de la forma, el proceso de creación y los alcances tanto de la pintura como de la literatura. La suya es una aproximación según la cual el arte no puede evitar reflexionar sobre sí mismo y sus procesos, convirtiéndose así, además, en una filosofía del arte.

También en el ámbito de las relaciones entre la literatura y la historia del arte, Kundalini Muñoz Cervera Aguilar apunta la contradicción existente entre el futurismo, tecnicista y humanista, de Walter Gropius y el ocultismo orientalista de Johannes Itten y de otros miembros de la Bauhaus. Su artículo “Entre Itten y Gropius: algunas contradicciones culturales de la Bauhaus” resalta las dificultades de los acercamientos entre diferentes culturas y la necesidad de considerarlos en su multiplicidad. Tanto Gropius como Itten buscaban que la existencia del ser humano en su entorno se diera en armonía, pero el ideal artístico de este último, reflejado en varias de sus obras y centrado en prácticas que intentaron crear “un nuevo hombre”, estaba muy lejos del que Gropius pensaba poner al servicio de la

humanidad. Muñoz Cervera Aguilar hace referencia a manifiestos del grupo, a sus cursos introductorios a la escuela, a sus cuadros y a algunas de sus prácticas para mostrar la importancia de aproximaciones transnacionales críticas y conscientes de las complejas diferencias entre las culturas.

“Otras Poligrafías” cierra con el artículo de Diana Martínez Alpízar titulado “La relación de la música en dos novelas costarricenses: *Cierto azul* de Fernando Contreras Castro y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz”. Se trata de un interesante análisis intermedial de la manera en la que los distintos géneros musicales a los que estas novelas se refieren operan en ellas estructuralmente, para caracterizar y conformar a sus personajes, además de simbólicamente, para constituir identidades nacionales y colectivas. La atención a la presencia del jazz, el calipso y el tango en estas obras amplía sus posibilidades de lectura y da cuenta de la complejidad de las redes que conforman la cultura y sus expresiones. El artículo de Martínez Alpízar es también una oportunidad de acercarnos a dos novelas costarricenses poco conocidas en México.

En la sección de reseñas incluimos reflexiones sobre tres libros que reflejan las múltiples posibilidades de los estudios literarios y comparatísticos desde campos diversos como el de la traducción, el de las representaciones de la migración en el cine italiano, y el del ensayo en torno a la enfermedad y el cuerpo derivados de los tiempos que vivimos. Claudia Lucotti Alexander escribe sobre *Translation Sites. A Field Guide*, de Sherry Simon, considerándolo un eslabón de la larga cadena de trabajos que la escritora montrealense ha desarrollado en torno a la traducción y un ejemplo de la manera en que constantemente cuestiona y renueva sus propios conceptos. La originalidad del libro, como comenta Lucotti, lo hace una suerte de viaje por expresiones lingüísticas o manifestaciones urbanísticas y culturales que nos invita a pensar todos estos ámbitos en términos de nuestro propio lugar y nuestro propio tiempo.

Por su parte, Diego Barboni nos presenta su lectura del libro *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*, de Aine O’Healy, un estudio brillante y ambicioso sobre diferentes producciones de cine italianas, centradas en la inmigración durante los últimos treinta años. Barboni subraya tanto la concepción como

la capacidad de análisis de O’Healy quien, desde las teorías postcoloniales, cuestiona el discurso y el lenguaje de las obras cinematográfica estudiadas, y nos recuerda la importancia de prestar atención a las fronteras físicas, culturales y de género, además de atrevernos a “pensar un mundo y una sociedad cada vez menos excluyentes”.

Finalmente, Aurora Piñeiro reseña *Zona ciega*, de Lina Meruane, una colección de tres ensayos en los que la escritora chilena piensa lo que significa tener ojos en diferentes momentos y lugares: durante la represión que el Estado de su país ejerció sobre quienes se manifestaban en las calles de Santiago, y que consistió en atacar particularmente estas partes del rostro; durante el periodo en el que una escritora, llamada Lina o Lucina, sufre un accidente ocular que le produce ceguera intermitente; y durante diferentes momentos en los que diversos autores y autoras pierden la vista, con consecuencias muy distintas para los casos de los primeros cuando se les compara con los de las segundas. Piñeiro enfatiza las estrategias de Meruane para articular textos inquietantes y rizomáticos, así como su propuesta de escribir otra historia literaria, yendo más allá del mundo de las ideas y centrándonos en la experiencia de cuerpos específicos.

Como puede verse, el número es un ejemplo de la diversidad, el alcance y la vitalidad de diferentes aproximaciones teóricas y comparatísticas a la obra de un autor, de la riqueza de las comparaciones intermediales entre autores clásicos y contemporáneos de diferentes latitudes, además del interés de libros que, desde la teoría cultural, iluminan campos como los de la traducción, el cine, la historia literaria y la situación política contemporánea.

No podríamos terminar esta nota sin agradecer la revisión editorial realizada por Mariana Denisse Morales Hernández, Ainhoa Brosa Mendoza, José Emilio González Calvillo, Mariana Ramírez Mendoza y Sofía Minerva Sánchez Nateras. Además, Maximiliano Jiménez e Isabel del Toro nos apoyaron, desde el Programa de Revistas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, con las revisiones técnicas de los textos. En tiempos tan complicados como los que seguimos viviendo, la colaboración y comunicación con todas estas personas los han hecho mucho más habitables.

Aurora Piñeiro e Irene Artigas Albarelli

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

NORRIS, Margot. (2016). *The Value of James Joyce*. Cambridge University Press.

CENTRAL POLIGRAFÍAS



Joyce centrífugo o la suciedad por amor al arte¹

Centrifugal Joyce, or Art for Dirt's Sake

JAMES RAMEY

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, CUAJIMALPA | México

Contacto: jamestramey@yahoo.com

Resumen

En respuesta a la crítica realizada por Caren Kaplan al exilio modernista, este artículo reutiliza la teoría bajtiniana como un instrumento para comprender el cruce de fronteras y la ruptura de barreras joyceanas como formas de centrifugalidad. El trabajo también cuestiona si un novelista al que Bakhtin ignoró podría haber producido la máxima expresión de los propios ideales de representación novelística de su obra: dialógico, carnavalesco, multicronotópico, corpocéntrico y lingo-culturalmente interestratificado. Para avanzar en este argumento, el principal concepto bajtiniano de heteroglosia se expande más allá de su ámbito original, intranovelista, para describir tanto las energías como las tensas complejidades del exilio como motor del arte modernista. Una propuesta de eje teórico que vincula el exilio, la heteroglosia y el formalismo ruso conduce a una discusión sobre la obscenidad como un objeto centrífugo y estético para Joyce: la suciedad por amor al arte. Y esto a su vez conduce a un análisis de los distintos niveles de representación interestratificadas en *Ulysses* como una forma de heteroglosia cuyo poder depende tanto del elemento exílico como del elemento afectivo. Finalmente, este artículo demuestra que *Ulysses*, como un alejamiento radical del lenguaje estándar y centrípeto de sus primeras novelas, representa la quintaesencia de la heteroglosia novelística, no sólo en su estilo sino también en términos espaciales: los de las fuerzas centrífugas y mutantes representadas por sus viajes por el mundo y la imagen exílica de su creador.

Palabras clave: James Joyce, Mijaíl Bajtín, exilio, heteroglosia, teoría cultural, formalismo ruso

Abstract

In response to Caren Kaplan's critique of modernist exile, this article repurposes Bakhtinian theory as an instrument for understanding Joycean border-crossing and barrier-breaking as forms of centrifugality. It also asks whether a novelist that Bakhtin ignored might turn out to have produced the maximum expression of Bakhtin's own ideals of novelistic representation: dialogical, carnivalesque, multi-chronotopic, body-centric, and lingo-culturally interstratified. To advance this argument, the major Bakhtinian concept of heteroglossia is expanded beyond its original, intranovelistic purview to describe both the energies and the fraught complexities of exile as a motor of modernist art. A proposal for a theoretical axis linking exile, heteroglossia, and Russian Formalism leads to a discussion of obscenity as both a centrifugal and an aesthetic object for Joyce: dirt for art's sake. And this in turn leads to an analysis of interstratified layers of representation in *Ulysses* as a form of heteroglossia that depends for its power on both the exilic and the affective. Ultimately, this article demonstrates that *Ulysses*, as a radical departure from the standard, centripetal language of earlier novels, represents the quintessence of novelistic heteroglossia, not only in its stylistics but also in spatial terms: those of the mutative, centrifugal forces represented by its global travels and the exilic image of its creator.

Keywords: James Joyce, Mikhail Bakhtin, exile, heteroglossia, cultural theory, Russian Formalism

¹ Este artículo fue traducido del inglés por Alfredo Peñuelas Rivas, en colaboración con el autor. No se ha publicado anteriormente.

La formulación de Caren Kaplan sobre las economías entre la pérdida melancólica y la ganancia estética, en su renombrado *Question of Travel: Postmodern Discourses of Displacement* (1996), ve con "lágrimas de cocodrilo", por decirlo de alguna manera, en cada autoformulación modernista del exilio, una invención que necesita ser vista como la característica artificial que es. Sin duda, su libro explora casos significativos en los que el exilio modernista concuerda con su crítica. Sin embargo, habría que preguntarse si hay algo malo o incluso sorprendente en que un artista emplee dicho artificio para llamar la atención sobre su trabajo o su imagen. La "imagen" del artista es tanto un producto artístico como el texto que le asociamos, y puede ser interpretada e interrogada precisamente como un texto. Un ejemplo de ello sería el caso de James Joyce, un autor que Kaplan menciona sólo de pasada. En estas páginas ofrezco un contraargumento a lo anterior basado en una lectura bajtiniana de Joyce como figura exílica y de *Ulysses* (1990) como texto exílico. Aunque existe una tradición rica y continua de lecturas bajtinianas sobre el trabajo de Joyce,² el enfoque que adopto aquí es ciertamente poco ortodoxo y busca replantear la teoría bajtiniana como un instrumento para comprender el cruce de fronteras y la ruptura de barreras joyceanas como formas de centrifugalidad.

En lo que respecta a los sistemas sociolingüísticos artísticos, *Ulysses* es un texto cuyos múltiples estratos de lenguajes heteroglóticos y viajes caleidoscópicos cronotópicos han demostrado hasta ahora ser inagotables para el análisis bajtiniano. Sin embargo, el propio Mijaíl Bajtín despreciaba notoriamente la literatura del siglo XX, especialmente las novelas occidentales modernistas. Él y otros miembros de su círculo conocían a Joyce, pero el propio Bajtín sólo lo menciona una vez, en su libro sobre Dostoievsky de 1929, cuando hace una cita aprobatoria del ataque de otro erudito soviético al "psicologismo decadente degenerado" de Joyce (y Marcel Proust) (Bajtín, 1984: 37).³ Debido a las aparentes afinidades de Joyce con el trabajo de Bajtín, especialistas como Katerina Clark y Michael Holquist (1984), además de

² Los ejemplos recientes incluyen a Azaredo (2020), Balkaya (2017), George (2017), Kim (2017), y Tekdemir (2017).

³ Por cuestiones de sintaxis, las citas que originalmente estaban en inglés se presentan traducidas.

R. B. Kershner (1989), han lamentado la laguna joyceana en el vasto conocimiento de sus novelas por el teórico ruso. Aunque es probable que Bajtín no haya podido publicar sobre Joyce de manera positiva debido a la política soviética, es también posible que en 1929 sintiera que el trabajo de Joyce representaba una decadencia psicológica y social después del apogeo del realismo en Dostoievski. Sin embargo, si esto último es cierto, muchos observadores estarían de acuerdo en que Bajtín, paradójicamente, habría pasado por alto las virtudes claramente bajtinianas de Joyce.⁴ En *Ulysses* particularmente, el carnaval de cronotopos en relación dialógica entre sí, su coro populoso y polifónico de voces diversas, su celebración rabelesiana del cuerpo y su asombrosa multitud de niveles de discurso interestratificados son únicos en la historia de la novela. De hecho, para muchos bajtinianos, *Ulysses* es el ejemplo insuperable de heteroglosia novelística. Como dice M. Teresa Caneda Cabrera (1996), el “principio heteroglósico, que explica los vínculos e interrelaciones distintivos entre enunciados y palabras, es precisamente el rasgo fundamental de la estilística de [...] *Ulysses*” (33-34). En este artículo, sugeriré que *Ulysses*, como una desviación radical del lenguaje centrípeto y estándar de las novelas anteriores, representa la quintaesencia de la heteroglosia novelística, no sólo en su estilística sino también en términos espaciales: los de las fuerzas centrífugas mutantes representadas por sus viajes por el mundo y la imagen exílica de su creador.

⁴ Estoy muy agradecido con uno de los o las árbitras anónimas, quien informa que la evidencia publicada en ruso sugiere que Bajtín, en la víspera de su jubilación en 1960, discutió el trabajo de Joyce en términos de admiración; el o la árbitra nos traduce del ruso el siguiente comentario de las *Obras en 7 tomos*: “Bajtín habló en extenso de Joyce en el curso universitario de la universidad de Saransk en 1958-59 [lo cual era totalmente inusitado en su contexto], dándole un lugar muy importante [la noticia se reconstruye a partir de los apuntes de una estudiante]” (Bajtín, 1996-2012: t. 3, 812). Entonces, aunque Bajtín nunca publicó tales opiniones sobre Joyce, evidentemente por motivos de seguridad, y no queda claro si conocía su obra en 1929 cuando publicó la referencia negativa arriba mencionada, lo habría conocido para finales de la década de 1950, y en ese entonces lo tuvo en alta estima. Este grato descubrimiento hace que la propuesta teórica central de este ensayo sea todavía más pertinente.

Economías del exilio modernista

Al abordar la centrifugalidad modernista con un grado mayor de escepticismo que el de los estudios anteriores, el primer capítulo de *Cuestión de viaje* de Kaplan (1996) apunta a las deficiencias del “giro espacial” en los estudios literarios y sostiene que este giro se desarrolló conjuntamente con el estudio (y práctica) de los “modernismos euroamericanos”. Ella escribe:

Euro-American modernisms celebrate singularity, solitude, estrangement, alienation, and aestheticized excisions of location in favor of locale—that is, the “artist in exile” is never “at home,” always existentially alone, and shocked by the strain of displacement into significant experimentations and insights. [...] That is, the Euro-American middle-class expatriates adopted the attributes of exile as an ideology of artistic production. (Kaplan, 1996: 28)

Kaplan (1996) critica esta ideología del exilio argumentando que “las formaciones modernistas euroamericanas del exilio fomentan una cultura de melancolía nostálgica” (34) y examina la manera en que el “aumento estético” (36) a cambio de la melancolía y la “tensión del desplazamiento” (28) ha dado forma a un tropo literario-crítico del exilio modernista. También estudia este tropo en trabajos académicos sobre el modernismo de Malcolm Bradbury, Raymond Williams, Harry Levin, Malcolm Cowley y Paul Fussell, entre otros. Kaplan (1996) identifica una veta masculinista en esta tradición y, basándose en Benedict Anderson, argumenta de manera persuasiva que la “comunidad imaginada” (29) de los modernistas, lo que Bradbury llamó la “ciudad distante ideal” (29) de los modernistas, que es “el lugar mismo de la creación del arte” (29) fue producida tanto por mujeres y por artistas en los márgenes del modernismo como por las “comunidades focales” (29) metropolitanas dominadas por hombres que Bradbury exalta. Kaplan (1996) está particularmente preocupada por la falta de perspectiva histórica en los paradigmas que estos críticos establecen para el exilio modernista: “en resumen, el exilio está completamente deshistorizado” (40). Citando *Imperial Eyes* de Mary Louise Pratt

(1992), deconstruye la oposición del exilio modernista y lo que llama "turismo pos-moderno" (Kaplan, 1996: 22) al vincular ambos a una genealogía del colonialismo y la conquista euroimperial.

Sin embargo, vale la pena señalar que la teoría de Kaplan también hace eco de la discusión de Bajtín sobre las fuerzas centrípetas y centrífugas del lenguaje; Kaplan (1996) escribe, por ejemplo:

Part of the configuration of contradiction and ambivalence that marks these theories of modernity includes tensions between progress and tradition. That is, modernisms promote both innovation and convention, change and stability. In modernity, cultural change is a given. Social theorists such as Marshall Berman have argued that moderns oscillate between a wholehearted endorsement of change and a deep desire for stability. If, as Berman argues, people struggle to "get a grip on the modern world and make themselves a home in it," then they also struggle to disengage or displace themselves in very deliberate and particular ways. (35)

La idea de una oscilación "entre un respaldo incondicional al cambio y un profundo deseo de estabilidad" va muy de acuerdo con la idea bajtiniana de una tensión dinámica entre monoglosia y heteroglosia, entre géneros unitarios del discurso y lenguajes de subversión. En su ensayo "Discurso y la novela", Bajtín (1989) lo expresa de esta manera:

las fuerzas centrípetas de la vida del lenguaje, encarnadas en el "lenguaje único", actúan dentro de [una heteroglosia] efectiva. La lengua, en cada uno de los momentos de su proceso de formación, no sólo se estratifica en dialectos lingüísticos en el sentido exacto de la palabra (según los rasgos de la lingüística formal, especialmente los fonéticos), sino también —y ello es esencial— en lenguajes ideológico-sociales; de grupos sociales, "profesionales", "de género", lenguajes de las generaciones, etc. Desde este punto de vista, el mismo lenguaje literario sólo es uno más entre los lenguajes [de

la heteroglosia], que, a su vez, está estratificado en lenguajes (de géneros, de corrientes, etc.). Esa estratificación efectiva y [la heteroglosia], no sólo constituyen la estática de la vida lingüística, sino también su dinámica: la estratificación y [la heteroglosia] se amplifican y se profundizan durante todo el tiempo en que está viva y evoluciona la lengua; junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla inintermitentemente el proceso de descentralización y separación. (89-90)⁵

La tensión que describe Bajtín entre las fuerzas centrípetas, monológicas y unitarias del lenguaje (asociadas con elementos socioculturales hegemónicos) y las fuerzas centrífugas, heteroglotas y estratificadoras del lenguaje (asociadas con dialectos de grupos pequeños y jerga juvenil) forma un claro paralelo a las "tensiones entre progreso y tradición" (Kaplan, 1996: 35), a la promoción "tanto [de] la innovación como la convención, el cambio y la estabilidad" (Kaplan, 1996: 35), que Kaplan (1996) atribuye a los "modernismos" (35). En términos bajtinianos, la crítica de Kaplan al exilio modernista puede entenderse, de manera sorprendente, como una sospecha de heteroglosia.

Además, parece dudoso que Bajtín afirmara como Kaplan que "en la modernidad, el cambio cultural es un hecho" (35). El cambio cultural ha sido un hecho consciente de los pueblos alfabetizados desde la antigüedad. Por ejemplo, es bien sabido que las principales civilizaciones de la antigüedad tendían a idealizar una "edad de oro" ya desaparecida. Ésa es una concepción del cambio cultural. En lugar de hacer una afirmación tan deshistorizada, Bajtín podría haber comentado los diferentes "cronotopos" representados por diferentes gradaciones conceptuales del

⁵ Para los fines de este argumento, en vez de traducir el neologismo de Bajtín "разноречие [raznorechie] como "plurilingüismo", he preferido el término "heteroglosia," que es la versión en español de la muy conocida traducción al inglés de Caryl Emerson y Michael Holquist (1981), "heteroglossia", que me parece más descriptivo del concepto desarrollado por Bajtín de diferentes variedades lingüísticas en coexistencia dentro de un solo lenguaje; "plurilingüismo" se puede entender *prima facie* como el uso de múltiples idiomas dentro de un texto, lo cual no viene al caso.

cambio histórico en diversas culturas literarias durante varios periodos, en la medida en que esos cronotopos pueden observarse en los discursos pertenecientes a esas culturas. Esto no quiere decir que Kaplan esté equivocada —en la modernidad, el cambio cultural *sí* es un hecho— sino que su afirmación parece estar despojada de cualquier diálogo con un contexto sociohistórico más amplio y extenso.

Exilio y extrañamiento

Sin embargo, este cambio cultural catalizado por las innovaciones formales centrífugas de Joyce no puede entenderse aislado de su historia de vida centrífuga, ni de su advocación del exilio utilizado como arma para el arte. Aunque Edward Said escribió extensamente sobre esta capacidad del exilio para ser un arma al servicio de la producción artística e intelectual, su posición permaneció algo ligada a la noción esencial y ahistórica del exilio estético que Kaplan ha deconstruido. Vale la pena, no obstante, examinar sus observaciones, por ejemplo, cuando escribe:

The exile [...] exists in a median state, neither completely at one with the new setting nor fully disencumbered of the old, beset with half-involvements and half-detachments, nostalgic and sentimental on one level, an adept mimic or a secret outcast on another. Being skilled at survival becomes the main imperative, with the danger of getting too comfortable and secure constituting a threat that is constantly to be guarded against. (Said, 1994: 49)

Kaplan presumiblemente señalaría el *pathos* del melancólico sentido de pérdida y nostalgia de Said y afirmaría que estos negativos se vuelven positivos para el propio Said, una puesta en escena de la pérdida calculada para conseguirle un grado de simpatía pública al ser un intelectual palestino en el exilio. Este aspecto positivo habría contribuido en última instancia a las trampas de su autoridad intelectual, particularmente en asuntos de exilio, movilidad, inmigración, diáspora, transnacionalismo, etcétera. Además, es análogo a las mejoras de reputación que los modernistas, particularmente los de la Generación Perdida, cosecharon de la

difícil situación de su falta de hogar y es otro ejemplo de las economías de pérdida melancólica y ganancia estética en los topos de viaje que analiza Kaplan.

Dicho esto, sin embargo, la perspectiva más comprensiva de Said sobre el exilio, los viajes, la inmigración, etcétera, es al menos digna de respeto si la entendemos como la perspectiva de un exiliado y un inmigrante, y resulta que resuena fuertemente con el concepto de heteroglosia como una resistencia intelectual o estética a los factores centralizadores y monologizantes. Said (2001) escribe:

Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers, and always to move away from the centralizing authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable. [...] The exilic intellectual does not respond to the logic of the conventional but to the audacity of daring, and to representing change, to moving on, not standing still. [...] Exiles cross borders, break barriers of thought and experience. (170)

Si bien las advertencias de Kaplan sobre la “melancolía nostálgica” que respalda tal perspectiva siguen vigentes, hay muchos ejemplos de los frutos de tales cruces de fronteras, especialmente del periodo modernista. Pero si el sujeto exílico es capaz de romper estas “barreras del pensamiento y la experiencia”, ¿cuáles son los mecanismos específicos por los que esto ocurre?

Para abordar esta pregunta, puede ser útil considerar bajo una nueva perspectiva el concepto formalista ruso de Viktor Shklovsky de “extrañamiento” (que también se traduce, aunque con menor precisión, como “desfamiliarización”). “Extrañamiento” es el término de Shklovsky para el proceso por el cual un escritor describe un hecho común como si fuera percibido por primera vez, como si no fuera ordinario sino “extraño”. Él lo ve como una de las herramientas primarias del arte, argumentando que para hacer que una piedra se sienta “pétrea”, a uno le debe de parecer extraña: “Al ‘extrañar’ los objetos y hacer compleja su forma, el dispositivo del arte hace que la percepción sea larga y ‘laboriosa’” (Shklovsky,

1990: 6). La noción de extrañamiento de Shklovsky toma como caso paradigmático lo que es familiar y no ajeno; primero ilustra la técnica con un ejemplo de Tolstoi, en el que el autor imagina que una forma familiar de castigo podría haber sido de otra manera:

In "Shame," Tolstoi enstranges the idea of flogging by describing people who, as punishment for violating the law, had been stripped, thrown down on the floor, and beaten with switches. [...] In a note on this passage, Tolstoi asks: "Just why this stupid, savage method of inflicting pain and no other: such as pricking the shoulder or some such other part of the body with needles, squeezing somebody's hands or feet in a vise, etc." [...] [this is] typical of the way Tolstoi reaches our conscience. (Shklovsky, 1990: 6)

Sin embargo, esto no significa que las cosas que ya son extranjeras no puedan también ser extrañadas. De hecho, el concepto de extrañamiento puede resultar útil para explicar un factor que ha llevado al éxito artístico del exiliado a lo largo de los siglos y en una miríada de entornos geográficos y sociales. Dado que el exiliado automáticamente mira con novedad todo lo que encuentra en su nuevo entorno, es decir, que todo le resulta más o menos extraño, el trabajo artístico de extrañamiento se vuelve, en consecuencia, más fácil de realizar. Por lo tanto, por un lado, la percepción natural del exiliado de la extrañeza sensorial y lingüística parece apta para conferir una ventaja creativa al hacer extrañas las cosas que son mundanas para los habitantes locales. Por otro lado, a medida que el exiliado se acostumbra a lo extranjero y lo desconocido, los recuerdos del hogar que alguna vez parecieron irrefutablemente ordinarios pueden apreciarse por sus peculiaridades, por su extrañeza recién recontextualizada.

Cabe mencionar aquí que Erich Auerbach (2013), en su *Mimesis* de 1946, sugiere que el realismo comenzó como exotismo, pero luego se lo llevó a casa, por así decirlo, para que lo familiar pudiera ser visto con nuevos ojos. Pero el modernismo lleva la extrañeza de lo familiar a un extremo sin precedentes, desarrollando lo que Francine Masiello (2004) llama "el tropo del secreto [que] funciona como

un pivote o bisagra para equilibrar la relación entre los que saben y los que permanecen al margen" (55). Si bien este tropo ciertamente deriva en gran parte del elitismo intelectual del modernismo, la tendencia a codificar significados difíciles u ocultos bajo la superficie de un texto también puede originarse, al menos en algunos casos, en la experiencia expatriada del artista, quien *de facto* debe interpretar y decodificar significados ocultos o difíciles en los enigmas de una cultura extranjera. Así, la hipercomplejidad del modernismo puede, en algunos casos, representar una especie de respuesta reflexiva y defensiva a la experiencia perceptiva hipercompleja de enfrentarse a un entorno exílico y, por tanto, radicalmente desconocido. Entonces, si bien los críticos y los artistas pueden haber idealizado o esencializado el estado del exilio como propicio para la originalidad y la innovación artística, sugiero que también puede haber un mecanismo subyacente para el fenómeno. El comentario de Kaplan de que la puesta en escena de las miserias del exilio ha beneficiado la reputación de varios escritores (y críticos) modernistas es acertado; sin duda confiere una ventaja más en términos de simpatía e intriga del lector, una ventaja que en algunos casos puede tener dimensiones estéticas o afectivas. Su crítica, sin embargo, no logra negar o explicar la importancia del exilio como una potente fuente de inventiva estética o intelectual. Todavía hay fuerza en la extrañeza.

Suciedad como arte

Un ejemplo tanto del cambio cultural centrífugo como del tipo de extrañamiento estético facilitado por la experiencia del exilio sería la inclusión que hizo Joyce de material ostensiblemente obsceno en sus más grandes trabajos modernistas. En *Ulysses* en particular, estas inclusiones constituyen un estrato dialógico específico dentro de la novela, y también un estrato extranovelístico, tanto geográfico como histórico, que ejemplifica la heteroglosia en su forma más socialmente subversiva, más carnavalesca. Leo Bersani (1988) ha observado que el mismo título de la novela "alude a uno de los héroes más ingeniosos y astutos de la literatura mundial" y que el patronímico de Stephen Dedalus es el del "artífice astuto que, tanto construyó el

laberinto de Minos como pudo escapar del mismo" (2). Por tanto, escribe Bersani (1988), "basta con echar un vistazo al título y leer la primera página de *Ulysses* para estar advertidos: el engaño y la astucia son las primeras connotaciones de la novela, por lo que se plantea desde el principio la posibilidad de que esas cualidades no sólo pertenezcan a ciertos personajes dentro del texto, sino que, más significativamente, éstos definan una estrategia autoral" (2). Joyce sabía que, si el contenido licencioso de su libro era fácilmente inteligible, nunca llegaría a los mercados cruciales de Inglaterra o Estados Unidos. Por lo tanto, tuvo que extrañar experiencias cotidianas, como la defecación, la masturbación y el sexo, a un grado tan radical que los censores no reaccionarían de la manera habitual; es decir, que encontrarían a *Ulysses* una experiencia de lectura tan difícil y arcana que no se sentirían ofendidos por ella de la manera a la que estaban acostumbrados. Y, de hecho, como concluyó el juez John M. Woolsey al levantar la prohibición de Estados Unidos en 1933,

"*Ulysses* no es un libro fácil de leer. Es brillante y aburrido, inteligible y oscuro en algunos momentos. En muchos lugares me parece repugnante, pero, aunque contiene, como he mencionado anteriormente, muchas palabras que se suelen considerar sucias, no he encontrado nada que considere suciedad por amor a la suciedad. [...] leer *Ulysses* en su totalidad, como un libro debe leerse en una prueba como ésta, no tiende a excitar impulsos sexuales o pensamientos lujuriosos" (Vanderham 1997: 116-117).

Entonces, la extrema desfamiliarización de Joyce de las palabras y acciones "sucias" constituyó una victoria para la heteroglosia en un sistema unitario estrictamente controlado de normas lingüísticas, pues esta extrañeza, esta "suciedad por amor al arte", ayudó a habilitar el primer vehículo legal para tal material subido de tono y poder viajar de forma centrífuga a través de las redes de distribución del idioma inglés. Así, con la decisión de Woolsey, *Ulysses* asaltó la ciudadela de los mercados de habla inglesa, un polizón modernista "sucio" escondido en el caballo de Troya de su forma desfamiliarizada. Éste es uno de los momentos suprema-

mente estéticos (y mitológicamente oportunos) en la historia de la heteroglosia literaria como fenómeno específicamente geográfico y temporal, y es uno de los factores más destacados que llevaron a *Ulysses* a convertirse en un parangón del modernismo internacional. En términos de Bajtín, es el Joyce centrífugo, tanto en el artista como en el arte, tanto en los estratos sucios como en los exaltados del discurso novelístico, el que más merece la atención de la teoría cultural actual.

Forma centrífuga

Otro excelente ejemplo tanto de innovación modernista como de extrañamiento inspirado por el exilio sería la corriente de conciencia joyceana o, preferiblemente, el monólogo interior, cuyo prototipo atribuyó Joyce a la novela simbolista de Édouard Dujardin de 1887, *Les lauriers sont coupés*. Este modo narrativo, manejado indistintamente con el discurso indirecto libre joyceano y la narración en tercera persona joyceana, lleva el dialogismo a alturas formales y temáticas inéditas, porque es un ejercicio de creación de una especie de sátira menipea inversa, un teatro inverso del absurdo en el que nosotros, el "público", somos puestos en diálogo tanto con un narrador evanescente como con los procesos de pensamiento, o soliloquios internos, de los "actores" de la obra. En la escena serenamente profana del retrete de "Calypso", esta táctica dialoga juguetonamente con el realismo grotesco de Leopold Bloom, las fuerzas de sus "estratos corporales inferiores", con sus habilidades críticas y cognitivas como publicista y aspirante a literato. El siguiente pasaje describe a Bloom defecando mientras leía un cuento premiado en la revista *Titbits* escrito por Phillip Beaufoy, un escritor al que, según nos dicen, Bloom "envidiaba amablemente" (Joyce, 1990: 69). Comienza con una narración en tercera persona, luego oscila entre las tres principales modalidades de la narrativa joyceana y simultáneamente mantiene una oscilación del lenguaje en la que un estrato del discurso más unitario, unívoco y aceptable puede entenderse doblemente en un estrato tajantemente diferente (y más bajo):

Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently, that slight constipation of yesterday quite gone. Hope it's not too big bring on piles again. No, just right. So. Ah! Costive. One tabloid of cascara sagrada. Life might be so. It did not move or touch him but it was something quick and neat. Print anything now. Silly season. He read on, seated calm above his own rising smell. (Joyce, 1990: 69)

Es importante recordar que antes de *Ulysses*, los novelistas simplemente no incluían descripciones de experiencias tan íntimas y cotidianas como defecar leyendo una revista. Por lo tanto, esto debe tomarse como un ejemplo de realismo, y la honestidad en el arte que Gustave Courbet y Gustave Flaubert habían logrado unos ochenta años antes, llevada ahora a su extremo lógico. Pero, al mismo tiempo, lo que tenemos aquí es todo menos el estilo sencillo y directo que exigían las formas anteriores de realismo artístico y literario. Por ejemplo, el juego irónico con la "columna" yuxtapone dialógicamente las columnas emergentes de los excrementos verticales de Bloom con las columnas tipográficas del periódico con las que limpiará los restos de las primeras. Mientras asimilamos, "Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second", no se puede saber de cuál de los dos tipos de columna se está hablando: mierda o premio, cuando se refiere a ésta como "comenzó la segunda". Una lectura centrípeta nos guiaría a asumir que esta columna es la literaria, pero bien podría ser de la variedad fecal, especialmente dado el contexto (y el autor). Mientras Bloom continúa leyendo y defecando, el estilo de narración cambia de tercera persona a estilo indirecto libre: "Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently, that slight constipation of yesterday quite gone". La última frase está escrita en estilo indirecto libre, porque la frase "that slight constipation of yesterday quite gone" proviene del punto de vista de Bloom, de la memoria de Bloom. Por el contrario, si la narración de ese recuerdo se hubiera transmitido en tercera persona, habría utilizado necesaria-

mente una construcción sin perspectiva como "*a slight constipation*," en lugar de comenzar con el determinante demostrativo: "*that slight constipation*".

Este cambio de ritmo narrativo establece magistralmente la entrada completa del párrafo en el monólogo interior: "Hope it's not too big bring on piles again. No, just right. So. Ah! Costive. One tabloid of cascara sagrada. Life might be so". Aquí nuevamente hay una mezcla hábilmente ambigua de posibles estratos de significación: Bloom se está refiriendo evidentemente al tamaño de sus excrementos cuando le preocupa que éstos le producirán hemorroides, pero cuando llega a "Ah! Costive. One tabloid of cascara sagrada. Life might be so", se puede entender que su discurso interno combina lecturas de los estratos superior e inferior de este pasaje una vez más, aunque desde un "orden" observacional bastante diferente, para usar la terminología de Niklas Luhmann (2000). El término "costive" (estreñido) se deriva del latín "*constipare*" y puede referirse al estreñimiento, pero aquí también podría referirse a obras literarias que son "lentas", "difíciles" o "poco comunicativas". Al principio, podríamos pensar que Joyce está sugiriendo sarcásticamente que Bloom encuentra la historia de Beaufoy lenta o inaccesible, pero esta lectura se cancela inmediatamente por el cambio abrupto que regresa a la narración en tercera persona: "It did not move or touch him but it was something quick and neat". Una vez más, esto puede entenderse como una descripción de la historia que está siendo leída o, en la misma medida, como el paso de los excrementos de Bloom, ahora sin estreñimiento gracias a que tomó un laxante de "cáscara sagrada". Más importante, sin embargo, su movimiento oloroso nos remite a la palabra "Costive", un término que probablemente no describe el estilo de Beaufoy, pero que puede estar, y ha estado, asociado con los múltiples estilos del propio *Ulysses*, como se captura en este mismo pasaje: "lento", "difícil", "poco comunicativo". Esta posible autorreferencia metatextual está respaldada por la ponderación filosófica aparentemente discordante de Bloom, "Life might be so", ya que su propia "vida" como personaje literario, y la vida de todo Dublín en ese día, está en proceso de ser capturado y hecho vivo en esta novela "costosa".

La posibilidad de un guiño joyceano al estilo inspirado de *Ulysses* en relación con lo que está leyendo Bloom también es consistente con el hecho de que la

única frase incluida en *Ulysses* de la historia de Beaufoy, aunque no es "costosa", es identificada por Gifford (1988) como "la broma privada de Joyce a expensas de su propia adolescencia. Aparentemente, Joyce escribió una historia, destinada a hablar de *Titbits* (Golosinas) y dinero, que incluía la frase que Bloom lee" (81), que es "Matcham often thinks of the masterstroke by which he won the laughing witch who now" (Joyce, 1990: 69). En otras palabras, es muy posible que Joyce esté comparando su estilo adolescente (ni "emocionante" ni "conmover", sino "rápido y pulcro") con su estilo maduro en *Ulysses*, uno que sin duda es "estreñado", pero de todos modos posible de acceder a través de una especie de "cáscara sagrada", o corteza sagrada, que el lector de *Ulysses* deberá consumir para conmoverse y emocionarse con esta novela y su autor. Y esto configura hábilmente las siguientes frases que oscilan entre el monólogo interior y la narración en tercera persona: "Print anything now. Silly season. He read on, seated calmly above his own rising smell". El realismo rabelaisiano de Joyce subvierte el lenguaje unitario de la ficción vulgar fusionándolo y confundiéndolo con el lenguaje interno del sujeto que lee dialógicamente. Esta muestra de monólogo interior joyceano constituye, por tanto, una dramatización exquisitamente cochina de la tensión bajtiniana entre monoglosia (ficción inculta) y heteroglosia (el lenguaje interno primordial de los estratos inferiores); es decir, entre las fuerzas centrípeta y centrífuga en la vida del lenguaje novelístico.

Forma exílica, afecto estético

Por supuesto, es necesario observar que en *Ulysses* no es todo suciedad. En otras ocasiones, también absorbe los estratos más altos del discurso abstracto extra-novelístico. Por ejemplo, *Ulysses* ha llegado a simbolizar el tropo del exilio modernista, en gran parte como resultado de la relación dialógica entre un Leopold Bloom errante, un Judío errante, un Odiseo errante y un Joyce errante. Pero, como señala Franco Moretti (1996), la importancia del autor en todo esto da paso a la importancia del "pluralismo estilístico" de la novela, que Moretti ve como un "signo de la importancia de Mijaíl Bajtín" para la teoría cultural (182-83). Por ejemplo, *Ulysses* ejemplifica

la tendencia de la heteroglosia hacia la parodia, muy comentada por Bajtín, ya que es burlesca y subvierte todo tipo de géneros discursivos, que van desde la crítica literaria hasta la liviandad de las revistas femeninas y la propia tradición épica. Moretti (1996) simpatiza con la idea de que *Ulysses* tiene una importancia fundamentalmente formal en la historia de la novela, ilustrándola figurativamente:

Exagerando un poco, podríamos decir que los protagonistas de *Ulysses* no son Stephen Dedalus y la pareja Bloom, sino dos técnicas —la corriente de la conciencia y la polifonía— que se entrelazan y chocan a lo largo de la novela, en una especie de drama técnico en el que el estilo inicial de la novela (la corriente de la conciencia) es poco a poco flanqueado, desafiado y finalmente derrotado por el recién llegado, que acaba imponiéndose como amo del universo joyceano. (183)

Sin embargo, apreciar sólo los aspectos formales, estéticos y técnicos de *Ulysses* sería perder gran parte de lo que hace que el trabajo de Joyce sea valioso para la teoría cultural. Por ejemplo, para muchos lectores se evoca una dimensión afectiva al reconocer que Joyce fue un escritor irlandés cuya determinación de permanecer expatriado toda su vida sigue contribuyendo fuertemente a la desestabilización de la noción de literaturas “nacionales”. De hecho, este aspecto del trabajo de Joyce ha sido el foco de los intentos por aplicar la teoría bajtiniana al estudio de *Ulysses* a lo largo de líneas poscoloniales, minimizando los elementos estéticos “alegres” de la novela. Como escribe Eric D. Smith (2002), por ejemplo, “la presentación de Joyce del cuerpo poscolonial fragmentado (la novela como Irlanda) no es una participación gozosa en la cosificación moderna, sino más bien una acusación seria de ella, una protesta dialógica de la voz del *Otro* reprimido del modernismo” (132). Sin embargo, aunque el Joyce serio, portentoso y poscolonial es ciertamente un Joyce a ser tomado en cuenta,⁶ tiene poco sentido defenestrar, en el camino,

⁶ Para un estudio en profundidad sobre el poscolonialismo en Joyce desde un punto de vista bajtiniano, véase Chou (2002).

al brillante “dramaturgo técnico” que Moretti describe: el jocosos y alegremente insolente Joyce.

De hecho, a veces los dos van de la mano. En “Scylla and Charybdis”, Stephen hace una especie de argumento proto-neo historicista sobre la intersección de la propiedad, la historia y la estética en las obras de Shakespeare, un argumento que “viaja” por todo el mundo:

—The sense of beauty leads us astray, said beautifulinsadness Best to uglings Eglinton.

Steadfast John replied severe:

—The doctor can tell us what those words mean. You cannot eat your cake and have it.

—Sayest thou so? Will they wrest from us, from me, the palm of beauty?

—And the sense of property, Stephen said. He drew Shylock out of his own long pocket. The son of a maltjobber and moneylender he was himself a cornjobber and moneylender with ten tods of corn hoarded in the famine riots. His borrowers are no doubt those divers of worship mentioned by Chettle Falstaff who reported his uprightness of dealing. He sued a fellowplayer for the price of a few bags of malt and exacted his pound of flesh in interest for every money lent. [...] All events brought grist to his mill. [...] The lost armada is his jeer in *Love’s Labour Lost*. His pageants, the histories, sail fullbellied on a tide of Mafeking enthusiasm. [...] The *Sea Venture* comes home from Bermudas and the play Renan admired is written with Patsy Caliban, our American cousin. The sugared sonnets follow Sidney’s. As for fay Elizabeth, otherwise carroty Bess, the gross virgin who inspired *The Merry Wives of Windsor*, let some meinherr from Almany grope his life long for deep-hid meanings in the depth of the buckbasket. (Joyce, 1990: 204-05)

Inmediatamente es evidente la observación de Stephen, basada, según Gifford (1988: 234-235), en relatos historiográficos que Joyce había leído, de que Shakespeare parasita todo y a todos, desde su “compañero de juego” de quien “extrajo su libra

de carne”, hasta eventos históricos “creando” sentimientos nacionalistas por sus “rebosantes” obras históricas, o al naufragio narrativo del *Sea Venture* para *The Tempest*, o bien las innovaciones poéticas de Sidney para los sonetos. Sin embargo, Stephen también teje en esta letanía de los robos de Shakespeare algunos “significados profundamente escondidos” de su propia cosecha, significados que sólo pueden ser desentrañados siguiendo sus sutiles hilos de referencia. Consideremos, por ejemplo, la oración “The *Sea Venture* comes home from Bermudas and the play Renan admired is written with Patsy Caliban, our American cousin”. *The Tempest*, de Shakespeare, para la que Ernst Renan escribió una secuela, se basó parcialmente en la narrativa del naufragio de la tripulación del *Sea Venture*, un barco que se hundió en las Bermudas durante un viaje a América en 1609. “Patsy”, según explica Gifford (1988), se refiere a las “escenas caricaturescas de los inmigrantes irlandeses del siglo XIX” en los Estados Unidos. Finalmente, *Our American Cousin* es la comedia de Tom Taylor de 1858 que Abraham Lincoln estaba viendo la noche en que fue asesinado. Entonces, en una sola oración, Stephen imita la intersección de propiedad, historia y estética que defiende en la obra de Shakespeare al comparar la situación de los campesinos inmigrantes irlandeses en América (“Patsies”) con los nativos colonizados de Bermudas (“Calibans”), y a los esclavos afroamericanos por quienes Lincoln perdió la vida (“nuestros primos estadounidenses”). Así, la observación histórica de que cada uno de estos pueblos oprimidos ha compartido el estatus de “propiedad”, de una forma u otra, se condensa en la figura polifónica del caníbal indígena irlandés y negro de Shakespeare: “Patsy Caliban, nuestro primo americano”.⁷

Cabe destacar que este comentario lo hace Stephen en respuesta a una pregunta “wildeana” sobre los propósitos contradictorios de la moralidad y la belleza en el arte: “Will they wrest from us, from me, the palm of beauty?” o como lo expresó Gifford (1988), “¿quitárselo al artista y dárselo al moralista?” (234). La respuesta es otra oscilación: ambos y ninguno. En la mezcla intrincada de signifi-

⁷ Para un análisis bajtiniano más extenso de la relación dialógica entre Joyce y Shakespeare, véase Booker (1995).

cados de Stephen, vemos al Joyce poscolonial comentando con brillante oblicuidad técnica el trágico precio que pagó Lincoln por emancipar a los esclavos, por abolir el "sentido de propiedad" que los gobernaba de la misma manera en que Próspero gobernó a Calibán, y como el monarca inglés gobierna a los irlandeses. Stephen así forja el título del objeto de arte que chocó con la historia, *Our American Cousin*, en una especie de metempsicosis intertextual, a través de la vinculación literaria, de pueblos "primos" oprimidos en sus distintas formas de "propiedad". Creo que este puede ser uno de los "significados profundamente escondidos en el fondo de la canasta" (Joyce, 1990: 205) de este párrafo, y una de las formas en que los estratos políticos y estéticos del discurso de Joyce se manifiestan dialógicamente, sin contraerse en un cierre ideológico tendencioso.

Este artículo dio inicio preguntándose si un novelista que Bajtín notablemente omitió podría llegar a producir la máxima expresión de los propios ideales de representación novelística de Bajtín. Porque *Ulysses* es una novela que, como ninguna otra, es dialógica, carnavalesca, multicronotópica, corpocéntrica y linggo-culturalmente interestratificada. Para reforzar este argumento, el principal concepto bajtiniano de heteroglosia se expandió más allá de su original ámbito intranovelístico original, para describir tanto las energías como las tensas complejidades del exilio como motor del arte modernista. Una propuesta de un eje teórico que vincula el exilio, la heteroglosia y la noción de extrañamiento de Shklovsky llevó a una discusión sobre la obscenidad como un objeto centrífugo y estético para Joyce: la suciedad por amor al arte. Y esto, a su vez, permitió un análisis de las capas de representación interestratificadas en *Ulysses* como una forma de heteroglosia cuya fuerza depende tanto del elemento exílico como del elemento afectivo. Si efectivamente Kaplan es astuta al señalar que el exilio modernista recicla una economía de ganancia estética a cambio de una pérdida melancólica, podemos decir con Said que algunos participantes de esa economía, Joyce en particular, logran una centrifugalidad radical que desafía y trasciende las fronteras implicadas por esa crítica, rompiendo las "barreras del pensamiento y la experiencia" (Said, 2001: 170) que sólo permite el arte del exilio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. (2013). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press.
- AZAREDO, Genilda. (2020). "Eveline e Elvira: subjetividades femininas em diálogo intertextual". *Revista Artemis*, 29(1), 316–325.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1989). *Teoría y estética de la novella* (Helena S. Kriúkova y Enrique Cazcarra, Trans.). Altea; Taurus; Alfaguara.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1996–2012). *Sobranie sochinenii v semi tomakh [Obras en 7 volúmenes]* (S. G. Bocharov, N. I. Nikolaev y L. S. Melikhova, Eds.). Russkie slovari Iazyki slavianskikh kul'tur Publ.
- BALKAYA, Mehmet Akif. (2017). "Voices in James Joyce's 'The Dead': A Bakhtinian Reading". *Journal of International Social Research*, 10(52), 69–74.
- BERSANI, Leo. (1988). "Against Ulysses". *Raritan: A Quarterly Review*, 8(2), 1–32.
- BOOKER, M. Keith. (1995). *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*. University of Michigan Press.
- BRADBURY, Malcolm. (1991). "The Cities of Modernism". In Malcolm Bradbury and James McFarlane (Eds.), *Modernism: 1890–1930*. Penguin Books.
- CANEDA CABRERA, M. Teresa. (1996). "Ulysses and Heteroglossia: A Bakhtinian Reading of the 'Nausicaa' Episode". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9(1), 33–40.
- CHOU, Hsing-Chun. (2002). *Joyce, Bakhtin, and Postcolonial Trialogue: History, Subjectivity, and the Nation in Ulysses*. (Tesis de doctorado, University of Glasgow). Recuperado de <http://theses.gla.ac.uk/1800/>
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press.
- GEORGE, Jibu Mathew. (2017). "James Joyce and the 'Strolling Mort': Significations of Death in Ulysses". *Mortality*, 22(1), 60–74. <https://doi.org/10.1080/13576275.2016.1204276>

- GIFFORD, Don (with SEIDMAN, Robert J). (1988). *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. University of California Press.
- JOYCE, James. (1990). *Ulysses*. Vintage International.
- KAPLAN, Caren. (1996). *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Duke University Press.
- KERSHNER, R. B. (1989). *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature : Chronicles of Disorder*. The University of North Carolina Press.
- KIM, Kyoungsook. (2017). "The Carnival of the Repressed Others: Re-Reading Joyce's 'Circe' through Bakhtin". *James Joyce Journal*, 23(2), 25-31. <http://www.joycesociety.or.kr/data/thesis/11977075292425.pdf>
- LUHMANN, Niklas. (2000). *Art as a Social System*. Stanford University Press.
- MASIELLO, Francine. (2004). "Joyce in Buenos Aires (Talking Sexuality through Translation)". *Diacritics*, 34(3/4), 55-72.
- MORETTI, Franco. (1996). *The Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. Verso.
- PRATT, Mary Louise. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- SAID, Edward. (1994). *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. Pantheon.
- SAID, Edward. (2001). *Reflections on Exile*. Granta Publications.
- SHKLOVSKY, Viktor. (1990). *Theory of Prose*. Dalkey Archive Press.
- SMITH, Eric D. (2002). "I Have Been a Perfect Pig": A Semiosis of Swine in 'Circe'". *Joyce Studies Annual*, (13), 129-146. <https://doi.org/10.1353/joy.2002.0010>
- TEKDEMIR, Hande. (2017). "Textual Conversations and Dialogic Imagination in James Joyce's *Ulysses*". *Celal Bayar University Journal of Social Sciences*, 15(1), 131-146. <https://doi.org/10.18026/cbayarsos.297878>
- VANDERHAM, Paul. (1997). *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. New York University Press.



Las ciudades simultáneas de la vanguardia transnacional: Borges, Neruda y Joyce

The Concurrent Cities of Transnational Modernism: Borges, Neruda, and Joyce

GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: gabrielavillanueva@filos.unam.mx

Resumen

El artículo explora la recepción de la obra de James Joyce en la escritura de Jorge Luis Borges y Pablo Neruda dentro del contexto de las vanguardias latinoamericanas en los años 20 y 30 junto con la configuración de los discursos estéticos que las estructuraron. A lo largo del artículo se trazan puentes entre la condición “descentrada” de Joyce como escritor perteneciente a Irlanda y autores como Borges y Neruda, cuya identidad los ponía en una relación conflictiva con España. Se argumenta que esta condición puede entenderse como un punto importante de identificación entre estos autores quienes se apoyaron en su sentido de pertenencia a una comunidad artística transnacional para formular algunas de las propuestas características del lenguaje de vanguardia. El artículo establece contrapuntos entre ellos para entender el sistema de puentes estéticos, angustias y libertades que los une.

Palabras clave: Joyce, Neruda, Borges, vanguardia transnacional, vanguardia latinoamericana, descentramiento cultural

Abstract

This paper explores Jorge Luis Borges’s and Pablo Neruda’s reception of James Joyce’s works in the context of the rise of the Latin-American avant-garde during the 1920s and 1930s and the role it played in the configuration of their own aesthetic discourses. Throughout the paper I will trace the connections between Joyce’s “decentered” condition as an Irish author and those of Borges and Neruda as Latin-American writers confronting the Hispanic tradition. I will argue that this positioning of themselves in connection to their colonial condition helped to formulate a sense of identification that allowed them to posit the idea of a transnational artistic community engaged in similar experimental practices. The article establishes a dialogue between these authors as it aims to understand the system of aesthetic bridges, anguishes, and liberties that conjoined them as members of a decentered and transnational artistic community.

Keywords: Joyce, Neruda, Borges, transnational modernism, Latin-American avant-garde, literary magazines, cultural decentering

The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words home, Christ, ale, master, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.

—James Joyce

Estas palabras que rondan la mente de Stephen Dedalus en su conversación con el decano en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) dan muestra de las constantes preguntas que atraviesan la obra de James Joyce. ¿Qué distingue mis palabras de las de otros? ¿Qué restricciones me brindan? ¿Qué libertades me otorgan? ¿Quién soy yo ante mí mismo y ante el otro? La reflexión de las vanguardias¹ en torno al lenguaje como instrumento de libertad u opresión atraviesa buena parte de su quehacer estético y fue una pregunta fundamental para entender el lugar de la escritura en las identidades que conformaron la idea de Latinoamérica a lo largo del siglo XX. Como espejo lejano de un Joyce irlandés, figuras como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda encontraron en esa identidad desdibujada por la condición colonial la fuente de su propia libertad creativa.

Las relaciones que los escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX entablaron con la figura de James Joyce iluminan algunas de las preguntas que ellos mismos se plantearon sobre su propia condición dentro y fuera del “lenguaje” del colonizador. Este trabajo es una breve exploración de la presencia de Joyce en revistas de las décadas de 1920 y 1930 en Latinoamérica que intenta encontrar los puntos de contacto entre las ideas estéticas de quienes escribían en

¹ Debido a la particularidad de la historia literaria latinoamericana con respecto a la palabra “modernismo” que comprende una serie de prácticas estéticas distintas de las del “*modernism*” de la tradición anglófona, a menudo optaré por referirme a la noción de “vanguardia” para hablar de la configuración estética en pos de la “innovación” artística que permitía hablar del mundo moderno en el que habitaban.

ellas y las del autor irlandés a través de la identificación que hacían de la condición “descentrada” de Joyce en relación con su propia identidad. En tiempos recientes, ha ido creciendo el interés por leer la obra joyceana en esta encrucijada entre colonialismo y nacionalismo, además de considerar el entramado de lo que ha sido denominado como “transnational modernism”. Desde esta perspectiva, trabajos como el reciente *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero-American Literature*, editado por Brian L. Price, César A. Salgado y John Pedro Schwartz, buscan enmarcar la historia de lectura de la obra del irlandés lejos de las coordenadas del *influjo* y la *respuesta* en pos de una visión más dinámica de la relación que autores latinoamericanos pudieron entablar con la obra de Joyce a través de espacios y tiempos móviles.

De igual manera, se ha tratado de problematizar el tema de la modernidad en Latinoamérica y de otros sitios geográficos mediante una dislocación de los términos Norte-Sur, Este-Oeste, por medio de la noción de “Sur social” como una postura política en un juego de relaciones de poder entre naciones dispersas por el mundo. En su libro *Global South Modernities: Modernist Literature and the Avant-Garde in Latin America* (2020), Gorica Majstorovic pone sobre la mesa el término “Global-South”, recobrado de las discusiones de Walter Mignolo, Caroline Lavender y Anne Garland Mahler, para explorar las distintas formas de relación entre naciones fuera de los centros convencionales de poder. En este sentido, Majstorovic (2020) posiciona ciertas escrituras dentro de este esquema del Sur global como un lugar/espacio “from where practices are seen, interpreted, and recognized and, more importantly, a discursive position from which theories of globalization are exposed or denounced” (13). Retomando la distinción de Garland Mahler en el uso del término “global” como un allanamiento de la diferencia, frente a la noción de Sur global como un término crítico que se desprende de las grietas del primero, “the Global South as a critical term departs precisely from the fissures in the globalizing folds, its main point being the critique of uneven modernity from the position of empire and (neo)coloniality, histories of capitalism, race, diaspora, and migration” (Majstorovic, 2020: 13), esta lectura de los diálogos que Borges y Neruda establecieron con Joyce en los textos aquí examinados se puede

enmarcar dentro de esta propuesta de exploración de relaciones literarias de Sur a Sur dentro de un contexto global. Así, mi propósito, a través de este artículo, es explorar algunos de los hilos de esta compleja red de conexiones entre la obra de Joyce y la vanguardia latinoamericana enfocándome en la relación de Borges y Neruda con Joyce durante lo que se define en *TransLatin Joyce* como la primera ola de recepción del irlandés en Latinoamérica durante las décadas de 1920 y 1930 (Price *et al.*, 2014: XV).

A lo largo del artículo optaré por el concepto de "descentralidad" frente al de marginalidad o periferia debido a las implicaciones que estos dos últimos suponen en tanto que no dejan de implicar una "connotación de lo descartado o excluido por el centro" (Richard, 1993: 215) que perpetúa semánticamente la relación de poder colonial de éste como "punto de ventaja" (Richard, 1993: 214). Asimismo, trataré de acercarme al problema del lenguaje y el colonialismo al explorar algunas de las implicaciones que la condición descentrada acarrea para quienes hacían de su herencia colonial un arma de liberación. Estableceré algunos puntos de contacto entre la postura de autores como Borges y Neruda frente a la lengua española y la posición de Joyce ante el inglés y la forma en que la reivindicación de su condición frente al poder colonial les permitió plantearse un programa de renovación del lenguaje poético. A partir de esta reivindicación de la postura descentrada, me aproximaré a la idea de la ciudad universal habitada por todos estos autores a través de este sistema de relaciones de Sur a Sur.

El programa de renovación del lenguaje poético de principios de siglo XX partió de la noción de simultaneidad como marca de la modernidad acelerada en la que todos estos autores habitaban. Al concebir a la ciudad como un lugar desplazado a través de diversas latitudes, todos ellos pudieron construir una identidad poética a partir de la noción de "universalidad" descentrada. En el entendido de la existencia de esta comunidad de escritores "universales", las revistas literarias fungieron como puente de debate y diálogo para la presentación de estas nuevas ideas estéticas junto con las obras que las representaban. A decir de Celina Manzoni (2014), las revistas literarias "crean un espacio en el que lo fragmentario adquiere sentido y en el que los numerosos debates expresan de manera privile-

giada una búsqueda de definiciones respecto de ideologías estéticas, culturales y sociales que, así, en red, en la sincronía, pueden descubrirnos, con una intensidad que de otro modo quizás huiría de nosotros, el hacerse de una cultura" (s. p.). Estudiar la presencia de Joyce en algunas de ellas permite establecer vínculos estéticos y programáticos, y advertir la manera en la que algunos de estos autores encontraron una sólida caja de resonancia en el escritor irlandés a través de la cual proyectar sus propias inquietudes. En muchos casos, la figura de Joyce se reconoció como la de un par, al interior de un sistema de relaciones de dominación en el contexto global.

La cita con la que inicié este artículo sirve para enmarcar las preocupaciones estéticas de un joven Joyce en el debate sobre la relación entre opresión, libertad y lenguaje que fue tan importante para muchos de estos autores. La idea del lenguaje colonial como "prenda prestada" atraviesa varias consideraciones sobre la identidad y la comunidad lingüística, la opresión y la libertad. Me interesa centrar la atención, de momento, en lo que concierne a la linealidad histórica y a la noción evolutiva que permea la historia de Occidente. Cuando Stephen explica que el lenguaje es del decano antes que suyo ("his before it is mine"), establece una noción de linealidad temporal en la que el "colonizado" siempre llega tarde al lenguaje del "colonizador". Desde esta perspectiva lineal el escritor "colonizado" (léase irlandés, mexicano, chileno, argentino o cubano) siempre parecería estar tratando de alcanzar a la tradición que lo ha dejado atrás o, en una lectura más eliotésca del asunto, como la expresada en *Tradition and the Individual Talent* (1919), tratando de labrarse un espacio dentro de una línea que lo niega. Ante la pregunta sobre las palabras, el propio Neruda planteaba en *Confieso que he vivido. Memorias* (1974) esta relación compleja con las palabras traídas por los españoles a Latinoamérica como signo identitario de su propio quehacer poético:

Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientísimas... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos...

Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras. (Neruda, 2017: 25)

Este reconocimiento, paradójico, del *hallazgo* de la palabra *impuesta* da este carácter doble a la palabra traída de lejos. El lenguaje podía traer consigo la abundancia de expresión que permitía dar cuenta de las dimensiones de la pérdida de una identidad subsumida bajo otra. Esta pregunta por el derecho de usar el lenguaje del conquistador para hacerle frente al mismo atravesó buena parte de los debates poscoloniales y fue una pregunta crucial, aunque compleja, entre los escritores latinoamericanos hispanohablantes de la primera vanguardia en tanto que reconocían en ellos la pérdida del lenguaje "originario" sin sentir necesariamente una afinidad particular con la identidad cultural del "conquistador". Ésta era la pregunta que también atravesaba la búsqueda creativa de Stephen Dedalus a lo largo de *A Portrait* cuando trataba de establecer su postura frente a conceptos como nación, raza y ser a través de una relación ambivalente con el nacionalismo irlandés a ultranza como el representado por el personaje de Davin en la novela. Al igual que con los autores latinoamericanos, esta desconexión con la lengua originaria complicaba la relación frente al opresor. Stephen afirmaba en el mismo texto: "My ancestors threw off their language and took another [...] They allowed a handful of foreigners to subject them" (Joyce, 2004: 179). Pero al igual que varios autores latinoamericanos, Stephen Dedalus acabaría reivindicando esta condición liminal y fronteriza como fuente de liberación: "You talk to me of nationality, language,

religion. I shall fly by those nets" (Joyce, 2004: 179-180). Esta respuesta paradójica de la libertad de vuelo que permiten las redes del lenguaje también tenía eco en autores latinoamericanos.

La medida en la que estos autores latinoamericanos se reconocieron a sí mismos en la actitud de Joyce frente a su propia posición con respecto al "centro" se puede advertir en algunos de los comentarios que hicieron a la obra del irlandés.² Desde su primera reseña del *Ulysses* en 1925, Borges comenzó a establecer una conexión entre las particularidades identitarias de Joyce y lo que éstas le permitían llevar a cabo en materia creativa. Con su característica arrogancia, Borges afirmaba ser "el primer aventurero hispánico" que había "arribado al libro de Joyce" y en esta primera reseña de *Ulysses* en Latinoamérica, el argentino reflexionaba sobre la condición particular de Joyce frente a la lengua inglesa:

James Joyce es irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura de Inglaterra. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embotar su mirada en la lisura de la luna y a descifrar en largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron hondas incursiones en las letras inglesas, talando toda exuberancia retórica con desengañada impiedad [...] De Joyce diré que ejerce dignamente esa costumbre de osadía. (Borges, 1925: 3-4)

Al compararlo con otros irlandeses célebres como Swift, Sterne y Shaw, Borges establecía un vínculo claro entre la condición "agitadora", fuera del centro, de estos autores y su libertad creativa. Asimismo, en la conferencia "El escritor argentino y la tradición", publicada en 1928, aunque pronunciada en 1927 (Manzoni, 2014), Borges aludía, una vez más, a esta condición dentro y fuera de la cultura como una de las marcas identitarias de quienes "innovaban" en ella. Al intentar sondear la relación entre originalidad, tradición y periferia, Borges volvía al tema irlandés

² Dentro de esta vanguardia incluyo a Borges pese a que años después haya renegado de este periodo de su vida.

como prueba de que, al igual que con la identidad judía, la liminalidad de los irlandeses (que a su vez fungían como contrapunto para la identidad argentina) les facilitaba innovar en la cultura occidental, debido a que estos autores vivían “dentro de esa cultura” sin sentirse “atados a ella por una devoción especial” (Borges, 1961: 272-273). La conferencia de Borges estaba claramente enmarcada en el contexto de la “polémica del meridiano intelectual” de Hispanoamérica iniciada por una editorial publicada en 1927 en *La Gaceta Literaria* (más tarde suscrita por Guillermo de Torre), en la que se lanzaban las siguientes provocaciones sobre la relación que América debía sostener frente a los influjos “europeos”:

Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. [...] ¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa, que llega hasta anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas, dejándoles al margen de la auténtica vida nacional, o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino qué más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones? (De Torre, 1927)

Las ideas expuestas por De Torre suscitaron un largo y acalorado debate en torno a las escrituras americanas con respecto a Madrid y París, figuradas aquí como estos “centros de imantación” dominantes frente a las literaturas “marginalizadas” en busca de un “meridiano”. Las respuestas desde las diferentes latitudes de la América hispanohablante (Argentina, Uruguay, México, Cuba) no se hicieron esperar y se dieron a conocer sobre todo a través de las revistas literarias. La dispersión de ideas matizadas de diferentes formas en los artículos que formaron parte de la polémica (Alemany Bay, 1998) permitían a su vez advertir las coincidencias en la idea generalizada entre estos autores de que América no requería un meridiano europeo. Este rechazo a la idea del “meridiano” se encontraba fortalecida por el sentido de identificación entre las diversas geografías marginalizadas, es decir,

por una red de respuestas imantadas entre ellas hacia esos otros "márgenes" y no hacia sus supuestos "centros". Es relevante, por tanto, que en el contexto de este debate, Borges invierta también los términos de la discusión al aludir a su propia identidad cosmopolita como lector de literatura universal, fuera de América, pero virando la mirada lejos de ese supuesto centro de imantación (París) hacia este otro "Sur-global" representado por Joyce en cuanto a su situación dentro y fuera de la cultura anglosajona.

El desarraigo identitario de la figura del artista, que retomaba elementos de la tradición romántica pero que se resignificaba a través de las particularidades culturales de cada caso (¿qué significaba ser irlandés, ser argentino, ser chileno?) formó parte del discurso estético de la época y, en este caso, fungió como un puente de identificación entre estas vanguardias supuestamente periféricas. El exilio es uno de los marcos a partir de los cuales se estudia la obra de Joyce,³ ya que al igual que Borges, estos autores reconocieron en esta posición liminal una suerte de plataforma creativa que permitía el hallazgo de una voz propia frente a una tradición con la cual sostenían una relación compleja. En el caso de Joyce, muchos han encontrado en la siguiente afirmación de Stephen Dedalus la postura artística de Joyce en cuanto a su propia marginalidad: "He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world" (Joyce, 2004: 141). De manera paralela, en los relatos autobiográficos incluidos en su libro de memorias *Confieso que he vivido* sobre el origen del descubrimiento creativo que había tenido lugar en él durante su estancia en Ceilán (Sri Lanka), Neruda (2017) hablaba de la sensación de aislamiento radical que este desplazamiento geográfico había traído consigo y de la revelación artística que éste había suscitado:

Entre los ingleses vestidos de smoking todas las noches, y los hindúes inalcanzables en su fabulosa inmensidad, yo no podía elegir sino la soledad,

³ Véase, por ejemplo, Daiches (1940): "And the more aloof he becomes, the more he removes himself from his fellow-men, the closer he comes to the objective vision of the artist" (699).

y de ese modo aquella época ha sido la más solitaria de mi vida. Pero la recuerdo igualmente como la más luminosa, como si un relámpago de fulgor extraordinario se hubiera detenido en mi ventana para iluminar mi destino por dentro y por fuera. (41)

Este periodo, que Neruda denominó de "soledad luminosa" en sus memorias, lo conduciría a escribir su *Residencia en la tierra* (1933) que en tantos sentidos representó un parteaguas para la poesía hispánica similar al que fue Joyce para la novela anglófona. Sin embargo, en buena parte del relato heroico (propio o realizado por la crítica a posteriori) del aislamiento romántico del artista individual y solitario, se puede advertir un ocultamiento de los procesos colectivos, dialógicos y conviviales que los acompañaron y que se pueden rastrear en las memorias y epistolarios de estos autores, así como en las revistas literarias.

Otra forma de entender el desarraigo creativo presente en la vanguardia latinoamericana es a partir de la idea de una "comunidad transnacional" con la que entraron en contacto mediante una red de relaciones producidas a través de un desplazamiento geográfico y cultural. Si bien Neruda confesaba una sensación de aislamiento profundo durante su estancia en Sri Lanka, al mismo tiempo hablaba de cómo ésta le había permitido entrar en contacto con otras voces, lejanas a sus geografías lingüísticas habituales. Así explica que, en Sri Lanka,

Poco a poco comenzó a romperse la corteza impenetrable y tuve algunos pocos y buenos amigos. Descubrí al mismo tiempo la juventud impregnada de colonialismo cultural que no hablaba sino de los últimos libros aparecidos en Inglaterra. Encontré que el pianista, fotógrafo, crítico, cinematografista, Lionel Wendt, era el centro de la vida cultural que se debatía entre los estertores del imperio y una reflexión hacia los valores vírgenes de Ceilán.

Este Lionel Wendt, que poseía una gran biblioteca y recibía los últimos libros de Inglaterra, tomó la extravagante y buena costumbre de mandar a mi casa, situada lejos de la ciudad, un ciclista cargado con un saco de

libros cada semana. Así, durante aquel tiempo, leí kilómetros de novelas inglesas, entre ellas *Lady Chatterley* en su primera edición privada publicada en Florencia. (Neruda, 2017: 42)

El diálogo de una comunidad transnacional, también dislocada, fue fundamental para estar al tanto de novedades editoriales y éste, junto con las redes de contactos que permitían a los libros viajar largas distancias, permitían que lectores dispersos a través del mundo compartieran una visión en común en cuanto a "lo nuevo". Esta relación con las novedades "universales" también fue una marca identitaria que los autores latinoamericanos reivindicaron una y otra vez. En la cita se puede observar la distancia que Neruda pone entre la actitud de los ingleses en Ceilán, quienes sólo hablaban de novedades de su país, y su propia actitud de apertura "hacia los kilómetros de novelas inglesas" con los que entró en contacto. Cabe resaltar que el interés de Neruda por los autores de lengua inglesa también fue advertido por figuras como Amado Alonso en su importante estudio sobre *Residencia en la tierra*, en el cual aludía al "abundante uso, gramaticalmente torpe, del gerundio, que, mas que entre las estrictas normas del castellano, se mueve en estos versos con la extranjera libertad del participio de presente inglés" (Alonso, 1968: 117). Los términos que escogía Alonso para hablar del caso resultaban elocuentes en tanto que expresaban oposición entre "la estricta norma" del buen castellano del cual Neruda se desprendía en un acto de "extranjera libertad" en pos de la innovación poética. Es decir, que el desapego a la identidad lingüística del centro colonial (España) frente a la apertura que presentaban otros modelos lingüísticos (como el del español chileno, pero también el del inglés) permitía a Neruda conseguir el ritmo de esos poemas que tanto "sorprendieron y admiraron" a Rafael Alberti por estar "tan lejos del acento y el clima" de lo que él llamaba "nuestra poesía" (Nuez, 1978: 210), es decir, la española. Así, Neruda (2017) mencionaba esta diferencia crucial que él advertía entre los españoles y los latinoamericanos:

Los españoles de mi generación eran más fraternales, más solidarios y más alegres que mis compañeros de América Latina. Comprobé al mismo tiem-

po que nosotros éramos más universales, más metidos en otros lenguajes y otras culturas. Eran muy pocos entre ellos los que hablaban otro idioma fuera del castellano. Cuando vinieron Desnos y Crevel a Madrid, tuve yo que servirles de intérprete para que se entendieran con los escritores españoles. (57)

Esta noción de los artistas latinoamericanos como “menos fraternales” que los españoles una vez más se sitúa en el eje del aislamiento del artista frente a su realidad inmediata en pos de una búsqueda de puentes “más universales” a través de una comunidad artística disgregada con la cual estaban en contacto a través de la escritura. Se puede trazar un paralelo entre esta idea y la visión del exilio auto-perpetuado de Joyce durante su larga estancia en París (Rabaté, 2004: 53) durante la cual, antes que entrar en contacto con otros autores de habla inglesa (Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Scott Fitzgerald, Ezra Pound) que habían hecho de la metrópoli francesa “un paraíso de expatriados”,⁴ prefiere establecer un diálogo con voces ubicadas a través del tiempo y volver a hacer de Dublín un emblema de la ciudad universal.

La famosa afirmación de Joyce “For myself [...] I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities in the world. In the particular is contained the universal” (Peake, 1977: 65) nos remonta a los puntos de contacto entre esta visión de Dublín y su intersección con la representación de otras ciudades concebidas lejos de los centros convencionales. En cierta medida, en la visión joyceana de la capital irlandesa como “ciudad universal” se puede encontrar el eco que la propuesta estética del *Ulysses* tuvo para articular el lenguaje de la experiencia de la vida moderna en las ciudades “descentradas”, como una encrucijada entre presente y pasado. La travesía de Bloom a través de las calles de Dublín cifraba la experiencia de unión de tiempos que permitía articular la experiencia de la ciudad como un espacio simultáneo distribuido a través de

⁴ Un paraíso también habitado alrededor de los mismos años por Vicente Huidobro, César Vallejo y el mismo Pablo Neruda, por nombrar sólo algunos cuantos latinoamericanos.

geografías diversas atravesadas por una relación conflictiva con una modernidad impuesta por el centro.

La simultaneidad y la experiencia disgregada fueron algunas de las obsesiones de las primeras vanguardias. La búsqueda de la polifonía y la fusión de los tiempos configuró parte del programa estético de la experiencia de la vida en la ciudad moderna. Sin embargo, esta modernidad aparece en muchos de estos autores, en particular en los latinoamericanos, como una experiencia híbrida que impide establecer una linealidad para configurar un antes y un después; un centro y un borde. En un estudio sobre las similitudes entre la representación de la ciudad en *Ulysses* frente a la capital rumana en la novela de Cezar Petrescu *Victory Avenue* (1929), Adina Ciugureanu habla de la ciudad moderna en Joyce como "a hybrid chronotope, a mixture of tradition and modernity". A decir de Ciugureanu (2019) esta forma de representación es resultado de "Ireland's uneven economic development at the time as well as of its specific position on the margins of the British Empire" (152). Las similitudes entre estas dos capitales "periféricas" (Bucarest y Dublín) también pueden traducirse en la configuración del espacio representado en la literatura latinoamericana como una fusión de tiempos simultáneos. Si bien en Borges estas preocupaciones por la simultaneidad y la coexistencia de los tiempos encontrarán formas diversas de manifestarse a lo largo de los años a partir de las nociones de retornos temporales, alephs y senderos bifurcados o, en Neruda, a partir de poemas omniabarcantes temporalmente como el *Canto general* (1950), la tensión entre aceleramiento moderno y pasado estático conformará parte de la estética de muchas de las obras de vanguardia latinoamericana, tal vez encontrando su forma más acabada en novelas como *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, en quien la estética de simultaneidad de la obra de Joyce dejaría una profunda huella.

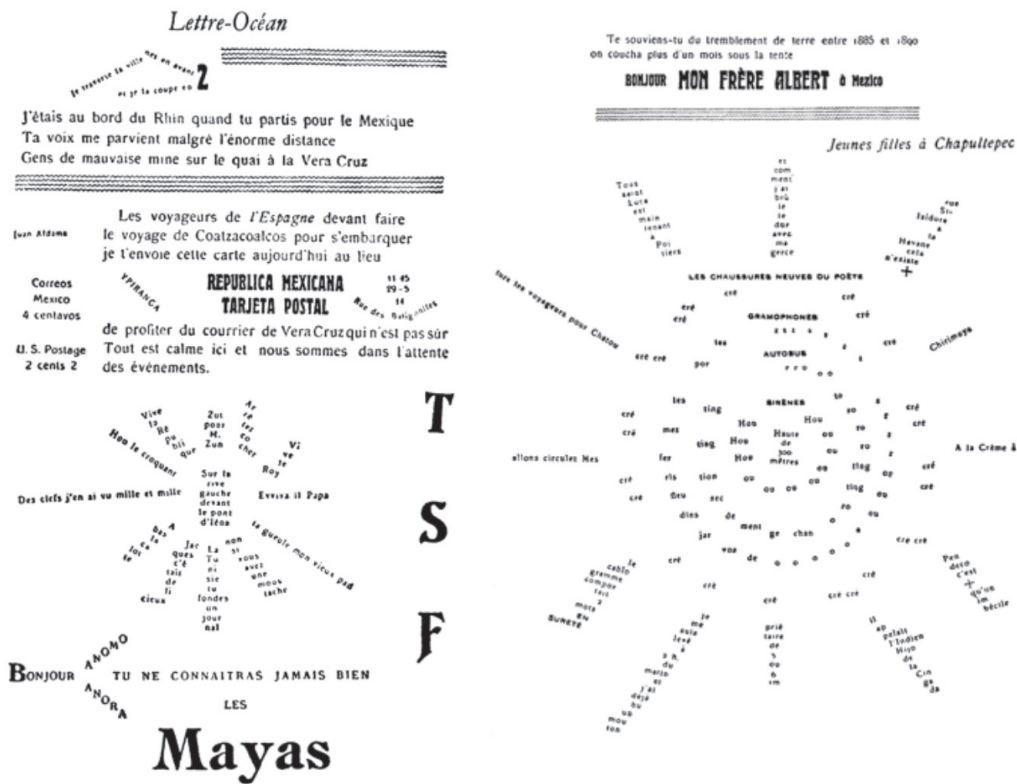
La relación que Joyce estableció con las vanguardias de París a principios del siglo XX ha sido una fuente de debate intenso para entender las particularidades de las aportaciones técnicas de sus novelas. Al respecto, Christopher Butler explica la compleja relación que el irlandés sostuvo con las afirmaciones grandilocuentes de las primeras vanguardias europeas al tiempo que tomaba veladamente muchas de

las innovaciones técnicas de las mismas. A decir de Butler (2004), "It is the *ideology* of avant-garde movements which Joyce finds irrelevant to his purposes; and my judgement is that he quickly appropriated all available modernist techniques, while keeping himself well clear of the often inflated claims for 'simultaneity', the 'destruction of the past', and so on, of the manifestos" (76). El mismo Butler habla de la forma en la que Joyce se apropió del interés por los encabezados de periódico y la velocidad de las comunicaciones modernas en capítulos como "Aelous" de la misma manera en la que Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars lo hicieron en algunas de sus composiciones más experimentales. Sin embargo, Butler (2004) alude también a un rasgo que distingue la aplicación de estas técnicas en Joyce: "It is this synthesis of past and present, rather than merely ironic or satirical juxtaposition of the 'classical' and the modern (as in Eliot), that seems to me to be one of Joyce's most distinctive achievements" (77). Si bien coincido con Butler en que en el gesto joyceano de síntesis entre pasado y presente hay algo marcadamente distinto de la actitud irónica en poemas como *The Wasteland*, difiero en que este gesto esté ausente en otros poemas que aluden a ciudades similares a Dublín en su particular intersección entre pasado y presente, como por ejemplo "Lettre-ocean" (Figura 1) de Apollinaire (1914). La forma en que el poema de Apollinaire experimenta con una poética de la simultaneidad puede ayudar a ilustrar mi afirmación en torno al sistema de redes poéticas establecidas a través de estas comunidades creativas disgregadas.

El poema de Apollinaire es una suerte de celebración de la transmisión de la telegrafía sin hilos que funge como puente entre espacios geográficos disímiles. La forma en la que este poema arriba a tierras latinoamericanas ejemplifica la lógica de apropiación, espejo y diálogo entre escritores del periodo que comienza con las primeras vanguardias a través de las publicaciones periódicas: Apollinaire, autor franco-polaco nacido en Roma publica en *Les Soirés de Paris* este primer caligrama sobre un telegrama enviado a México, en donde figuran los mayas, Chapultepec, la chirimoya, pero a su vez la telegrafía sin hilos, los gramófonos, los autobuses y las sirenas. La Ciudad de México es a la vez ella en su particularidad local y todas las ciudades del mundo, en la medida en la que todas ellas se componen de esta

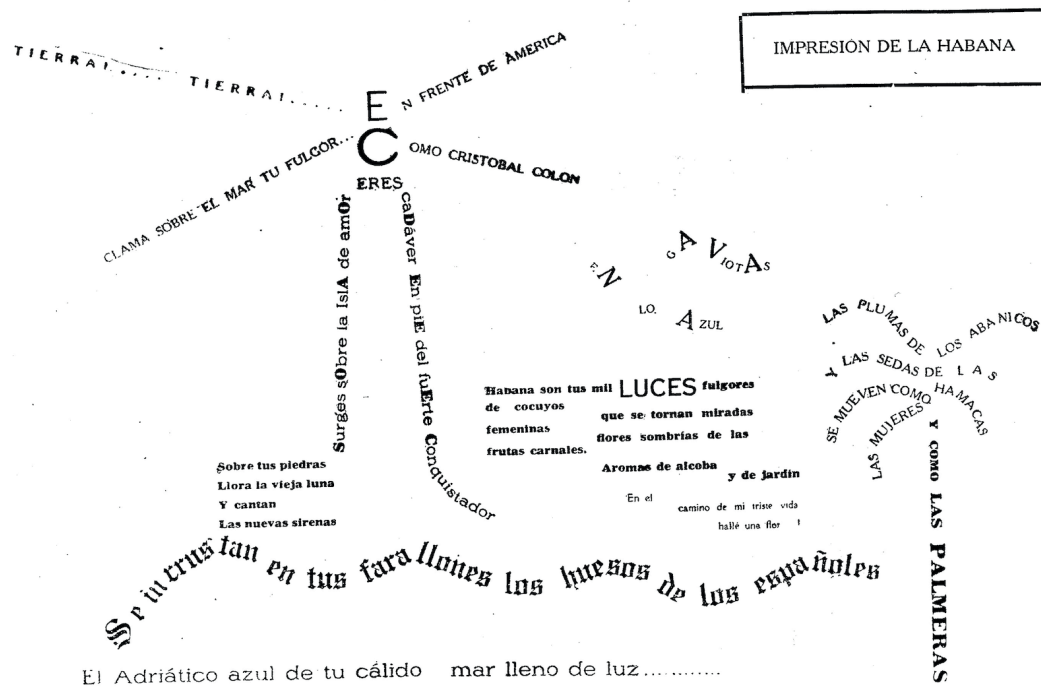
superposición de pasado y presente. Desde una lógica de temporalidad lineal, se podría hablar de un "influjo" marcado en otro poema del mexicano José Juan Tablada, de 1919, llamado "Impresión de La Habana" (Figura 2) y publicado en esa misma ciudad en la revista *Social*.

Figura 1
Guillaume Apollinaire, "Lettre-Océan"



Nota: *Les Soirées de Paris*, no.25 (Junio 15, 1914). Fuente: Project Gutenberg.

Figura 2
José Juan Tablada, "Impresión de La Habana"



29

Nota: Social, 1919. Fuente: Li-Po y otros poemas. Edición facsimilar. 2017.

En éste se representa el puerto cubano de una manera más idealizada pero también atravesada por esta simultaneidad de la experiencia de la vida en Latinoamérica en la que el pasado y el presente se funden en el instante. Desde esta perspectiva, la forma en que la modernidad se experimentaba como esta mezcla de tiempos suspendidos en el instante eterno unía a todas estas ciudades disgregadas en una sola metrópoli discontinua. A partir de esta noción de "ciudad simultánea", La Habana, México, Buenos Aires, Dublín, se comunicaban en una polifonía de sirenas, gramófonos y gritos locales que desarticulaban la lógica de la cronología, de la paternidad, del influjo, del centro y su periferia.

Las reseñas publicadas en estos medios de comunicación “transnacionales” también se pueden leer como una forma de participación en esta comunidad creativa que habitaba esta nueva metrópoli global en una simultaneidad de tiempos. La reseña de la obra de Joyce publicada en 1930 por Julio Fingerit en Buenos Aires, en la revista *Número*, remite a la noción de instante suspendido del autor irlandés: “En el arte de Joyce se da por ovillado todo el tiempo en torno de un instante; y se desovilla para enmadejarlo de nuevo al presente en un nuevo instante: así se inmoviliza el pasado por presente en cada instante” (Fingerit, 2018: 29). La misma impresión sobre la relación entre la suspensión del tiempo en la imagen de Joyce aparece en la reseña de Borges que ya habíamos mencionado al inicio de este artículo, pero en ella Borges pone atención en la noción de particularidad material que configura la noción de *ser* en la novela: “esa inquietud ontológica [...] no se asombra meramente de ser, sino de ser en este mundo preciso, donde hay zaguanes y palabras y naipes y escrituras eléctricas en la limpidez de las noches” (Borges, 1925: 5).

En el recuento de su propia incursión al mundo de las revistas literarias, Pablo Neruda (2017) contaba que él “había sido un épico inventor de revistas” (55) y que en 1925 había fundado “una tal Caballo de Bastos”. La caracterización que Neruda hace de ese mismo año resulta notable ya que cuenta que “Era el tiempo en que escribíamos sin puntuación y descubríamos Dublín a través de las calles de Joyce” (Neruda, 2017: 55). Una vez más, vemos la presencia del autor irlandés en el imaginario de los artistas latinoamericanos como un conjunto de técnica literaria (la escritura sin puntuación) y exploración de la ciudad desplazada (las calles de Dublín). En este sentido y para lo que sigue en mi argumento, me parece relevante que 1925 también sea el año en el que Neruda publica algunos de los poemas que a la larga serían parte de su *Residencia en Proa* (No. 14), la revista donde Borges publica la reseña de Joyce. El punto que me interesa establecer es el lugar que ocupó Joyce dentro de esta comunidad de autores latinoamericanos como referente estético.

En estos encuentros cristalizados en la configuración de la revista literaria, incluso en su lógica organizativa más fundamental, es donde más claramente podemos percibir esta noción de comunidad transnacional ejercida desde un sitio de paridad. La cantidad de publicaciones y los cruces entre una revista y otra

permiten advertir una amplia red de contactos distribuidos a través de ciudades múltiples. Si bien los centros convencionales de París, Londres y Madrid participaron activamente en este intercambio intelectual a través de geografías distintas mediante revistas como *Les Soirées de Paris*, *The Criterion* o *Revista de Occidente*, sus contrapartes latinoamericanas, lejos de reconocer alguna relación de subordinación frente a ellas, se plantaban frente a las mismas en una relación de radical paridad que se puede advertir en rasgos visuales de estas publicaciones, como la disposición de los materiales, la ausencia de jerarquía entre autores y la publicidad incluida en ella. Por ejemplo, en la revista *Proa* se hacen anuncios de publicaciones similares con sede en ciudades como Montevideo, Madrid y Buenos Aires (Figura 3), una vez más apuntando a esta comunidad "transnacional" vinculada a través de las revistas literarias.

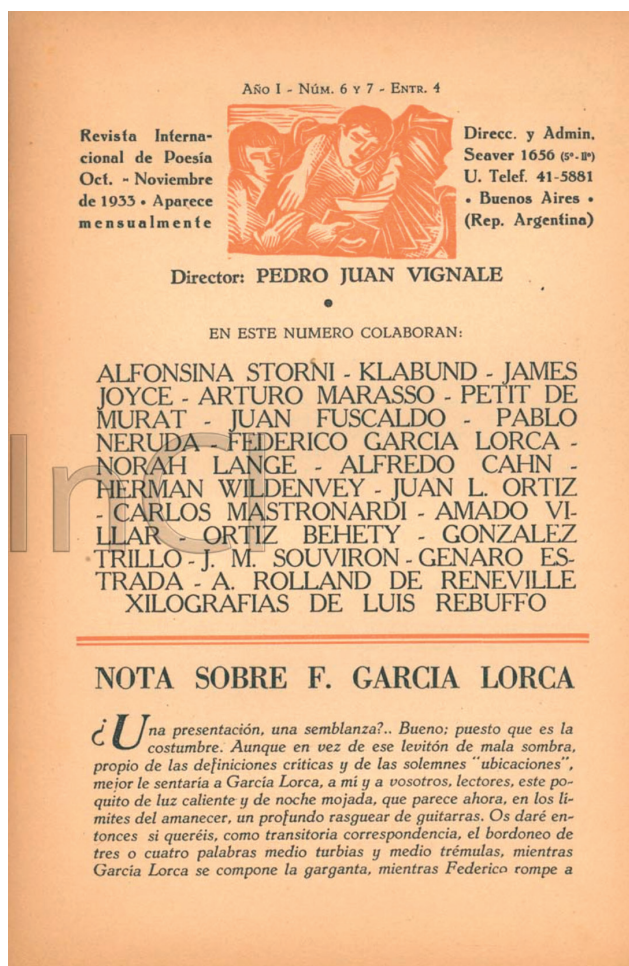
Figura 3
Proa, 1925

Fuente: Archivo Histórico de Revistas Argentinas



De manera paralela, en los textos incluidos se advierte una ausencia de divisiones entre escritura nacional, hispánica, latinoamericana o extranjera. Por ejemplo, en la revista *Poesía* (1933) aparecen los nombres de Storni, Klabund, Joyce, Neruda, García Lorca (Figura 4), uno al lado del otro sin suponer una distinción marcada entre los mismos debido a sus orígenes geográficos o lingüísticos. Aunque quizás la forma más palpable en que se manifestaba esta paridad radical es el tono confiado e irreverente que caracteriza muchos de los diálogos que se daban dentro de las mismas.

Figura 4
Poesía, 1933



Fuente: AméricaLee / Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

La inclusión de Joyce en el universo de las revistas literarias latinoamericanas se puede interpretar como un acto de integración de su figura como un par más con el cual se establecía un diálogo entre iguales. En la afirmación de Borges de 1925 (una fecha muy temprana si se toma en cuenta la compleja historia editorial de *Ulysses*)⁵ de haber sido el primero en lengua hispánica (afirmación más bien cuestionable) en llegar a Joyce, se advierte una suerte de insubordinación frente al centro madrileño, representado quizás por *Revista de Occidente* en la cual, tan solo dos meses antes, Antonio Marichalar había publicado la reseña "James Joyce en su laberinto" (Price *et al.*, 2014: 3). La irreverencia características del estilo vanguardista de este primer Borges se planta de cara frente a España pero también frente a la monumentalidad de la novela del irlandés al confesar con indolencia no haber terminado de leerla, sin por ello sentir una falta de legitimidad para participar del diálogo internacional que se había levantado en torno a ella. Incluso en su narración del descubrimiento de la novela, Borges también usará el tropo de la tierra incógnita para hablar de la lectura como un acto de descubrimiento, no desprovisto de tintes coloniales:

Hablaré de él con la licencia que mi admiración me confiere y con la vaga intensidad que hubo en los viajeros antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante y en cuyos relatos se aunaron lo fabuloso y lo verídico, el decurso del Amazonas y la Ciudad de los Césares.

Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye. (Borges, 1925: 3)

⁵ Desde su publicación seriada en *The Little Review* (1918) hasta los juicios con los que se logró salvarla de la censura en Estados Unidos en 1934, la novela fue de difícil acceso debido a la fuerte censura que se cernió sobre ella en el mundo de habla inglesa (Vanderham, 1998: 1-16).

La confianza con la que Borges admite saber “qué es” la novela de Joyce sin haber “desbrozado” sus setecientas páginas participa de una inversión del acto colonizador de supuesto “descubrimiento”: así como los aventureros llegados a tierras incógnitas impusieron sus nombres sobre las tierras colonizadas, Borges dejaría el suyo sobre la tierra incógnita que era Joyce. Si bien podemos advertir que su estrategia está plagada de contradicciones, me interesa destacar la manera en que esta inversión discursiva permite llevar a cabo un acto “descentralizador” al cual he hecho referencia a lo largo de este artículo. Junto con muchas otras revistas de la época que usaban imágenes de direccionalidad (*Proa*, *Sur*, *Revista de Avance*) como proyecto editorial, *Proa* se posicionaba “a la vanguardia” de un movimiento que desarticulaba los puntos cardinales convencionales. Si el sur se transformaba en la vanguardia, ¿dónde quedaba el norte? Estos movimientos dislocados a través de un espacio geográfico contribuían a desestabilizar este patrón de flujo convencionalmente establecido entre un “centro” y su periferia. La proa de esta embarcación se disponía a descubrir esos territorios desconocidos, entre los cuales figuraba el Dublín de Joyce, pero también París, México, La Habana o Montevideo. No parece casual que en la misma reseña Borges (1925) use el título de su propia revista para hacer un símil en el que menciona al autor irlandés: “Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos” (6). Joyce y los miembros de la revista estaban en el mismo barco e iban orientados por una aspiración a la universalidad que trascendía su propia localidad y la desdibujaba desde fuera.

En estas revistas se advierte un interés marcado por entender la escritura de Joyce como sistema poético y, en este sentido, llama la atención la entusiasta inclusión de su poesía, tan frecuentemente soslayada por la crítica anglófona, dentro del contexto de “innovación” de las publicaciones. Así, en la reseña antes mencionada, Julio Fingerit (2018) enfatiza la identidad de Joyce como “poeta” y, en una suerte de contagio lírico, afirma que el irlandés

Ha escrito versos: canciones y poemas. Son melancólicos, y hacen sentir que todo se disgrega. Tienen correspondencias que sobrecogen y hacen cavilar: sugieren misterios que acaso no existan; huelen a podrido, a hu-

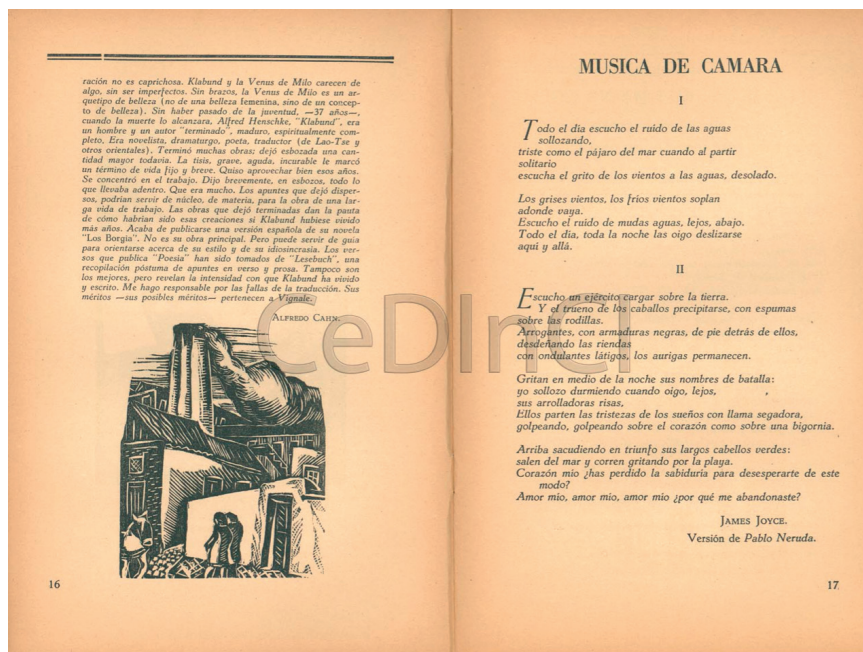
medad y a perfumes descompuestos. Su música es alucinante; sin duda es refinada, pero hace pensar en cantares primitivos; es vernácula tal vez, pero da que sospechar melodías bien metecas; y sin alusiones remueve una pueril nostalgia de islas y mares tropicales. Pero esa nostalgia es enfermiza [...] Música de cámara, así se llama tal colección de sus versos. Serán música de cámara esos versos; pero no es poesía de cámara sino de aquellarre, de milenario y de magia negra. (30)

La apreciación de la poesía de Joyce por parte de Fingerit inmediatamente ubica al autor en el eje de lo "meteco", lo extranjero, lo extraño y, curiosamente, lo tropical. Quien haya leído *Chamber Music* no podrá más que sorprenderse de esta caracterización del poemario. El interés de Fingerit en esta "tropicalización" idealizada del extraño cancionero isabelino de Joyce muestra esta suerte de apropiación de la figura del autor a través de su imagen descentrada. Ya un año antes, la revista *Libra* de 1929, editada por Alfonso Reyes junto con Leopoldo Marechal y Macedonio Fernández entre otros jóvenes porteños, había publicado "Dos peniques de James Joyce", dos piezas de otro particular librito de poemas de Joyce, *Pomes Penyeach* (1927), en versión bilingüe.

Si bien Joyce formaba parte de un conjunto de autores con los cuales las revistas latinoamericanas establecían un diálogo creativo compuesto de reseñas, impresiones, traducciones y poemas nuevos, cabe destacar que el autor tiene una presencia marcada en las mismas durante estas décadas (Price *et al.*, 2014: XV). Así, finalizo esta exploración de la presencia de Joyce en estas revistas latinoamericanas centrándome en la aparición de dos poemas de *Chamber Music* (1918) traducidos por Neruda para la revista porteña *Poesía*, en 1933. En esta publicación aparecen los dos últimos poemas del cancionero de Joyce bajo el título "Música de cámara" y firmados como "James Joyce. Versión de Pablo Neruda" (Figura 5).

Figura 5

"Música de cámara", *Poesía*, 1933



Fuente: AméricaLee/ Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

El interés del poeta chileno por incluir dos piezas de esta colección, que más bien ha sido tildada de anticuada en el mundo angloparlante, en el mismo año de su publicación de *Residencia en la tierra*, se puede leer como un acto cargado de significado. Si las revistas literarias funcionaban como un espacio para poner en diálogo distintos textos, la traducción de los poemas de Joyce se podía leer como un marco a partir del cual entender las propuestas estéticas del propio Neruda. Al respecto, en un artículo que relaciona a Neruda con Joyce a través de esta traducción, Dario Puccini (1971) señalaba no poder "sino hacer notar puntos evidentes de contacto, al menos para aquellos dos poemas entre el Joyce menor y escritor de versos (¿y también el Joyce mayor y narrador?) y el Neruda de los años 30, en especial de los dos primeros volúmenes de *Residencia en la tierra*" (134). En seguida, en el mismo artículo, hacía alusión a los puentes antes establecidos por

el propio Amado Alonso en cuanto a la similitud técnica y al carácter distintivo del arte de principios de siglo veinte a partir del término "disgregación de lo real":

Cuando Joyce yuxtapone los más nimios sucesos internos y externos de un día, pero con la terrible indiferencia de una máquina, evitando una selección e hilvanamiento valorativos o por lo menos lógicos, desintegra [...] También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo. (Alonso, 1968: 25)

Estas características trazadas por Alonso junto con la relación temporal entre la publicación de la traducción de Neruda de estos dos poemas de Joyce llevan a Puccini (1971) a afirmar que entre la obra de ambos autores hay más que una similitud casual, y que incluso se puede advertir una "influencia más amplia y dispersa" de la obra de Joyce en la de Neruda (138). Y si bien pueden coincidir en que hay una similitud estilística entre poemas como "Poesía escrita de noche", que aparece en 1925 en *Proa*, y las propias traducciones hechas por Neruda para 1933, me parece que hablar de un influjo de Joyce en la obra del chileno participa de la misma lógica de temporalidad y linealidad que tanto trataron de desdibujar estos autores a través de esta construcción de una relación dialógica y simultánea entre los textos. Pues si bien los poemas de Joyce fueron publicados por primera vez hacia 1918, Neruda los traduce y publica en un contexto en el que Joyce es ya el autor de *Ulysses*. Es decir, la estética de los poemas de *Chamber Music* es resignificada a través de la lectura que Neruda hace de ellos y del contexto impreso en el que aparecen a través de la revista. Por lo tanto, se podría decir que la relación que se hace palpable entre la poesía de *Residencia en la tierra* y estos poemas está habilitada por la apropiación que Neruda hace de ellos como textos simultáneos que configuran la idea de la (im)posibilidad de la poesía lírica en la época moderna y la sensación de lejanía del sujeto lírico moderno.

El marcado antilirismo de los últimos dos versos del poema "I hear an army charging upon the land" —"My love, my love, my love, why have / you left me alo-

ne?"— adquiere las resonancias desencantadas de otros poemas de Neruda como "Barcarola" en donde la voz pregunta "¿Quieres ser fantasma que sople, solitario, / cerca del mar su estéril, triste instrumento?" (Neruda, 2010: 124). En otras palabras, al elaborar estas traducciones en el mismo año en que saca a la luz su *Residencia*, Neruda parece estar abonando a la construcción de una comunidad creativa donde su poesía tuviera un sentido que se derivara del diálogo establecido entre las partes.

El caso de la relación de estos autores latinoamericanos con la figura de un autor como James Joyce puede ayudar a entender el sistema de relaciones entre figuras descentradas desde una perspectiva que se niega al relato historiográfico literario que supone la idea de paternidad e influjo, así como la noción de centro y periferia que estas propuestas estéticas se empeñaron en echar abajo a partir de la construcción de esta identidad universal disgregada en particularidades múltiples. Vale la pena seguir desmantelando la visión genealógica de las historias literarias que pretenden explicar las similitudes entre las distintas vanguardias y los "modernisms" globales a través de la lógica de imitación e influjo que, por lo general, tiende a ofrecer una visión que reproduce la cuestionable relación entre "centro" y "periferia" contra la cual se resistieron estas propuestas estéticas de descentramiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY BAY, Carmen. (1998). *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): Estudios y textos*. Universidad de Alicante.
- ALONSO, Amado. (1968). *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Editorial Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis. (1925). "El Ulises de Joyce". *Proa*, (6), 1-6. Recuperado de <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-6/>
- BORGES, Jorge Luis. (1961). *Discusión*. Emecé.

- BUTLER, Christopher. (2004). "Joyce the Modernist". En Derek Attridge (Ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (pp. 67-86). Cambridge University Press.
- CIUGUREANU, Adina. (2019). "Hybrid Centres of Modernity in the Early Twentieth Century: Dublin and Bucharest". *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*, 6, 149-156. <https://doi.org/10.5593/sgemsocial2019V/6.1/S11.018>
- DAICHES, David. (1940). "James Joyce: The Artist as Exile". *The English Journal*, 29(9), 697-706. <https://doi.org/10.2307/805671>
- DE TORRE, Guillermo. (1927, 15 abril). "Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica". *La Gaceta Literaria*, 1(8). <https://www.filosofia.org/hem/dep/gac/gtoo801a.htm>
- FINGERIT, Julio. (2018). "Expresión de James Joyce". En Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo, *La Revista Número (1930-1931)*. Académica Argentina de Letras. Recuperado de <https://www.lettras.edu.ar/wwwisis/La-Revista-Numero.pdf>
- JOYCE, James. (2004 [1916]). *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. Barnes & Noble.
- MAJSTOROVIC, Gorica. (2020). *Global South Modernities: Modernist Literature and the Avant-Garde in Latin America*. Lexington Books.
- MANZONI, Celina. (2014, mayo 6). "La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana". *Revistas culturales 2.0*. Recuperado de <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/celina-manzoni-la-pol%C3%A9mica-del-meridiano-intelectual-y-la-internacionalizaci%C3%B3n-del-debate>
- NERUDA, Pablo. (2010). *Antología general*. Alfaguara; Real Academia Española.
- NERUDA, Pablo. (2017). *Confieso que he vivido. Memorias*. Planeta.
- NUEZ, Sebastián de la. (1978). "La poesía de la revista 'Caballo Verde', de Neruda (1935-1936)". *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 7, 205-257. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7878110205A>
- PEAKE, Charles. (1977). *James Joyce, the Citizen and the Artist*. Stanford University Press.

- PRICE, Brian L.; SALGADO, César A.; SCHWARTZ, JOHN PEDRO (Eds.). (2014). *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero-American Literature*. Palgrave Macmillan US.
- PUCCINI, Dario. (1971). "Dos notas sobre Pablo Neruda". *Anales de la Universidad de Chile*, 129(157-160), 129-138.
- RABATÉ, Jean-Michel. (2004). "Joyce the Parisian". En Derek Attridge (Ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (pp. 49-66). Cambridge University Press.
- RICHARD, Nelly. (1993). "Alteridad y descentramiento culturales." *Revista Chilena de Literatura*, (42), 209-215.
- VANDERHAM, P. (1998). *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. Macmillan.



“Haven’t I told you every telling has a tailing”: la oralidad y la escucha en *Finnegans Wake*

“Haven’t I told you every telling has a tailing”: Oral Poetry and Listening in *Finnegans Wake*

SEBASTIÁN MALDONADO CANO²

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: maldonado.sebastian.98@gmail.com

Resumen

Finnegans Wake suele ser considerada como una de las obras de más difícil lectura en la historia de la literatura. Se han derramado incalculables ríos de tinta para descifrar las miles de alusiones incorporadas en el libro con el fin de encontrar una llave maestra que permita la comprensión del texto. En este artículo, se propone una lectura de *Finnegans Wake* desde la escucha, ya que la obra misma constantemente invita a una lectura que privilegie el oído sobre el resto de los sentidos. Al introducir la dimensión aural de la novela, también se debe considerar el plano oral de *Finnegans Wake*, ya que la novela se nutre de la oralidad para darle vida a la escucha. Más allá, la novela presenta la escucha y la oralidad como una dualidad que se opone a la lectura y la escritura. Del mismo modo que es imposible entender la dimensión aural de *Finnegans Wake* sin considerar su dimensión oral, es imposible pensar la dupla anterior sin contrastarla con sus opuestos. En este artículo sostengo que el capítulo I.8 de *Finnegans Wake* logra la reconciliación de los opuestos oralidad/escucha contra escritura/lectura; Joyce establece este vínculo gracias al uso de recursos prosódicos de la poesía oral, así como por la incorporación de la dimensión performativa de la voz en su escritura.

Palabras clave: poesía oral, escucha, *Finnegans Wake*, auralidad, oralidad, performance

Abstract

Finnegans Wake is often considered one of the most difficult books to read in the history of literature. Countless rivers of ink have been spilled in order to track and decipher the thousands of references and allusions contained in the book, hoping to find a key that allows the comprehension of the text. This article proposes a reading of *Finnegans Wake* that stems from the listening of it, since the novel itself constantly demands a reading that privileges the ear over the rest of the senses. By introducing the aural dimension of the novel, the oral dimension of it should also be taken into account, for *Finnegans Wake*'s orality nurtures its aural dimension. What is more, in this novel orality and listening are presented as a duality that works in opposition to reading and writing. Just as it is impossible to understand the aural dimension of *Finnegans Wake* without taking orality into account, it is impossible to think of the aforementioned pair without contrasting it with its opposites. In this article I claim that chapter I.8 of *Finnegans Wake* achieves a reconciliation of the binaries orality/listening and reading/writing. Joyce links these opposites by using prosody techniques often found in oral poetry and by incorporating the performative dimension of the spoken word in his writing.

Keywords: oral poetry, listening, *Finnegans Wake*, aurality, orality, performance

¹ El presente artículo es parte del primer capítulo del proyecto de titulación del autor.

² Estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Inglesas (Letras Modernas)

*So he sought with the lobster claw of his propencil
the clue of the wickser in his ear.*

—James Joyce, *Finnegans Wake*

Como muchas otras novelas en la historia de la literatura anglófona, *Finnegans Wake* fue distribuida en entregas periódicas antes de su lanzamiento oficial. Apareció principalmente en los diarios *Transatlantic Review* y *transition*. De estas publicaciones periódicas *Finnegans Wake* obtuvo su primera ola de lectores, comentaristas y críticos. Muchos de estos últimos fueron personas cercanas a Joyce, como Samuel Beckett, Harriet Shaw Weaver, H. G. Wells, Stuart Gilbert o Ezra Pound. A pesar de su estrecha relación, la mayoría de ellos fueron sumamente críticos y punzantes en sus impresiones y reflexiones sobre la novela. Por poner un ejemplo, en una carta dirigida a Joyce, Wells dice: “I don’t think it gets anywhere. You have turned your back on common men, on their elementary needs and their restricted time and intelligence [...] Take me as a typical common reader. Do I get much pleasure from this work? No” (citado en Ellman, 1979: 621). Dejando de lado unos cuantos casos excepcionales, como el de Samuel Beckett, el comentario de Wells expone la constante de las impresiones hacia *Finnegans Wake*: casi todas critican su poca o nula legibilidad, al igual que su complejidad innecesaria.

James Joyce era consciente de estas críticas. Conocemos su reacción sobre ellas gracias a documentos de su vida personal que se han recabado a lo largo de los años y a la biografía que Richard Ellman escribió sobre el autor. En esta obra, Ellman transcribió un fragmento de conversación de Joyce con respecto a las críticas:

About my new work—do you know, Bird, I confess I can’t understand some of my critics, like Pound and Miss Weaver, for instance. They say it’s obscure. They compare it, of course, with *Ulysses*. But the action of *Ulysses* was chiefly in the daytime, and the action of my new work takes place at night. It’s natural things should not be so clear at night, isn’t it now?
(Ellman, 1979: 603)

De esta cita es importante resaltar que Joyce admite que la complejidad de la novela busca desorientar a los lectores en comparación con lo que ocurre con una novela más tradicional. Él logra esto al ubicar la obra en un contexto de obscuridad, la cual altera nuestros sentidos y hace casi nula nuestra capacidad de vista: Al ser este un "libro de la noche", nos vemos obligados a encontrar otras maneras de leer.

Con respecto al motivo de la noche y la dificultad de lectura de la obra, se han propuesto y popularizado principalmente dos vías para enfrentarnos al *Wake*. Como apunta Derek Attridge (1989: 11), una de las corrientes de interpretación más populares en la lectura de *Finnegans Wake* es leer la obra como un sueño. Otra lectura, tal vez más popular que la del sueño, es la propuesta por John Bishop (1993) en su libro *Joyce's Book of Dark*, en la que propone estudiar la obscuridad como un motivo recurrente a lo largo de la novela. Así, el campo de acción de la obscuridad no es sólo un estilo que Joyce busca crear sino que también puede ser motor de diferentes técnicas artísticas y acciones vinculadas a la trama.

Si consideramos que la obscuridad es un motivo recurrente en *Finnegans Wake* que dificulta afinar el sentido de la vista y que con ello altera la dimensión perceptual, la hipótesis de este artículo es que *Finnegans Wake* constantemente invita a la lectura desde la escucha. Sin embargo, escucha y oralidad son presentados como una dualidad que se opone a la lectura y la escritura. Es imposible entender la dimensión aural de la novela sin considerar su dimensión oral y, a su vez, es imposible pensar la dupla anterior sin contrastarla con sus opuestos. En este artículo sostengo que el capítulo I.8 de *Finnegans Wake* logra la reconciliación de los opuestos oralidad/escucha contra escritura/lectura; Joyce establece este vínculo gracias al uso de recursos prosódicos de la poesía oral, así como a la incorporación de la dimensión performativa de la voz en su escritura. Para demostrar lo anterior, primero se mencionan algunas de las invitaciones a la escucha en *Finnegans Wake*, para entonces abundar en la autoconsciencia de la novela como un documento escrito. Después, se profundiza y se matiza el motivo de las dualidades en el *Wake*. Posteriormente se aborda el tema de la influencia de la oralidad en *Finnegans Wake* y su presentación como opuesto de la escritura. Por último, se concluye con un *close*

reading de I.8 para evidenciar la manera en la que Joyce convierte el tema de la reconciliación de opuestos en una cuestión estilística y performativa.

Los personajes de *Finnegans Wake* están contruidos de una manera poco convencional y distante al método de una obra más tradicional. Posiblemente, la manera más fructífera de leer a los personajes del *Wake* es siguiendo la definición de "character" en el sentido griego de la palabra: "a mark engraved or impressed, the impress or stamp on coins and seals" (Lindell y Scott citados en Brown, 2017: 21). Los personajes de esta novela asemejan más bien entidades que aparecen, desaparecen, se confrontan y resurgen en todas las personas y objetos que ha habido y habrá en el flujo de la historia. En *Finnegans Wake* hay cinco entidades predominantes en la novela: ALP, HCE, Shem, Shaun e Issy. La entidad con mayor protagonismo y relevancia, por lo que usualmente se denomina el "personaje principal", es aquella cifrada en las iniciales HCE (Brown, 2017: 21-22). Las iniciales representan muchas cosas y cada una de sus representaciones apunta hacia una cualidad intrínseca del personaje. En el primer párrafo del *Wake* encontramos la primera referencia a nuestro protagonista en la frase "Howth Castle and Environs" (Joyce, 1999: 3), con la que se equipara al protagonista con la ciudad de Dublín. Otro de sus nombres es "Here Comes Everybody" (Joyce, 1999: 32), apuntando así la construcción de HCE como un personaje que representa todos los hombres de la historia. Sin embargo, cuando este personaje se vuelve una persona concreta y se transmuta para convertirse en un dublinés de ascendencia escandinava encargado de atender un pub de mala muerte en la ciudad, su nombre cambia a Humphrey Chimpden Earwicker.

En muchos momentos de la novela, el nombre mundano de HCE sufre metamorfosis y es simplemente mencionado como "earwig". Los distintos nombres que asumen los personajes de *Finnegans Wake* en el transcurrir de la obra nos revelan cualidades de los mismos y funcionan para desarrollar diferentes motivos en la novela. En este caso, la "earwig" (tijereta o tijerilla en español) alude a, por lo menos, dos temas del *Wake*. Por un lado, nombra al personaje principal, y por el otro le confiere las cualidades de la tijerilla: un pequeño artrópodo cuya parte posterior recuerda a la mecánica de las tijeras. Según la creencia popular, las

tijerillas “pueden llegar al cerebro, introduciéndose por la oreja y zumbar por el interior del cráneo” (Levin, 1959: 145). Éste es uno de los muchos momentos de la obra en los que Joyce hace alusión a diferentes elementos acústicos. Al respecto, John Bishop (1993) observa que “Auditory terms like these [ear, hear, listen, sound] lie distributed over virtually every page of the *Wake*, integrally entangled in its ‘vermicular’ and ‘nat language’ and among its ‘meoptic’ ciphers” (273). Si bien la alusión a términos acústicos es constante a lo largo de la obra, me parece relevante mencionar que el nombre mismo del protagonista lleva en él un término que remite al oído, como si Joyce insinuara que éste también es un protagonista de *Finnegans Wake*.

El caso de la “earwig” es sólo uno de los muchos momentos en los que Joyce alude a la escucha. Si bien con el nombre del protagonista parece no estar haciendo mucho más que traer a colación el oído, hay pequeños pasajes de la novela que no sólo insinúan una posible lectura desde la escucha, sino que también problematizan la manera en la que escuchamos. En I.1, por ejemplo, el narrador recomienda: “lift we our ears, eyes of darkness” (Joyce, 1999: 14). Considerando esta cita aunada al motivo de la noche y la alteración de los sentidos, se puede pensar que hay una sugerencia por parte del narrador para que el lector recurra a la escucha. Otro pasaje que alude al oído como una manera de leer la obra se encuentra cuando el narrador menciona un optófono, un instrumento “for converting light into sound, which was designed to enable the blind to see by ear” (Fournier, 1920: 109). La oración en la que Joyce menciona el optófono no sólo es una en la que se presenta al oído como la manera de “ver” en *Finnegans Wake* sino que también se anticipan las consecuencias de leer —cual optófono— desde la escucha. Joyce lo formula a partir de una oración sintácticamente redundante pero sonoramente atrayente por la repetición del propio concepto como sustantivo y como verbo: “’Tis the optophone which ontophanes” (Joyce, 1999: 13). El verbo de la oración es, evidentemente, un neologismo creado por el autor, derivado del objeto mismo que a su vez remite a la unión de la palabra griega *onto* (ser) y *phaino* (demostrar), pero este último, vinculado al concepto de “phone” (voz), también puede llevar a asociarlo a la dimensión sonora. En otras palabras, Joyce sugiere que el optófono es la herramienta que

permite exponer el "ser" de *Finnegans Wake*. Lo anterior podría llevar a reconocer que la escucha es, nuevamente, una de las claves para guiarnos en esta obra.

Éstos son dos ejemplos en los que Joyce invita a una lectura desde el oído: algunas alusiones son menciones vagas y ambiguas a elementos acústicos que funcionan como una suerte de bombardeo a lo largo del texto; otras son más complejas, en tanto que anticipan las consecuencias de la escucha. Pero hay además un tipo adicional de alusión a la escucha: en ciertos momentos, el *Finnegans Wake* se vuelve una obra autoconsciente de la manera en la que almacena y reproduce los acontecimientos narrados. Sobre todas las cosas, resalta la prevalencia de la dimensión sonora de los sucesos. Un buen ejemplo es el caso de la famosa caída de Finnegan, en la primera página del *Wake*: "The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoorordenenthurnuk!)" (Joyce, 1999: 3). Es necesario subrayar que, desde el momento en el que ocurre la acción, ésta se construye por un sustantivo y una onomatopeya. Al alterar la estructura común de sujeto y verbo, la onomatopeya parece usurpar el lugar y la función del verbo para construir la acción. Desde ese momento el sonido no sólo reproduce y representa, sino que crea.

Un par de páginas después, la caída ya pertenece al pasado diegético. El tiempo sigue su curso y comienzan a realizarse los preparativos para el funeral de Finnegan. Entonces, el narrador reflexiona sobre dicha caída y enfatiza que lo que prevalece de ella por sobre todas las cosas es el sonido. El narrador logra esto al incorporar múltiples términos que aluden a la sonoridad:

What then agentlike brought about that tragoady thundersday this municipal
sin business? Our cubehouse still rocks as earwitness to the thunder of his
arafatas but we hear also through successive ages that shebby choruysh of
unkalified muzzlenimiissilehims that would blackguardise the whitestone
ever hurtletortured out of heaven. (Joyce, 1999: 5)

Nótese la cantidad de palabras que refieren a la escucha o la reproducción de sonidos —"earwitness", "thunder", "hear", "chorus" "muezzin"— y la posible alusión

al trueno que escuchó Mahoma en el monte Arafat (Holland, 2018: 52). El narrador parece enfatizar que en los sucesos acontecidos (la caída de Finnegan en este caso) y en aquellos por venir (“[the] successive ages”) lo que prevalece es el sonido. El lector no es sino un “earwitness” del *Wake*.

La insistencia de la novela en una lectura desde la escucha podría parecer contradictoria por el hecho de que *Finnegans Wake* es una obra escrita: está conformada por palabras escritas en papel, no por grabaciones sonoras (como una pista auditiva) o como guion diseñado para ser representado. La obra no pertenece tradicionalmente al ámbito de la literatura oral ni de la poesía sonora. A despecho de lo anterior, Joshua Brown (2017: 4-5) se percata de que en las obras de Joyce comúnmente se insertan piezas orales de diversa naturaleza: desde los sermones impartidos en las iglesias de Dublín hasta canciones frecuentadas en noches de alcohol y juerga. La oralidad es uno de los manantiales que nutre los mundos imaginarios de Joyce, tal vez porque en la tradición oral Joyce encuentra la *Irishness*, entendida como carácter que no le brinda la literatura de su lengua impuesta: el inglés. Para exponer la presencia de la dimensión oral de las palabras en la obra de Joyce, me gustaría comenzar por el primer cuento de *Dubliners* (1914), “The Sisters”. El narrador contrasta las impresiones que le genera la palabra en la oralidad en comparación con la palabra escrita: “Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word gnomon in the Euclid and the word simony in the Catechism” (Joyce, 2014: 1). En *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) también aparece la influencia de la oralidad —y, por lo tanto, de la escucha— desde un primer momento. La novela comienza con la estructura tradicional de un cuento infantil: “Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming” (Joyce, 2003: 3). Durante toda la lectura del primer párrafo creemos que nos enfrentamos a la palabra escrita; sin embargo, en el pasaje inmediatamente posterior, el narrador revela que las palabras que hemos leído hasta ese punto son las de Simon Dedalus, contándole una historia a su hijo Stephen: “His father told him that story” (Joyce, 2003: 3). La influencia de la dimensión oral de las palabras está, pues, presente en todas las obras de James Joyce en diferentes niveles.

Debido a la vasta cantidad de fuentes y las distintas maneras en las que la oralidad se inserta en las obras de Joyce, es necesario acotar los distintos tipos de oralidad que coexisten en *Finnegans Wake*, el nivel en el que éstas trabajan y los efectos que su inserción tiene en el texto. Esta influencia repercute en el plano estructural de la obra si tomamos por cierto que Joyce reproduce las técnicas de los textos homéricos para la creación de su texto, siendo así la unificación de varias versiones de historias contadas en la oralidad (Brown, 2017: 4). La tradición oral se manifiesta en el título mismo de la obra, pues *Finnegans Wake* obtiene el nombre prestado de una canción popular irlandesa (Erzgräber, 1992: 156). La oralidad también ayuda a localizar la obra en un contexto cultural específico y traza sutilmente el mapa de influencias del *Wake*. Por ejemplo, 122 de las 124 *Irish Melodies* de Thomas Moore aparecen citadas o parafraseadas en el *Wake* (Hodgart y Worthington, 1959: 9), y cientos de diferentes refranes y dichos populares irlandeses son mencionados a lo largo de la obra (Hart, 1962: 211-247).

Así, aunque se inició este artículo reconociendo la importancia de la percepción visual —y su negación— en esta obra de Joyce, hay que reconocer que la dimensión auditiva de las personas, lugares y objetos tiene un peso, si no mayor, al menos equivalente o complementario al visual. En *Finnegans Wake*, la tradición oral y la escucha predominan sobre el resto de los sentidos. Recordemos, por ejemplo, cómo la caída de Finnegan es representada con una onomatopeya en lugar de una descripción o una narración más convencional. Sobre la abundancia de representaciones de sonidos y alusiones a la tradición oral, Willi Erzgräber (2009) observa que:

Finnegans Wake is the sum total of the sounds and voices of the Dublin environment in which he grew up and lived until his emigration, and which remained vivid for the rest of his life. The memories originated, in other words, in the oral character of everyday life in Dublin and from the acoustic foundation for his description of human destinies insofar as they are preserved in human dreams. (112)

Considerar *Finnegans Wake* como una suma total de los sonidos y las voces de Dublín resulta una observación valiosa puesto que insinúa que la oralidad y la escucha son la materia prima de construcción del *Wake*, estando ésta cimentada en una importante tradición sonora y aural, por lo que podría pensarse que intenta ser una extensión de la misma.

El ejercicio de hacer una extensión de la literatura oral de manera escrita parece paradójico en un primer momento. Por supuesto, existen libros, grabaciones y documentos dedicados a la preservación de la literatura oral, pero en el momento de quedar registrados en una pieza inalterable, pierden una parte de (si no es que toda) la riqueza performativa de la poesía oral. Sin embargo, el *Wake* suele ser consciente de la manera en que se registran los sucesos. En I.1 Joyce narra someramente la manera en la que el lenguaje se crea y pasa de ser algo que existe únicamente en la oralidad a algo que se puede conservar y registrar en papel. Su recuento comienza en la nada (“nillohs”) y el narrador habla de la ausencia de papel y pluma a pesar de plasmar todas las cosas que nuestros “infrarational senses” perciben:

True there was in nillohs dieyboys as yet no lumpend papeer in the waste mightmountain. Penn still groaned for the micies to let flee. All was of ancientry. You gave me a boot (signs on it!) and I ate the wind. [...] But the word, mind, is was and will bewriting its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational senses. (Joyce, 1999: 19-20)

Posteriormente, Joyce introduce la escritura y la imprenta. A esta última se refiere como “Gutenmorg” (Joyce, 1999: 20). Con la fusión de “Gutenberg” y “morgue”, el neologismo sugiere la imprenta como el lugar en el que las palabras van a morir. El invento de Gutenberg es representado como una máquina que le quita la vitalidad a las palabras de la oralidad. Sin embargo, en la siguiente oración, el narrador duda de sus palabras e insinúa que tal vez la palabra escrita también posee cierta vida en las irregularidades y accidentes que suceden en la reproducción del texto: “For

that (the rapt one warns) is what papyr is meed of, made of, hides and hints and misses in prints. Till ye finally (though not yet endlike) meet with the acquaintance of Mister Typus, Mistress Tope and all the little typetopies" (Joyce, 1999: 20). Este párrafo es un tanto críptico puesto que Joyce relata simultáneamente el desarrollo del lenguaje, la historia del ser humano y la iluminación de Mahoma para escribir el *Korán*. De esto, es importante resaltar que el narrador parece apuntar que la palabra oral y escrita comparten más vitalidad de lo que se pudiera pensar en un primer momento.

En el siguiente pasaje, el narrador sugiere el *Wake* como la síntesis de la palabra impresa y la palabra oral: "Cry not yet! [...] Look what you have in your handself! The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig's³ a bit of a torytale to tell" (Joyce, 1999: 20). Según la cita anterior, *Finnegans Wake* es una obra en la cual las palabras se encuentran en movimiento, transformación y transmisión constante, muy en el espíritu mismo del habla y de la oralidad. Según el narrador, el *Wake* "sing/sang a little bit of a story/tale to tell for every busy ear". Con ello pareciera insinuar que la manera más adecuada de liberar la movilidad de las palabras es contando (*telling*) y escuchando. Pero como ya se ha insistido más arriba, a pesar de tener todas estas cualidades, no puede pasarse por alto que *Finnegans Wake* sigue siendo un libro impreso. Para lograr argumentar que aun así el texto es una síntesis de la oralidad y la escritura, es necesario entender primero los opuestos complementarios y su unión (tesis, antítesis y síntesis) como un motivo que permea a lo largo de la obra y las repercusiones que esta doctrina filosófica tiene en la comprensión de la escucha y la oralidad del texto.

Aunque en el ecosistema de referencias que es *Finnegans Wake* la oralidad y la literatura escrita conviven sin distinción, éstas conforman otra más de las parejas de opuestos de la obra. Tal vez podríamos pensar que la literatura oral y la escrita funcionan como tesis y antítesis una de la otra. La reconciliación de opues-

³ Nótese en esas palabras la alusión simultánea a "eerie", "ear" y "earwig".

tos es posiblemente el motivo más importante de la novela. Todo *Finnegans Wake* está constituido de opuestos: HCE y ALP, Shem y Shaun, la caída y la resurrección, Laurence Sterne y Jonathan Swift, etcétera. Según la crítica, Joyce se inspiró en Giordano Bruno y quedó impresionado por su "reconciliación agresiva de las antítesis" (Levin, 1959: 133). Samuel Beckett explica la doctrina de Bruno en *Finnegans Wake* de la siguiente manera:

There is no difference, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arch, no difference between the infinite circle and the straight line. The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heat equals minimal cold. Consequently, transmutations are circular. The principle (minimum) of the contrary takes its movement from the principle (maximum) of one another. Therefore not only do the minima coincide with the minima, the maxima with the maxima, but the minima with the maxima in the succession of transmutations. (Beckett, 2010: 497)

Por lo que hasta ahora he mencionado sobre la escucha y la oralidad en *Finnegans Wake*, en realidad nos podemos percatar de que las parejas de opuestos están compuestas de cuatro elementos. Dos de éstos son complementarios entre sí, pero como parejas se oponen el uno al otro: la oralidad y la escucha por un lado, y la escritura y la lectura por el otro. Uno de los tantos motivos de *Finnegans Wake* sería la reconciliación de estos opuestos o, mejor dicho, la demostración de que los opuestos son lo mismo en el suceso de transmutaciones, como observa Beckett.

Antes de continuar, es necesario acotar en qué punto se unen la poesía oral y *Finnegans Wake*. Joyce mismo observó que la lectura en voz alta es un posible método para comprender mejor el *Wake*: "It is all so simple. If anyone doesn't understand a passage, all he need do is read it aloud" (Ellman, 1979: 590). La lectura en voz alta no es en sí una solución. Algunos críticos argumentan que lo verdaderamente importante de leer el *Wake* en voz alta es que evidencia su dimensión performativa: "Performance, then, provides the missing critical tool organically suited for

interpreting this highly experimental text. In short, *Finnegans Wake* must literally be heard to be understood. [...] Its vocal dimension; i.e., one significant level of meaning emerges only when uttered or communicated by the spoken voice" (Sauceda, 2009: 125). El argumento de Sauceda (2009) para inclinarse a favor de la *performance* se sustenta en la necesidad de extraer la mayor cantidad posible de significado del "lenguaje poliédrico" (125) que usa James Joyce en *Finnegans Wake*. El crítico Paul Magee (2017), por su parte, admite estar de acuerdo con la naturaleza performativa del texto que propone Sauceda, pero encuentra una problemática en su argumento, y es que a lo largo del *Wake* no hay una única voz narradora, sino que muchos personajes de diversas naturalezas enuncian sus palabras: "There are too many individual performances occurring. [...] It is just that each of the Wake's sentences has more than one speaker using it in them" (Magee, 2017: 367). Magee argumenta que una lectura en voz baja sin perder la consciencia performativa es la manera en la que mejor se extrae significado de las palabras de Joyce, puesto que en la imaginación podemos performar a los distintos hablantes. Aun así, ese argumento no lo convence del todo, pues considera que *Finnegans Wake* es tan largo que el impacto que producen sus extrañas palabras se desgasta a lo largo de la obra. Según él, ése es el motivo por el que Joyce nos recuerda constantemente nuestro oído. La intención de estos recordatorios es mantener vivo el espíritu performativo y "challenges us to realize we think with the mouth. That is to say, when we have thoughts, and are conscious of having them, they overwhelmingly take the form of a saying" (Magee, 2017: 369). Los argumentos de Magee y Sauceda son fundamentales para este artículo porque sostienen la conciencia de la *performance* como parte fundamental de la interpretación del texto y porque resaltan el valor de la oralidad y la escucha no sólo desde las relaciones intertextuales sino también como modos de expresión y comprensión que afectan las estructuras profundas de *Finnegans Wake*.

En este punto es cuando conviene establecer que es posible relacionar *Finnegans Wake* con ciertas prácticas de la poesía oral. Como Ruth Finnegan (1992: 7-20) expone en su libro *Oral Poetry*, ésta refiere a un género literario muy amplio y complejo, con una gran variedad de subgéneros y normas establecidas. Una manera

de pensar el *Wake* como una pieza de literatura oral sería equiparando a James Joyce con Homero, un poeta encargado de seleccionar y editar diferentes piezas de poesía oral para confeccionar una pieza unificadora (Brown, 2017: 4). Ciertamente es posible lograr ese argumento, pero tratar *Finnegans Wake* como poesía oral resulta contraproducente porque nos priva de pensar todas las peculiaridades del texto; en todo caso hay que entenderlo como un texto que funciona en estrecha relación con la poesía oral.

Además de los cientos de alusiones a la tradición oral que ahí aparecen, el eslabón que une la poesía oral con la novela de Joyce es la performatividad. Ya se expusieron los motivos por los que la *performance* es fundamental para la lectura de *Finnegans Wake*; ahora queda exponer el papel de la performatividad en la poesía oral. Según Ruth Finnegan (1992), la *performance* es parte necesaria y vital para la comprensión y la creación de poesía oral: "Oral poetry does indeed, like written literature, possess a verbal text. But in one respect it is different: a piece of oral literature, to reach its full actualisation, must be performed. The text alone cannot constitute the oral poem" (28). Es imposible pensar en poesía oral si no pensamos también en *performance* puesto que, como toda literatura escrita, posee un estilo. Este concepto es el estilo con el que los poetas pueden plasmar sus palabras en el aire: "I deliberately treat style and performance together here, holding that this is essential. With oral poetry, the distinction between the two is not a clear one, and it is impossible to appreciate either fully without some understanding of the other" (Finnegan, 1992: 88). En ciertos momentos de *Finnegans Wake*, se trata de recrear el fenómeno en el que se fusionan estilo y *performance*, como sucede en la literatura oral. Toda la tradición oral que nutre al *Wake* no está ahí para que Joyce sea un ventrílocuo de sus personajes, sino para que trate de replicar en su escritura la performatividad de las voces que producen la literatura oral. La *performance* se vuelve su estilo.

El capítulo I.8 de *Finnegans Wake*, "The Washers at the Ford", es uno de los capítulos con mayor riqueza rítmica y prosódica de la obra. Por lo tanto, funcionará como uno de los ejemplos para ilustrar lo hasta ahora argumentado. En 1929, cuando C. K. Odgen le ofreció a James Joyce grabar su voz leyendo fragmentos de

su obra, este último decidió grabar fragmentos de "Aeolus" y los párrafos finales de I.8 (Curtin, 2009: 270). Al introducir la voz de una de las lavanderas, Joyce comienza su grabación con las siguientes palabras: "Well, you know or don't you kenet or haven't I told you every telling has a tailing and that's the he and the she of it" (Joyce, 1999: 213). Aunque mi objeto principal de análisis no es la grabación de Joyce, sí me parece relevante enfatizar que él mismo comienza a leer en un momento en el que la lavandera reconoce su narración como performatividad oral, mencionado "telling" y "tailing". La palabra "tailing" puede ser interpretada de muchas maneras. Podemos pensar en "tailing" como residuos, de tal manera que todos los "tellings" dejan su residuo, imagen que me hace pensar en el sedimento oral dublinés con el que Joyce escribió el *Wake*. "Tailing" sugiere la palabra "tale": historias que comúnmente tienen un carácter oral popular, como si todo lo dicho estuviera contenido en la manera de decir su historia. Por último, "tailing" equipara la figura autoral con la de un sastre (*tailor*) que no se encarga tanto de crear como de confeccionar diferentes piezas de la tradición oral en una pieza, motivo recurrente en *Finnegans Wake* (Brown, 2017: 34-35).

La lectura de James Joyce, y la escritura de este fragmento, según declara Brown, resalta lo sonoro: "[it] privileges the sound of the words and often approximates the rhythms of the body" (Brown, 2017: 279). La gran riqueza rítmica y prosódica de este episodio traza aún otro puente con la poesía oral, puesto que Ruth Finnegan (1992: 90) considera que los patrones de la poesía oral permiten entrever el traslape entre estilo y *performance* ya que la repetición de patrones de sintaxis, sonidos o significado exponen las convenciones sociales sobre las que está construyendo la pieza de poesía oral. Entender los patrones prosódicos detrás de ciertos pasajes de I.8 puede ayudarnos a comprender la influencia de la poesía oral en *Finnegans Wake*. I.8 cierra "El libro de los padres" (Campbell, 2013: 19) y la primera era de Vico. La acción narrada en el capítulo es relativamente simple: dos mujeres lavan su ropa en el río Liffey mientras conversan (chismean) sobre ALP o Anna Livia Plurabelle, según su nombre más popular. Conforme cae la noche, el río comienza a ensancharse, hasta que la distancia impide que se escuchen mutuamente. Sabemos que quieren platicar ahora sobre los hijos, Shem y Shaun, antici-

pando así el libro siguiente; sin embargo, una sufre una metamorfosis y se vuelve una piedra, mientras la otra se transforma en un olmo.

En el capítulo no hay un narrador externo a las dos mujeres. Lo único que leemos es una especie de transcripción de sus diálogos. Logramos comprender cuándo habla cada una de ellas debido a que hay un cambio de párrafo al pasarse la palabra una a la otra. La única intromisión evidente de entidades narrativas externas a las mujeres es cuando abruptamente el diálogo se corta y aparece el texto escrito en itálicas (Joyce, 1999: 201, 209, 212-213). Por otro lado, a partir de la página 213 (Joyce, 1999), la narración deja de tener brincos de párrafo cuando cambia de personaje y sólo algunas marcas textuales (por ejemplo, "flip!" "flep!"), además de la intuición lectora, nos guían en el cambio de diálogo. Fuera de los fragmentos escritos en itálicas, el capítulo está conformado por dos voces que interactúan entre sí y cuya prosodia aumenta hasta acercarse a lo que podría considerarse un lenguaje poético.

A pesar de su carácter oral, en las primeras dos líneas hay dos momentos que problematizan esta percepción. En primer lugar, una lavandera le dice a la otra: "Wash, quit and don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes" (Joyce, 1999: 196). La palabra "talktape" es uno de esos momentos en los que *Finnegans Wake* se vuelve consciente de su dimensión como obra escrita. La manera en la que una lavandera le pide a la otra que comience a contarle la historia de ALP es diciéndole que afloje su "talktape". Esa palabra se encuentra en el primer párrafo del capítulo y plantea preguntas sobre la naturaleza del habla de las lavanderas —por ejemplo, la mimesis del ritmo y el flujo suelto de la oralidad—. Sin embargo, todas las palabras siguen siendo un registro en papel. ¿Qué debemos pensar sobre este contraste? ¿Hay fronteras que nos prohíban trazar conexiones entre lo oral y lo escrito? Finnegan (1992) opina que "there is no clear-cut between 'oral' and 'written' literature, and when one tries to differentiate between them —as has often been attempted— it becomes clear that there are constant overlaps" (8). Conforme I.8 progresa se puede notar el cambio de registros hacia un mayor traslape entre oralidad y literatura escrita hasta que el capítulo se vuelve una especie de síntesis de ambos estilos. Los opuestos complementarios se unen para que

cuestionemos la naturaleza de la dualidad. El neologismo "talktape" es la síntesis de los opuestos en una sola palabra.

Otro fenómeno importante de este capítulo es la disposición gráfica de las primeras tres líneas, que no aparecen con el orden lineal típico de la prosa, sino que asemejan versos. Además del cambio en el registro de la novela hacia uno más cercano al de las lavanderas, hay ciertas marcas gráficas que nos hacen pensar en un tránsito de un estilo de escritura a otro. En lugar de seguir la disposición gráfica convencional de la prosa, las primeras tres líneas de este capítulo aparecen de la manera siguiente:

O
tell me all about
Anna Livia! I want to hear all (Joyce, 1999: 196)

La disposición de estas tres líneas puede aludir a la escritura en verso, puesto que la separación entre líneas suele ser una característica gráfica de la poesía escrita tradicional. Aunque no hay un patrón prosódico estable, la disposición del texto en la página es una marca gráfica que sólo podemos percibir con la vista o performando y haciendo grandes pausas entre las líneas. Esta peculiaridad del texto apela más a la vista que al resto de los sentidos, mientras que durante la mayor parte del capítulo, el sentido al que más se apela es la escucha. Considerando las diversas variaciones y neologismos, tan sólo en I.8 se usan las palabras "tell" 35 veces y "hear" 36 veces.

Estas primeras líneas contrastan con el último párrafo del capítulo, en el que existe una mayor presencia de la oralidad. Aunque no exista un patrón prosódico tan marcado como en la literatura escrita, en la oral basta con que un patrón prosódico sea lo suficientemente reconocible para darle unidad al texto: "the prosodic system is perhaps the feature which most immediately gives form to a poem. We tend to think of this mainly in terms of metre, because of the influence of Greek and Roman models" (Finnegan, 1992: 90). El último párrafo de I.8 prácticamente podría ser dividido en versos; sin embargo, Joyce decide no hacerlo. El patrón prosódico que predomina es el trímetro yámbico en combinación con tetrámetros,

pentámetros y hasta hexámetros yámbicos. La primera oración dice: “Can’t hear the waters of” (Joyce, 1999: 215) y está compuesta por tres yambos (“can’t *hear* the *waters of*”). La siguiente oración rompe con el esquema de trímetro: “The chittering waters of” (215). No se escriben dos trímetros seguidos porque en dado caso se podrían confundir con dos cesuras de un alejandrino de arte mayor, volviendo a la ilusión de la poesía escrita. En cambio, Joyce escribe un trímetro y después inserta una oración sin un ritmo específico, resaltando así el ritmo del trímetro. Esta estructura métrica produce la sensación de literatura oral. Por ejemplo, en “XI Song” de William Blake, el trímetro rige la estructura general de la canción, pero se alterna con versos sin ningún metro en particular:

I love the jocund dance,
The softly breathing song,
Where innocent eyes do glance,
And where lips the maiden’s tongue. (Blake, 2007: 11)

La musicalidad de los últimos párrafos de la obra de Joyce se debe en parte al uso de patrones prosódicos que remiten a la oralidad: “The iamb is the basic metrical foot, and there is a strong medial caesura. The Greeks thought that the iamb was the meter closest to ordinary speech, and, in its six-foot form (which the Greeks, pairing the iambic feet, called ‘trimeter’)” (Hair, 2001: 26). Por eso no debe sorprendernos que Blake haya usado esta forma para un poema titulado “Song XI”. El trímetro da musicalidad y la sensación de literatura popular de difusión oral.

Otro patrón prosódico que aparece constantemente es el tetrámetro yámbico. En las diez líneas que tiene este último párrafo, el trímetro yámbico aparece tres veces y el tetrámetro yámbico cuatro. A continuación, los trímetros y tetrámetros:

Can’t hear the waters of [...]
Can’t hear with bawk of bats [...]
All Livia’s daghtersons [...]

I feel as heavy as yoner stone [...]
the living sons or daughters of? [...]
Tell me tale of stem or stone [...]
I feel as old as yonder elm. (Joyce, 1999: 319–320)

Estos dos patrones prosódicos, en conjunto, conforman lo que conocemos como "Common Metre" o bien "Ballad Metre". Este patrón prosódico suele encontrarse en expresiones de poesía oral, como canciones (Greene, 2012: 114). Si bien es cierto que éste es el patrón predominante de este último párrafo, no puede afirmarse que Joyce esté escribiendo en "Common Metre". Esta afirmación tampoco sería útil para mi argumento: el ritmo fijo y constante produciría la sensación de escritura. En cambio, hilvanar vagamente un patrón rítmico en un espacio reducido de prosa produce la ilusión de estar contemplando el génesis de la poesía oral desde la boca de las lavanderas. El hecho de que los patrones prosódicos utilizados sean propios de las baladas remite a la poesía oral puesto que la balada es uno de sus géneros más populares (Finnegan, 1992: 10).

Además de los trímetros y los tetrametros yámbicos, en esas líneas aparecen más patrones prosódicos, tales como la rima interna en la línea "Ho! Are you not gone ahome?" (Joyce, 1999: 319) o las aliteraciones y rimas en el siguiente par de oraciones: "I feel as old as elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughters" (Joyce, 1999: 319). También aparece un patrón prosódico de la poesía sajona que Joyce ya había utilizado en obras anteriores (Cheng, 2009: 394). Dicho patrón consiste en versos con dos hemistiquios y dos acentos en cada hemistiquio. Stephen Dedalus piensa en el siguiente verso en "Telemachus": "White breast of the dim sea" (Joyce, 2008: 9). Rítmicamente lo entiendo como "White bréast of / the dím séa". Y define el fenómeno prosódico como "The twinning stresses, two by two" (Joyce, 2008: 9). En el último párrafo de I.8 aparece esa estructura prosódica en la siguiente línea: "Filtering bats, fieldmice bawk" o bien "Flítering báts / fiéldmice bawk" (Joyce, 1999: 319). En estas últimas diez líneas la prosodia de la oralidad llega a su punto culminante. Ésta progresa gradualmente conforme el capítulo avanza. Lo que comenzó en tres versos termina por volverse un concierto de ritmos que

emana de la voz de dos lavanderas, como si el río que las separa no estuviera sólo compuesto por agua sino también por sonidos. La saturación rítmica un estilo y *performance* porque los patrones prosódicos de Joyce se asemejan a los empleados en técnicas de la poesía oral. ¿Hacia dónde se dirige la *performance* necesaria para leer *Wake* en este capítulo? Creo que el último segmento de I.8 es tan rítmico que orilla la *performance* casi al punto del canto, una de las herramientas performativas más importantes de la poesía oral (Finnegan, 1992: 118). En suma, I.8 es un ejemplo de cómo *Finnegans Wake* logra la reconciliación de opuestos entre literatura oral y escrita, porque el estilo y la estructura del capítulo provienen de la literatura oral.

En este artículo he procurado indagar y exponer las maneras por medio de las cuales la oralidad se manifiesta en la novela de Joyce, así como los diferentes niveles en los que se expresa, ya sea desde un plano estructural, hasta temático, pasando por manifestaciones estilísticas de la oralidad. Como consecuencia del estudio de la oralidad en la obra de Joyce, también es necesario estudiar el papel de la escucha y de la *performance* oral que se lleva a cabo en el momento de leer la obra. Oralidad y escucha forman parte de las parejas de opuestos que Joyce busca reconciliar con la escritura. En este sentido, *Finnegans Wake* también es un dispositivo tecnológico. En la época que Joyce escribía esta obra, en Europa ya comenzaban a popularizarse y difundirse diferentes aparatos tecnológicos que permitían la preservación de archivos visuales y sonoros, como la fotografía, el vídeo y los gramófonos. Joyce mismo grabó en un estudio pasajes de *Finnegans Wake* y de *Ulysses*, por lo que esta tecnología le resultaba familiar y se encontraba interesado en ella. La mención del optófono en las primeras páginas del *Wake* también es una evidencia del interés de Joyce por la tecnología de almacenamiento y reproducción de la época. Sin embargo, *Finnegans Wake* dista de conformar un archivo de oralidad popular irlandesa. El ejercicio de la obra se parece más a la labor del optófono que al de las cintas de grabación: *Finnegans Wake* traduce la oralidad a la palabra escrita de tal manera que quien lee la novela se encuentra en la obligación de hacer un *performance* de las palabras escritas.

Es innegable que la lectura de *Finnegans Wake* requiere una cierta performatividad que permita la escucha de la obra. Para poder escuchar *Finnegans Wake*,

primero las palabras necesitan ser audibles. El proceso es muy similar al que describe Charles Bernstein (1998) con respecto al análisis de la poesía sonora: "To be heard, poetry needs to be sounded—whether in a process of active, or interactive, reading of a work or by the poet in performance" (7). Ante todo, el propósito de "sonorizar" esta literatura es proveerla de una vitalidad de la que carece la literatura plasmada solamente en papel: "Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be called into use by saying or re hearing, the words aloud" (Bernstein, 1998: 7). Precisamente *Finnegans Wake* es un intento de mantener con vida la tradición oral dublinesa de principios de siglo XX: en esta novela se recaban canciones de pubs, refranes, chistes y decires de los dublineses. Estas palabras nutren a la obra y quedan inscritas de tal manera que quien lee la novela revive las palabras al encarnarlas por medio de la vocalización y la sonorización.

Siguiendo razonamientos como el anterior es que críticos como Steven Saucedo (2009: 125) se han aventurado a decir que la mejor manera de leer *Finnegans Wake* es como si fuese un guion. No comparto del todo el punto de vista de Saucedo, pero si tomara una postura tan radical como la de él, me atrevería a decir que *Finnegans Wake* es más una partitura que un guion. El instrumento para el que estaría diseñada esa partitura es, por supuesto, la voz. Esta obra de Joyce es un esfuerzo constante por orillar a quienes la leen a vocalizar las palabras escritas. Como apunta Paul Magee (2017: 369), hay un cierto punto en *Finnegans Wake* en el que todas las personas se ven obligadas a hacer un *performance* de la obra, ya sea leyendo en voz alta o reproduciendo en la imaginación una lectura en voz alta que nos permita imaginar la sonoridad de las palabras.

A nadie se le escapa que el *alter ego* de Joyce en sus primeras dos novelas, Stephen Dedalus, lleva en el apellido el nombre del gran artífice griego Dédalo. En esa decisión Joyce busca iluminarnos en sus intenciones como artista. Este motivo es particularmente claro en *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Sin embargo, no hay que olvidar que además de ser un inventor de extraordinario ingenio, Dédalo también era famoso por sus construcciones laberínticas, como el lugar en el que yacía encerrado el Minotauro. Más de una persona reconocerá a Joyce como un constructor de laberintos: la complejidad de sus obras tiende fácilmente un puen-

te con esa metáfora. No es raro encontrar *Finnegans Wake* en las listas de las obras más difíciles de leer y, en estas reseñas, tampoco es extraño encontrar el adjetivo “laberíntico”. Tal vez es una mera casualidad de la vida y es difícil saber si Joyce era consciente de esta metáfora, pero el laberinto también funciona como una metáfora visual para describir el oído. “Laberinto” es otro nombre para referirse al oído medio. En este caso, es posible que el hilo de Ariadna que nos ayude a salir del laberinto joyceano sea el laberinto del oído. Sólo siguiendo la escucha es posible salir sano y salvo de *Finnegans Wake*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTRIDGE, Derek. (1989). “Finnegans Wake: The Dream of Interpretation”. *James Joyce Quarterly*, 27(1), 11-29. <http://doi.org/10.1353/jjq.2012.0072>
- BECKETT, Samuel. (2010 [1929]) “Dante... Bruno. Vico..Joyce”. En *The Selected Works of Samuel Beckett* (pp. 503-510). Groves Press.
- BERNSTEIN, Charles. (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press.
- BISHOP, John. (1993 [1986]). *Joyce’s Book of the Dark: Finnegans Wake*. University of Wisconsin Press.
- BLAKE, William. (2007). “XI Song”. En W. H. Stevenson (Ed.), *The Complete Poems*. Routledge.
- BROWN, Joshua. (2017). “‘The Abnihilization of the etym:’ *Finnegans Wake* II.3 as Oral Poetry in the Age of Mechanical Reproduction” (Tesis doctoral, DePaul University, Estados Unidos). Recuperada el 11 de noviembre de 2020 de <https://via.library.depaul.edu/etd/229/>
- CAMPBELL, Joseph. (2013). *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce’s Masterwork*. New World Library.

- CHENG, Vincent J. (2009). "The Twining Stresses, Two by Two': The Prosody of Joyce's Prose". *Modernism/modernity*, 16(2), 391-99. <https://doi.org/10.1353/mod.o.0072>
- CURTIN, Adrian. (2009). "Hearing Joyce Speak: The Phonograph Recordings of 'Aeolus' and 'Anna Livia Plurabelle' as Audiotexts". *James Joyce Quarterly*, 46(2), 269-84. doi: <https://doi.org/10.1353/jjq.o.0134>
- ELLMANN, Richard. (1979 [1959]). *James Joyce*. Oxford University Press.
- ERZGRÄBER, Willi. (1992). "The Narrative Presentation of Orality in James Joyce's *Finnegans Wake*". *Oral Tradition*, 7(1), 150-70. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.520.5363&rep=rep1&type=pdf>
- ERZGRÄBER, Willi. (2009). "Auditive und Visuelle Apelle in James Joyces *Finnegans Wake*". *Anglia*, (106), 111-123. <https://doi.org/10.1515/angl.1988.1988.106.111>
- FINNEGAN, Ruth. (1992 [1977]). *Oral Poetry*. Indiana University Press.
- FOURNIER, E. E. (1920, noviembre). "The Type-Reading Optophone". *Scientific American*, 123 (19), 109-110.
- GREENE, Roland. (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Roland Greene y Stephen Cushman, Eds.). Princeton University Press.
- HAIR, Donald S. (2001) "A Note on Meter, Music, and Meaning in Robert Browning's *Fifine at the Fair*". *Victorian Poetry*, 39(1), 25-35. <https://doi.org/10.1353/vp.2001.0003>
- HART, Clive. (1962). *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Northwestern University Press.
- HODGART, Matthew; WORTHINGTON, Matthew. (1959). *Songs in the Work of James Joyce*. Columbia University Press.
- HOLLAND, Edith. (2018). *The Story of Mohammed*. Discovery Publisher.
- JOYCE, James. (1999 [1939]). *Finnegans Wake*. Penguin Books.
- JOYCE, James. (2003 [1916]). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Books.
- JOYCE, James. (2008 [1922]). *Ulysses*. Oxford World Classics.
- JOYCE, James. (2014 [1914]). *Dubliners*. Penguin Books.
- LEVIN, Harry. (1959). *James Joyce* (Castro Leal, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1941)

MAGEE, Paul. (2017). "How Do We Read *Finnegans Wake* in Silence?" *James Joyce Quarterly*, 54(3-4), 353-372. <https://doi.org/10.1353/jjq.2017.0007>

SAUCEDA, James Steven. (2009). "'The wordloosed soundscrip't': Performing James Joyce's *Finnegans Wake*". *Text and Performance Quarterly*, 10(2), 123-142. <https://doi.org/10.1080/10462939009365963>

***Finnegans Wake: Beyond the Limits of Translation*¹**

Finnegans Wake: más allá de los límites de la traducción

ESMERALDA OSEJO BRITO

Investigadora independiente | México

Contacto: esmeralda.osejo@hotmail.com

Abstract

Many deem James Joyce's *Finnegans Wake* an untranslatable novel. Despite this, the characteristics that appear to obscure its meaning, such as semantic multiplicity and experimental syntax, also make it particularly open to interpretation and resignification—thus, to translation. The present paper proposes a flexible, creative, playful, and free approach to its translation. I discuss the possibilities derived from such an approach through the analysis and translation of fragments of *Finnegans Wake* into Spanish, and I support this approach to the translation process with some of the most prominent research on the translations of Joyce's works, up to date scholarship from Translation Studies, and relevant testimonies from Joyce himself and from translators and writers who have studied his literary production. I argue that *Finnegans Wake* is a text that tries to capture language itself, transcends linguistic barriers by resisting rigidity of meaning, and achieves an “openness” and freedom that, paradoxically, have somewhat limited the efforts to translate it. Therefore, I propose that if Joyce did not limit himself in his creative process, it is necessary that we, as readers and translators, accept without fear the challenges presented to us by *Finnegans Wake* and dare to create new art from it.

Keywords: *Finnegans Wake*, translation, Spanish, Joyce, Ireland

Resumen

Muchos consideran la obra *Finnegans Wake* de James Joyce una novela intraducible. Sin embargo, las características que parecen oscurecer su significado, como la multiplicidad semántica y la sintaxis experimental, también la hacen particularmente abierta a la interpretación y a la resignificación; por tanto, a la traducción. El presente artículo propone un enfoque flexible, creativo, lúdico y libre para su traducción. En él discuto las posibilidades derivadas de tal enfoque a través del análisis y traducción de fragmentos de *Finnegans Wake* al español, y apoyo esta aproximación al proceso de traducción con algunas de las investigaciones más destacadas sobre la traducción de la obra de Joyce, investigación académica en la disciplina de estudios de traducción, y testimonios relevantes del propio Joyce y de traductores y escritores que han estudiado su producción literaria. Asimismo, sostengo que *Finnegans Wake* es un texto que intenta capturar el lenguaje en sí, trasciende las barreras lingüísticas resistiendo la rigidez del significado y logra una “apertura” y libertad que, paradójicamente, han limitado en cierta medida los intentos de traducirlo. Por eso propongo que, si Joyce no se limitó en su proceso creativo, es necesario que nosotros, como lectores y traductores, aceptemos sin miedo los desafíos que *Finnegans Wake* nos presenta y nos atrevamos a crear nuevo arte a partir de él.

Palabras clave: *Finnegans Wake*, traducción, español, Joyce, Irlanda

¹ This paper is based on a talk I gave in Spanish in 2019, titled “*Finnegans Wake: Más allá de los límites de la traducción.*”

Introduction

The etymology of the Spanish word *apertura* (an opening, the quality of being open, or the action of opening) goes back to the Latin word *aperire* and refers to that which is exposed, revealed—that which is not closed or hidden. In this paper, I want to propose that the most suitable way to approach the translation of *Finnegans Wake* is not a rigorous, academic one, but rather a remarkably flexible and free one, where enjoying the manipulation of language is just as important as translating meaning. I support this proposal by analyzing some of the most prominent investigations on specific translations of Joyce’s works, up to date scholarship from Translation Studies, and relevant testimonies from Joyce himself and from translators and writers who have studied his literary production, as well as my own experience translating fragments of it into Spanish. I argue that the features that appear to constitute insurmountable barriers for the translation process of *Finnegans Wake* are the same that make it a highly translatable work.

The main function of language is to communicate, and its main characteristic is that it signifies—it conveys meaning. Starting from this, one may think of *Finnegans Wake* as an isolated code, like a surviving manuscript of a dead language, which is unable to effectively fulfill the purpose of communicating. It *tries* to communicate but, as there is no common code between sender and receiver (to use Roman Jakobson’s terms), reading it is like coming in contact with a new language. The “normal” English words intertwined in it with Joyce’s made-up words are not enough to render a truly familiar text to the reader.

The first impression while reading the novel is that the self-isolation of a work written in a code that no other work or human (other than its author) shares constitutes an insurmountable barrier for both readers and translators. Moreover, because of the ambiguity contained in its polysemic words and its fluctuating structure, it is difficult to know what its topics or characters are, and whether there is a meaning and purpose behind these alterations to the English language. We cannot know for certain if the narrative style recreates the language of dreams or the speech of a drunkard. Reading it multiple times seems unavoidable, not only

in a quest for meaning but also for entertainment. However, this does not imply that its meaning is concealed or hidden: it lies scattered in the pages, open right in front of us, in thousands of possibilities within reach of anyone who is willing to make the effort (or, perhaps, has the openness) to find them. Patrick O'Neill (2014) already said it in *Impossible Joyce*: "Finnegans Wake is a literary machine designed to generate as many meanings as possible for as many readers as possible" (3). If "each language in particular constitutes a specific segmentation of reality" (Bordenave, 2012: 45), in this case we find a code which represents Joyce's unique perception of reality. Not only that but, as O'Neill states, it keeps growing and changing through its readings and translations.

It seems contradictory to assert that a work of this sort, which countless times has been called untranslatable and which is usually considered to have an obscure meaning (Vázquez, 2017), is not only possible, but fun to translate. Some critics and writers have even stated that it is total nonsense. However, this has not prevented other writers and translators from interpreting and translating it. O'Neill has devoted a whole book to the historical record of dozens of attempts at translating it, some of them in its entirety, in over ten different languages, and another book to his theory of the Joycean "single polyglot macrotext," which implies a transtextual reading of all the translations of each of Joyce's works as if, together with their source text, they were one ever-expanding (macro)text (O'Neill, 2005; 2014). Likewise, Umberto Eco (1996: XI), with his incredible creative genius, claimed that it is indeed the easiest of all texts to translate, despite being a text that "takes language beyond any boundary of communicability" (61). Not only this, but there is an avid audience waiting for its translations. The 2013 Chinese translation by Dai Congrong, for example, "was an instant bestseller, clearing through its initial print-run of 8,000 copies in one month. It is now in its second print-run of 5,000 copies and is still being discussed" (McGrath, 2014: n. p.).

It is interesting to think that, perhaps, Joyce simply wanted to entertain the readers as he had entertained himself during the creation process; he even wrote about how he had laughed at his own jokes and puns as he wrote it (and who among us does not enjoy a private joke?) (O'Brien, 2017). It is also said that he wrote

Ulysses as a joke for the sole entertainment of his friends. Then, just as Joyce had fun playing with words in multiple languages, we should not refrain from doing the same.

In Spanish, the most recent translations of *Finnegans Wake* are those by Marcelo Zabaloy, who chose to keep the English title, published for the first time in 2016, and by Juan Díaz Victoria, who chose to title it *Estela de Finnegan* (in Spanish, *estela* refers to the wake of a ship or to a trace something or someone leaves behind). Díaz Victoria has only published the first chapter and is looking forward to completing the rest in the following years. Apart from these two, other translations into Spanish are only fragments, as the well-known and overly annotated translation of the first page by Salvador Elizondo, and the “simplified” version by Francisco García Tortosa. So far, there is an evident need for more translations to be done in this language.

Mechanisms of the Wake

Edna O’Brien (2017), the Irish novelist and playwright, says that, in his fifties, “[Joyce] admitted that he was at the end of English, saying he could no longer use ordinary words with daytime association, as [*Finnegans Wake*] was a book of the night, ‘bauchspeech from his innkempt house’” (n. p.). With *Finnegans Wake*, polysemy is not confined to the written code because it uses phonetics (sound) as a determining element of meaning. Sound becomes a key element of the riddle. To discover double or multiple connotations it is usually necessary to read (or at least think) the words out loud; furthermore, the sounds of *Finnegans Wake* evoke words in other languages, onomatopoeias, rhythms, and dialects, among others. There are myriads of examples, such as “I rose up one maypole morning” (Joyce, 1958: 249.26), “He is shinkly thinkly shaking in his schayns” (Joyce, 1958: 342.29), “(pip, pip, pip) willpip futurepip feature apip footloose pastcast with spareshins and flash substittles of noirse-made-earsy” (Joyce, 1958: 314.25-26). Sounds appear to be one of the foundational pillars of the work.

If Joyce was “at the end of English,” with all that such a statement implies, I think it is necessary for us to detach ourselves from the traditional concept of signified–signifier and approach *Finnegans Wake* more as a living generator of meanings than as a fixed English text. Beyond communicating the multiple sources that engendered it, *Finnegans Wake* communicates itself as a multifaceted whole, as a work of alchemical transmutation. Regarding this, James. S. Atherton (1959) stated in *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake* that “Joyce believed that his words were ‘Words of silent power’ [...] he believed that he was entrapping some part of the essence of life within [*Finnegans Wake's*] pages [...] that somehow the spirit of language was working through him of his own volition [...] Joyce was not in his own opinion simply writing a book, he was also performing a work of magic” (15). As mentioned by Atherton, Joyce drew from Arthur Symons’ (1899) *The Symbolist Movement* the ideal “to evoke, by some elaborate, instantaneous magic of language, without the formality of an after all impossible description; to be rather than to express” (130). Indeed, *Finnegans Wake* is an attempt at capturing the very essence of language itself. If it is a work that is synonym with innovation, then it must be translated in innovative ways.

Yet, there are several languages in which not many attempts have been made at translating the text in its entirety. This was the case with Spanish, until Marcelo Zabaloy’s translation appeared. He refused to believe that it was impossible to translate, and just did it. Polemic as his translation may be because it comes from someone who does not have an (official) academic background, overall, the reception of this translation has been excellent. It has opened the world of *Finnegans Wake* to Spanish speakers who do not read in English and who would have never had access to it otherwise, and to whom the reading of it has brought great pleasure (Savino, 2016). After all, Zabaloy is a polyglot himself, as well as an avid reader. This shows how necessary it is to attempt to translate *Finnegans Wake* from the mindset of flexibility and enjoyment, and to dare to exploit the creative mind in doing so. Even if we were to try to attach a fixed meaning to each of the novel’s words, how could we determine and analyze the subjective and individual experience, the evocations

produced by sound? Or even more, how would we delimit the impression produced by that whose meaning is intuited but never clearly delineated?

I personally find myself fascinated by what Zabaloy has achieved; there is a musicality, a certain quality to the words he created that makes his translation so pleasurable to read. It is as if I were able to taste them, to savor them while I read them. It opens new possibilities of beauty and playfulness for the Spanish language, already beautiful. Even for me who, despite being a native Spanish speaker usually prefer to read the source texts in English, this is an exception. Likewise, I am sure there is a pleasure that only a native English speaker can derive from reading Joyce’s *Finnegans Wake*.

Díaz Victoria, like Zabaloy, intends to translate the entirety of *Finnegans Wake* but, so far, his approach seems slightly reductive, a tendency we can appreciate from the very beginning with his choice of words for the title: *Estela de Finnegan*. The word “estela” seems quite limited because it does not really allow for more than one reading: the trail that follows the course of something, particularly a boat in the water. This reading can be pushed and perhaps interpreted in some other ways, such as the translation following the source text like a wake, but I feel it would be asking too much of it and definitely not the first reading. The interpretation of “wake” as waking up, awakening, and as a funerary ceremony (all arguably more prominent in English) is lost. Likewise, his choice of getting rid of the “s” in the word *Finnegan* deprives it from the openness and ambiguity that the letter and the lack of apostrophe give it in English. It is harder to feel the playfulness, the fullness of Joyce’s *Finnegans Wake* in this translation. Díaz Victoria’s (2016) “correrrío, pasado lo de Eva y Adán, desde viraje de ribera hasta recodo de bahía” (29) lacks the rhythm and musicality of Zabaloy’s “riverrante, pasando Eva y Adán, de curva ribereña a codo de bahía” (Joyce, 2016: 1) and would appear to privilege meaning over style or form. Moreover, the illuminating but excessive footnotes make the reading stumble.

So, if we stop trying to capture all the “hidden” meanings, we can change our point of view. We can take a step back, look at all the elements that have been deemed untranslatable with an open mind, and realize that, as a matter of fact, all

these elements can be the translator's best allies. *Finnegans Wake* provides us with an immense number of tools for translating it: words in dozens of other languages, onomatopoeias, sounds, metaphors, music. This means that we, as translators, can resort to these same elements in our target language. Colm Tóibín (2016) states that, when Joyce was writing *A Portrait of the Artist as a Young Man*, "he set out, as he wrote, 'to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race' by finding a tone and a form to suggest that the dull, provincial city we lived in could be made the centre of the known universe" (n. p.). *Finnegans Wake* is the epitome of this mission.

Critics could perhaps accuse Zabaloy of taking many liberties or of using localization in some passages (and is not *Finnegans Wake* full of dialects and sociolects?), yet this is precisely the style of translation that Joyce himself encouraged, and in order to emulate the style and effect of the source text on its audience, this is the ideal stance to take. Moreover, one could ask, where do we draw the line between the necessary changes that any translation entails and "taking liberties"? The line between expert and snob? Could we not say the same about those who have used it as visual material for their paintings; that they have appropriated it and detached it from its original structure, format, and purpose? Is it not that sort of attitude that Joyce hated so much? For an author who claimed there was not a single serious word in *Finnegans Wake*, who refused to call himself modernist or to be encased in a genre, who refused to be tied to a country that he both hated and loved, it is obvious that freedom and fun were very important to him, and so it would make sense that translations of his freest work should abide by the principles of freedom, flexibility, and playfulness.

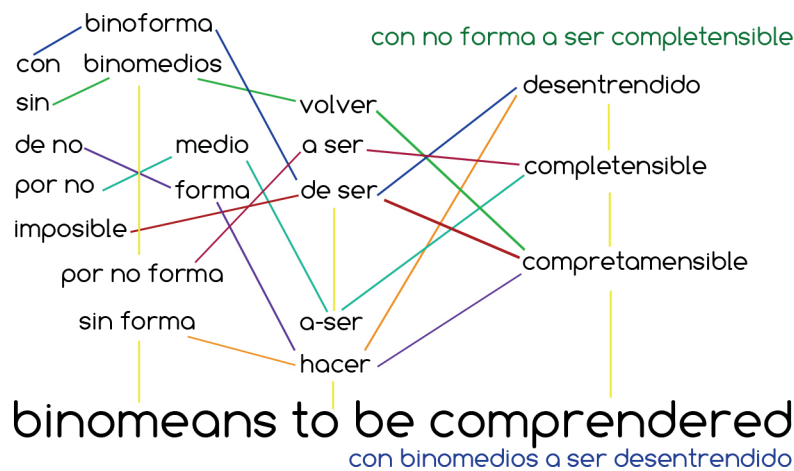
The translation process

The phrase "binomeans to be comprehended," among others, exemplifies the multiplicity of interpretative possibilities in *Finnegans Wake*. I have chosen it because, for me, it is a sentence that represents the totality of the work. At first sight, it could be read as "by no means to be understood," or as "binomials to

be comprehended,” to give two examples. I also read it as “by no means to be completely rendered.” In Figure 1, I have traced a map of possible translations for each element of the phrase into Spanish. It is possible to trace different nets of meaning connecting each of these elements in many different combinations. The left column shows potential translations for the first element, “binomeans,” the one in the middle shows potential translations for the second element, “to be,” and the right column shows potential translations for the third element, “comprendered.” The colors of the lines are meant to indicate possible routes or combinations for translation, depending on the set of meanings that the translator wants to privilege. For example, it would be completely valid to say “con binoforma de ser desentrendido,” following the blue lines, or “imposible de ser compretamensible,” following the red lines.

Figure 1

Map of possible translations of the phrase “Binomeans to be comprehended” into Spanish



Source: Copyright 2019 by Author

The first one privileges the duality of “binomial” or “binomen” and “no means,” and on top of it adds a third meaning through the word “forma,” or “shape,” creating

“with no shape” as yet another reading. It then chooses “de ser” as the literal translation of “to be,” and privileges the meaning of “untangled” or “unraveled” and “understood” with the combination of the Spanish words “desentrañado” and “entendido.” The second one discards the duality in the first element and chooses to privilege the strength of the meaning “by no means,” which would potentially be the strongest phonetical reading, followed again by the literal “de ser” translation of “to be,” and finally privileging the meaning “completely” and “comprehensible” by combining the words “comprensible” and “completamente.” It must be noted, in this translation, that the sound of the made-up word “compretamensible” is very close to the sound of the word “comprendered.”

In the end, the two translations I personally like the most are “con no forma a ser completensible” and “con binomedios a ser desentrendido,” which I have showed in green (top right) and blue (bottom right), respectively. However, of these two I would choose the second, “con binomedios a ser desentrendido,” because not only does it preserve the semantic multiplicity of Joyce’s phrase, but it is also the closest both visually and phonetically to its source. This is the reason why I have placed it right below the original. The first element of the translation privileges the meaning “ways” or “methods” through the Spanish “medios,” as well as “binomials” in the word “binomios,” which combined form “binomedios.” This is, in my opinion, the translation that most closely resembles the original duplicity. Then, “to be” is translated as “a ser,” which is a future-time form of the verb “to be,” but can also be understood as “to do” when read out loud, being a homophone of the word “hacer” (literally, “to do”). And then again, “desentrañar” means “to untangle” or “to unravel,” and “entendido” means understood. This means that the whole phrase in Spanish can be understood to mean “impossible to comprehend,” “through binomials to make incomprehensible,” and “through binomials to be unraveled” at the same time.

I particularly like this result because it reminds me of the different ways a translator can approach *Finnegans Wake*: considering it impossible to understand and impossible to render in a different language, or considering that, through the artful use of polysemic words, it is possible to untangle and translate. According to

Anton Popovič’s definition of translation equivalence, the approach both Zabaloy and I have taken at translating *Finnegans Wake* could potentially be classified as “Stylistic (translational) equivalence, where there is ‘functional equivalence of elements in both original and translation aiming at an expressive identity with an invariant of identical meaning’” (Bassnett, 2002: 33). Both approaches fall into Eugene Nida’s category of dynamic translation, as “based on the principle of equivalent effect, i.e. that the relationship between receiver and message should aim at being the same as that between the original receivers and the SL message” (Bassnett, 2002: 34). However, I believe that translating *Finnegans Wake* takes something more than determining and sticking to one among many translation methods that have been categorized one way or another in the academic world. It requires a specific attitude towards it and a peculiar ability to enjoy it.

The multiplicity of meanings that I have presented in relation to one single phrase, “binomeans to be comprehended,” expands in an infinite number of possibilities if we consider all the variables and possible renderings of each word, phrase, sentence, onomatopoeia, or metaphor that makes up the totality of *Finnegans Wake*. If we add to this the connotative changes of words over time and in relation to geographical location, as well as the perceptual differences at the individual level, we will find that this infinite capacity for reconfiguration is the very essence of *Finnegans Wake*. This work is a linguistic kaleidoscope that not only allows, but also invites innumerable translations. And, since it is already widely accepted that every translation is a new work in its own right, the task of translating *Finnegans Wake* is the task of creating a new, beautiful polysemic work.

Discussion

What is, then, our duty as translators, as readers, as writers, regarding this pluribelle, multi-faceted work, both repudiated and revered? It is natural, of course, to feel tempted to try to cover all the possible meanings contained in it, or, at least, to write them down in footnotes, as Salvador Elizondo did in his time. If the translator attempts to do this, their research might become an unsurmountable

obstacle that threatens to be endless. Because of the characteristics I have discussed, *Finnegans Wake* will keep unraveling and we will keep adding layers of meaning to it, even layers that were not intended by its author but that we have created through our individual cultural background, experience, and biased reading of it (as happened with my translation that included the word *forma*, or “shape”). Making a final decision will then be almost impossible. To avoid this, I would recommend to be very clear about what our *Finnegans Wake* is; what it means for ourselves and ourselves only, because this is the only meaning of which we will ever be certain.

There is no denying that Joyce must have been thinking of a specific meaning or set of meanings for each word he composed; in a letter to Harriet Shaw Weaver, he stated that “Wolken” meant “a woollen cap of clouds” and “passencore” corresponded to “pas encore” and “ricorsi storici” of Vico (O’Brien, 2017: n. p.). However, Frank’s testimony (as cited in Chrisp, 2017) tells us that Joyce did not hesitate to completely change the meaning when translating *Finnegans Wake* into Italian:

The rhythm, the harmony, the density and the consonance of his words were more important to them than their meaning, and that, for example, having written one thing, Joyce scarcely hesitated to put down something completely different in Italian, as long as the poetic or metrical result was equivalent [...] [he] felt the same delight in playing games in Italian as he did with English. (n. p)

According to the testimony of Nino Frank, the film critic who helped Joyce do his Italian translation of the “Anna Livia Plurabelle” chapter, Joyce himself had told him: “We must begin work before it’s too late. For the moment there is still one person in the world, myself, who can understand what I have written. I can’t guarantee that in two or three years I will still be able to” (as cited in Ellman, 1983: 700). Umberto Eco (as cited in Chrisp, 2017) also noted that Joyce “was seldom bothered if the Italian text said different things from the English text” (n. p.) and stated that the Italian version makes it easier to understand the inner mechanisms

of *Finnegans Wake*, and that “the truth is that Joyce did not care a whit for any of our translation problems. What he wanted to do was invent an expression like ‘Ostrigotta, ora capesco’” (Chrisp, 2017: n. p.). This is yet another argument in favor of the freedom and openness allowed to a translator who intends to work on *Finnegans Wake*.

After considering these statements, it is interesting to note that the prolific translations into French and Italian, both Romance languages like Spanish, did not show the revering and hesitant attitude of certain translators and critics in Spanish. This could have been because Joyce himself initiated those translation efforts and influenced the translators with his approach. This makes me wonder if what is needed to bridge the gap that prevents the realization of more long translations into Spanish and other languages is less theory and more of the fun, fearless, and even slightly irreverent attitude of someone like Zabaloy, a life-long computer technician who does not hesitate to ask “‘What is the problem with some dude from La Pampa who has just come out from beneath a slab doing this? Who can be upset about it?’” (Calero, 2016: n. p.; my translation).² Certainly, not James Joyce.

The flexible translation approach I propose for this work lies in between a source-oriented and a target-text-oriented translation process, although one could argue that it is perhaps closer to the target-oriented “skopos” theory, which proposes that the main determinant of the translation strategy is the translation’s purpose. Nevertheless, it is always good to remember what Lynne Long (2007) has clearly stated: “that translation principles cannot always be defined and adhered to like scientific formulae, but at times remain as flexible and as fickle as language itself” (63).

Failing to know each and every one of the multiple connotations and meanings of each word does not exempt us from translating, nor does it exempt us from our responsibility to understand what we can understand. It is necessary that we ourselves make a new painting, a translation that creates a feeling of

² In the original: “‘¿Cuál es el problema de que un tipo de la Pampa que sale debajo de una baldosa haga esto? ¿A quién le puede molestar?’”

encountering a new language and that allows the readers to unfold its meanings as they reread it. Therefore, both its exquisite reservoir of resources and its form—a recirculating mechanism that tries to follow the living nature of languages—as well as Joyce’s own writing methods, offer a great opportunity for a most entertaining translation feat.

An example of a peculiar interpretation of *Finnegans Wake* is that by Robert H. Boyle (2000), founder of the Riverkeeper and the Hudson River Foundation and author of *The Hudson River: A Natural and Unnatural History*. He proposed that the main theme of the work was fishing and fish. Boyle even went as far as to make an account of the number of fish species and words related to fish which he had found in it. Others, like Harold Bloom, claim that Shakespeare is its cornerstone, and some others that it is a story about a river, or about women.

Furthermore, not only can we translate *Finnegans Wake* interlinguistically; it is a work that lends itself to intersemiotic translation (across different media and platforms). Among the artists who are already creating art inspired by *Finnegans Wake* are Peter O’Brien, with his collection “Lots of Fun with Finnegans Wake,” and Carol Wade, with her work in progress “Art of the Wake,” which she presented in June 2019 at the Joyce Without Borders International Symposium. These works take fragments of Joyce’s work, detach them from their original context, and turn them into visual elements within their paintings, thus turning the written word into an inseparable element of a visual composition. I also resorted to creating a visual composition (the map presented in Figure 1) for my translation of the sentence “binomeans to be comprehended,” playing with colors, lines, and arrangements in space. Translating *Finnegans Wake* is an act of revolt against one’s limits; therefore, it is perfectly aligned with the poetics of its author. If Joyce did not accept any limits or boundaries, it is compulsory that we ourselves, as readers and translators, face without fear the challenges presented by his final work.

We might then wonder what other products can be created from *Finnegans Wake*; if it would be possible, for example, to create an interactive book for kids where they could touch the different words and hear different translations, the same way an interactive plush makes different sounds every time someone squeezes it.

Or to decorate a house with its extravagant onomatopoeias inscribed on ceramic tiles. Or a virtual game where the reader could play with different translations to their hearts’ content. The possibilities seem endless.

Conclusion

As we have seen, Joyce wrote a work that deliberately deludes critics and theorists. However, he wanted it to be recognized and enjoyed; otherwise, he would not have made such an effort in writing apologies for it, like the (sort of) nursery rhyme he wrote to promote the edition of the “Anna Livia Plurabelle” chapter. He wanted to have fun, create puns, enjoy playing with words, and entertain his readers. He was the first to attest to its translatability and to commission and supervise translations of it in Italian and French, both of which he spoke.

A fearful approach to translating *Finnegans Wake* does not honor Joyce’s spirit. Moreover, the multiplicity of elements such as its polysemic words, metaphors, rhythms, sounds, and experimental syntax allow for an open, flexible translation that can be approached in a playful way, trying to emulate the process of creation of Joyce’s *Finnegans Wake* and his explicit attitude towards translating it. These characteristics that appear to obscure its meaning are the same that make it particularly open to interpretation and resignification; that is, to translation. They encourage us to share it, recreate it and use it as an infinite food for the imagination. In this sense, *Finnegans Wake* is “like an open book” (*como un libro abierto*). It is a painting of magnificent words, of colors created in a palette of varied languages, a painting that represents the sound of the river, the beauty of the ordinary and of the ugly, the melody of slang and drunkenness, the hope for resurrection, a painting that cannot be caged in a fixed frame of meanings. It will keep growing as a *macrotext*, as O’Neill calls it, as it keeps being reframed, translated, reinterpreted.

Figure 2 shows two shots of one single hummingbird, taken almost at the same time. At first glance, the birds seem to belong to two different species; however, the only difference between one picture and the other is the direction of the light

that hits the bird's iridescent feathers. The same happens with *Finnegans Wake*; it is one single work that, like a hummingbird, drastically changes depending on the light under which one reads or translates it. If this could be said about many literary works, it is even more so the case for the extremely polysemic *Finnegans Wake*.

Figure 2

Sequential shots of an *Eugenes fulgens* hummingbird,
also known as Rivoli's Hummingbird



Note: This bird's appearance changes drastically depending on the angle in which light hits its iridescent feathers. Source: Copyright 2019 by Author. Photographs: Copyright 2019 by Rocío Brito García. Used with permission.

I believe that, in order to translate it, we must turn our eyes towards the artist in ourselves. This does not mean that reading all the theoretical and critical comments made by experts on it and carrying out thorough research is inappropriate. Even Zabaloy kept the website *Finnegans Wake* Extensible Elucidation Treasury³ and the

³ <http://fweet.org/>

French translations at hand at all times. What it means is that the translator should let go off any academic rigidity and privilege creativity, a sense of fun, and love for language above any attachment to the concepts of fidelity, literality, or respect, already highly contended in the field of Translation Studies (Munday, 2008), or to any specific method of translation. It even means not being afraid to transcreate or do an intersemiotic translation of it, into any medium or platform. Moreover, there is no reason why this could not be done as a collective translation by a group of confident people who fancied playing with their chosen target language.

This is a task intended for the most devoted language lovers; for the greatest admirers of the work of Joyce, the master of language. We must become artists, and each draw a new *Finnegans Wake*, one that recirculates infinitely in a *comodio vico*.

WORKS CITED

- ATHERTON, James S. (1959). *The Books at the Wake*. Faber and Faber.
- BASSNETT, Susan. (2002). *Translation Studies* (3rd Edition). Routledge.
- BORDENAVE, Maria Candida. (2012). “The Cultural and Ideological Barriers in the Translation Activity.” *Tradução em Revista*, (13), 43-50. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.20911>
- BOYLE, Robert Hamilton. (2000, July 23). “You Spigotty Anglease?” *The New York Times*. Retrieved on 15 February 2021 from <http://movies2.nytimes.com/books/00/07/23/bookend/bookend.html>
- CALERO, César G. (2016, July 27). “¿Alguien dijo que el ‘Finnegans Wake’ era intraducible?” *El Mundo*. Retrieved on 06 May 2021 from <https://www.elmundo.es/cultura/2016/07/22/5790a6db46163fe33e8b4658.html>
- CHRISP, Peter. (2017, January 31). “The Italian Anna Livia Plurabelle” [Blog entry]. *From Swerve of Shore to Bend of Bay*. Retrieved on 15 February 2021 from <http://peterchrisp.blogspot.com/2017/01/the-italian-anna-livia-plurabelle.html>

- DÍAZ VICTORIA, Juan. (2016). *Estela de Finnegan: una lectura anotada del primer capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. Arlequín.
- ECO, Umberto. (1996). "Ostrigotta, ora capesco." In Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (Ed.), *James Joyce, Anna Livia Plurabelle* (pp. V-XXIX). Einaudi.
- ELLMAN, Richard. (1983). *James Joyce*. Oxford University Press.
- JOYCE, James. (1958). *Finnegans Wake*. Viking Press.
- JOYCE, James. (2016). *Finnegans Wake* (M. Zabaloy, Trad.). Cuenco de Plata. (Original work published in 1939).
- LONG, Lynne. (2007). "History and Translation." In Piotr Kuhiwczak and Karin Littau (Eds.), *Companion to Translation Studies* (pp. 63-76). Multilingual Matters Ltd.
- MCGRATH, Andrew. (2014, April 22). "The Challenge of Translating Finnegans Wake." *Melville House*. Retrieved on 07 May 2021 from <https://www.mhpbooks.com/the-challenge-of-translating-finnegans-wake/>
- MUNDAY, Jeremy. (2008). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (2nd Edition). Routledge.
- O'BRIEN, Edna. (2017, January 27). "Edna O'Brien: How James Joyce's Anna Livia Plurabelle Shook the Literary World." *The Guardian*. Retrieved on 15 February 2021 from <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/27/edna-obrien-how-james-joyces-anna-livia-plurabelle-shook-the-literary-world>
- O'NEILL, Patrick. (2005). *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*. Toronto University Press.
- O'NEILL, Patrick. (2014). *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*. Toronto University Press.
- SAVINO, Hugo. (2016, July 19). "Marcelo Zabaloy escribe una traducción" [Blog entry]. *Entrelazos Blog*. Retrieved on 07 May 2021 from <https://entrelazosblog.wordpress.com/2016/07/19/marcelo-zabaloy-escribe-una-traduccion/>
- SYMONS, Arthur. (1899). *The Symbolist Movement*. E. P. Dutton & Company.
- TÓIBÍN, Colm. (2016, December 29). "Colm Tóibín: James Joyce's Portrait of the Artist, 100 Years On." *The Guardian*. Retrieved in 15 February 2021 from <https://>

www.theguardian.com/books/2016/dec/29/colm-toibin-james-joyce-a-portrait-of-the-artist-as-a-young-man

VÁZQUEZ, Cristian. (2017, July 16). “Finnegans wake, las traducciones del libro intraducible.” *Letras Libres* (223). Retrieved on 15 February 2021 from <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/finnegans-wake-las-traducciones-del-libro-intraducible>

OTRAS POLIGRAFÍAS





La obra maestra “inacabada” de Balzac

Balzac’s “Unfinished” Masterpiece

FERNANDO DELMAR ROMERO

Facultad de Artes

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS | México

Contacto: delmar.circa@gmail.com

Resumen

La obra maestra desconocida de Balzac se ha convertido en una obra que anticipa la fragmentación y la disolución de la forma en el arte moderno. Desde una perspectiva comparada entre la literatura y el arte, se analizan algunos conceptos relacionados con la estética de lo inacabado, lo efímero, lo subjetivo y la percepción de la muerte del ideal de la belleza del arte clásico como características de un arte que en la obra de Balzac se esboza a partir de la literatura. Estos conceptos son revisados a partir de los escritos sobre el arte de Baudelaire y de Delacroix donde existen coincidencias en la nueva perspectiva de la obra pictórica alejada de los cánones de la teoría clásica. Se retoma el concepto de la disolución de la forma de Hegel para señalar algunos aspectos que se alcanzan a ver en la obra descrita de Balzac. Las relaciones entre literatura y pintura son dispares e imposibles, lo que plantea los límites de la representación. Balzac presenta una obra llena de significados, lo que ha permitido un sinnúmero de interpretaciones. Más allá de intentar encontrar una definición se considera el carácter inmaterial e inacabado de la obra pictórica descrita, ya que Balzac propone, en realidad, una poética de la reflexión sobre los alcances de la pintura y de la literatura.

Palabras clave: arte, literatura, abstracción, subjetividad, fragmentación, disolución de la forma

Abstract

Balzac’s *The Unknown Masterpiece* has become a work that anticipates the fragmentation and dissolution of form in modern art. From a comparative perspective, some concepts related to the aesthetics of the unfinished, the ephemeral, the subjective, and the perception of the death of classical art’s ideal of beauty are analyzed as characteristics of an art that in Balzac’s work is outlined from literature. These concepts are revisited from the writings on art by Baudelaire and Delacroix, where there are coincidences in the new perspective of the pictorial work apart from the cannons of classical theory. Hegel’s concept of the dissolution of form is retaken to point out some aspects that can be seen in the described work of Balzac. The relationships between literature and painting are disparate and impossible, which raises the limits of representation. Balzac presents a work full of meanings, which has allowed endless interpretations. Beyond trying to find a definition, the immaterial and unfinished characters of the pictorial work described are considered. Balzac allows us to review the relationship between criticism and fiction in a novel in which reflection occupies a prominent place. He proposes, instead, a poetics of reflection on the range of painting and literature.

Keywords: literature, painting, abstraction, subjectivity, fragmentation, dissolution of form

La obra maestra desconocida (1831) de Balzac es una novela en la que se cuestiona el alcance de la pintura. La trama cuenta la historia del pintor Frenhofer frente a su última creación, "Belle Noiseuse", y las desventuras que padece este genio para terminar su obra maestra. Al final, como se sabe, Poussin y Probus, los dos discípulos del maestro, que esperan encontrarse ante una obra maestra, descubren que el esperado cuadro es una mera mezcla indecisa e indefinida de colores, líneas y contornos que no representan nada. Perplejos, reconocen no ver nada, nada de todo lo que había comentado Frenhofer. Sin embargo, entre ese amasijo de líneas y colores notan en un extremo de la tela la punta de un pie descalzo que sale de ese "caos de colores, de tonos, de matices indecisos, una especie de bruma sin forma. Un pie delicioso, ¡un pie vivo! Los personajes se quedan petrificados de admiración ante ese fragmento salvado de una insensible, de una lenta y progresiva distracción" (Balzac, 2014: 68). Balzac (2014) describe que el pie aparecía ahí "como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada" (68).

La novela se ocupa principalmente de las reflexiones de Frenhofer sobre el arte de la pintura que al final resultan incomprensibles. La obra final no es un despropósito. Marca la disyuntiva de pintar lo que se puede de un modo en el que se evita todo aquello que se había creído que percibimos. El texto hace que nos preguntemos qué tanto se puede representar, y la imagen que tenemos es el resultado de un gran esfuerzo por lograr definir el alcance de lo que se puede imaginar o pintar, como si estas prácticas fueran irreconciliables.

Frenhofer se refiere a una capacidad y aptitud para descubrir la intensidad de la imagen en una composición visible que describa el carácter inaprensible del acto de ver. El gran cambio es la actitud del artista. Frenhofer no es ningún pintor de la época de Balzac; no es Delacroix ni Ingres, tampoco Poussin ni Porbus. Tal vez sea la visión fuertemente romantizada del arte, y especialmente de la pintura que ostenta Frenhofer, lo que lo hace parecer más real que cualquiera de los dos artistas históricos. Reconocemos en este personaje esta actitud cínica y el afán de deconstrucción como los componentes más fuertes de nuestro concepto del arte

y con toda seguridad de nuestro concepto de la pintura, por lo cual Arthur Danto (2006: 232) asegura que Frenhofer se ha convertido en un mito. Pero lo que distingue la obra de Frenhofer no es el resultado sino la elaboración de ideas. La pintura piensa, como Didi-Hubberman (2007: 9) ha expresado para esta obra concreta.

La belleza del cuadro es aparente y fallida, y Frenhofer no cae en el error de creer que la pintura es una mera copia de lo que vemos. Frenhofer se aleja de la vieja premisa de mimesis como imitación y ofrece, por el contrario, una representación de la propia capacidad creadora de la naturaleza. El artista plasma en su obra el impulso de su propia fuerza creadora, compitiendo con la naturaleza y apoyándose en su propia subjetividad para poder capturar los modelos de espiritualidad e interioridad de las cosas.

Balzac publica, en 1830, un artículo sobre el tema en la revista *La Silhouette*. En este escrito defiende sin ambages la doctrina del "arte por el arte". En uno de los párrafos más exaltados se puede leer lo siguiente: "Es el pensamiento, en cierto modo, algo que va contra la Naturaleza. En las primeras épocas del mundo fue el hombre todo exterior. Ahora bien: son las Artes el abuso del pensamiento" (Balzac, 2006: 17). Éste ha provocado un distanciamiento entre el artista y el público. Más adelante, Balzac (2006) en un intento por describir esta relación incomprensible, declara:

El artista, cuya misión consiste en captar las relaciones más remotas, produciendo efectos prodigiosos mediante la aproximación de las cosas vulgares, tiene, por fuerza, que dar muchas veces la impresión de que desvaría. Allí donde el público ve rojo, él ve azul. Goza de tal intimidad con las causas secretas, que se congratula por una desgracia y reniega de una belleza; elogia un defecto y defiende un crimen; muestra los síntomas todos de locura, porque los medios que emplea parecen siempre tan lejos del fin como cerca de él están. (17)

Para Balzac (2006) la idea central en este escrito es que el arte tiene algo de sobrenatural, por lo que "la obra más bella jamás podrá ser comprendida" (17). Su misma

simplicidad repele porque es necesario que el admirador tenga la clave del enigma. En cambio, el artista no debería prescindir jamás de cultivar el arte por el arte mismo; no se le deberían pedir otros placeres que los que otorga, otros tesoros que los que vierte en el silencio y la soledad.

El estado de aislamiento de Frenhofer obedece a la ruptura entre el lenguaje del arte y la imposibilidad de comunicar y compartir una experiencia incomprensible. Según Probus y Poussin, Frenhofer "es un hombre apasionado por nuestro arte, que ve más alto y más lejos que los demás pintores. Ha meditado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea; pero, a fuerza de búsquedas, ha llegado a dudar del objeto mismo de su búsqueda" (Balzac, 2014: 87). Tal vez por ello, Frenhofer se nos aparece totalmente desconcertado y nostálgico; el arte ha llegado al fin de lo que se había considerado como una obra maestra hasta entonces y ha quedado sólo la gloria del pasado. Para Frenhofer la obra maestra se vuelve un ideal que el arte intenta alcanzar.

Probus y Poussin, en cambio, ven sólo una serie de líneas y manchas que hacen desaparecer cualquier sentido de lo real para convertirse en una inútil fantasía interior. ¿No es acaso el privilegio de experiencia de la Belleza un desvarío de Frenhofer que se ha perdido en los intrincados laberintos de la creación? La obra es indescifrable. En medio de este torbellino de líneas y colores, el pie queda como el vestigio de algo que pueda estar ahí, el cuerpo de la Belle Noiseuse o cualquier otra cosa que la pintura en ese extremo podía representar. En ese sentido, la obra de Frenhofer es un despropósito: marca lo posible para la literatura y lo inoportuno para la pintura.

Al final encontramos que en la obra la inspiración excede a la composición, la intuición a la armonía, la experiencia del color a la geometría y lo inacabado a la definición de la línea. Esta obra imaginaria podría insinuar la pintura que Monet hará después donde la perspectiva basada en la geometría es desplazada por una perspectiva psicológica aplicada a la percepción del color. La sensación de inmediatez y de lo fragmentario en la serie de los nenúfares son el motivo de la pintura. Podríamos pensar en otros pintores: Pollock, De Kooning o Bacon, como se ha dicho (Ashton, 2001: 37), pero ningún pintor, ni antes ni después de Balzac, po-

dría ser Frenhofer. Sin embargo, no podemos dejar de pensar en Delacroix y más concretamente en su obra *La muerte de Sardanápalo*, pintada en el mismo año de la edición de la novela, pues en ella encontramos esta visión excéntrica y la confusión deliberada de los elementos en una composición basada en el contraste y la simultaneidad.

Baudelaire, treinta años después, en varios de sus escritos sobre arte delinea las bases del arte moderno desde su inicio y su escisión. En su crítica a la Exposición Universal de 1855 describe lo que ha sido y lo que será la pintura, y toma como ejemplos a Ingres y Delacroix para debatir la transición entre el clasicismo y lo moderno (Baudelaire, 2018: 167). Por una parte, Ingres recrea el ideal de belleza en el que el cuerpo se concibe como naturaleza y un estilo que parece repetir el modelo clásico. También anhela alcanzar la perfección de las grandes obras maestras clásicas, pero sus obras son meras réplicas de las esculturas romanas. Baudelaire (2014) advierte: "la fría exactitud no es el arte" (87). Mientras Ingres, como otros artistas empeñados en representar las figuras en una acabada perfección, muestra cómo la obra se convierte en un mero juego de "marquetería" en la que desaparece la capacidad de imaginación, Delacroix anuncia una nueva estética. Frente al dibujo de Ingres, los colores de Delacroix estallan en un nuevo espíritu. Frente a la aspiración de que la obra maestra sea, en su punto más elevado, la representación de la Belleza, Baudelaire reclama, en cambio, la idea de la gran obra subjetiva e inconclusa. La mimesis queda relegada por esta estética basada en lo fragmentario, en lo efímero y en lo subjetivo que caracterizan al arte moderno.

A pesar de que Frenhofer haya estudiado durante más de siete años los efectos del acoplamiento de la luz en los objetos, al final, ni Porcius ni Poussin logran ver nada. Las observaciones de Frenhofer de repente pueden sorprender. Para él, la pintura consiste en los efectos que generalmente no se representan y la gran conquista parecerían ser esos elementos inmateriales, imperceptibles pero que la pintura debe aprehender: "capturar la verdad de la luz y combinarla con la resplandeciente blancura de los reflejos" y, en un esfuerzo contrario, lograr "suavizar la rugosidad y la textura de la propia pintura eliminando del todo los rastros de mi pulso" (Balzac, 2014: 37). Todo esto podía enseñarse y aprenderse.

La obra ya no va a procurar ni la perfección ni el principio de mimesis que se había impuesto como modelo. A partir de entonces, será imperfecta, inacabada y abierta. La obra de Delacroix representa la melancolía secreta, la ensoñación de lo efímero y, sobre todo, el descubrimiento de la experiencia de ese espacio interior que se da sólo a través del arte. La obra siempre estará inacabada porque es imposible. Para Baudelaire, la obra maestra expresa esa experiencia en lo fragmentario.¹ Cada forma corresponde a otra. Cada palabra se desplaza y forma parte de un sistema de correspondencias que el arte explora y amplía a través de una continua reflexión sobre su propia naturaleza, de lo que puede llegar a ser a través del recorrido de lo desconocido. Frenhofer se rebela con lo que ha hecho hasta entonces y lo que el arte ha pretendido alcanzar. Su rebeldía le exige no conformarse y buscar formas, temas y sensaciones inexploradas por el arte.

Para Baudelaire, el arte es una abstracción, por lo que el artista ha de sacrificar el detalle por el conjunto. Es la improvisación la que reemplaza la necesidad de un perfecto acabado por su realización. La abstracción es el resultado de la espontaneidad y el impulso; la perfección es un obstáculo para llegar a la pureza de la forma. No es cuestión de construir sino de descubrir la forma a través de la improvisación, tal como señala Delacroix (2011): "La ejecución del pintor sólo será bella a condición de que se haya permitido abandonarse un poco, hallar haciendo" (37). Lo que mueve a Frenhofer, lo que lo inspira, al igual que a Delacroix, no es una nueva idea, sino la obsesión con una que no fue trabajada lo suficiente. Pero también, tanto para Baudelaire, como para Frenhofer, el arte es una abstracción, cuyo modelo se presenta en una visión sublime: "Quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar el reflejo sobre otros espíritus" (Baudelaire, 2018: 246).

Para esta nueva poética, la obra ha de quedar abierta, esbozada, y quien la ha de completar es el espectador, conmoviéndose con las ensoñaciones que emanan

¹ Lo bello, escribirá Baudelaire (2014) a partir de su experiencia en los salones, está hecho de un elemento eterno, invariable, "cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión" (78). De la misma manera, Delacroix destaca esta idea cuando expresa que un árbol está formado por un sinfín de árboles.

del espacio pictórico creado por la poderosa imaginación del pintor. Se requiere poca medida, conflicto, "los detalles atroces provocados a menudo por el exceso" (Baudelaire, 2018: 32). De ahí la elección del color, la búsqueda de la veracidad natural y de sus resonancias espirituales. Así como Delacroix reconoce en el color la unidad perdida entre naturaleza y espíritu, Frenhofer exclama: "Rigurosamente el dibujo no existe, la línea es el medio por el cual el hombre se da cuenta del efecto de la luz sobre los objetos, pero no hay líneas en la naturaleza todo está lleno y solo la apariencia de la luz da apariencia a los cuerpos" (Balzac, 2014: 69). La imaginación percibe las cosas no como algo definido y acabado en donde el espectador no tiene nada que agregar. El espíritu moderno resalta el contorno borroso que despierta la imaginación y la creación. Es la naturaleza de la imagen como esbozo que reemplaza el orden y el estilo. Baudelaire ve esta diferencia entre el dibujo (lo definido) y el color (lo indefinido) que "posee la capacidad de aumentar el efecto del cuadro a través de la imaginación" (Delacroix, 2011: 97).

El arte también es una abstracción porque la obra está ligada a esta experiencia creadora que es igual de indefinida y fragmentaria. La abstracción del arte no es sólo la desaparición del objeto. La disolución de la forma es el resultado del fallido intento por alcanzar al arte puro y su único propósito es descubrir esta inencontrable belleza. La ruptura de la forma se produce en el encuentro entre la mirada y la pintura, en la medida que ésta se intensifica y se desvanece en una especie de ensoñación. Es este efecto de abstracción que se percibe en una simulación del infinito. Sin embargo, la ilusión provoca también la ensoñación que deja la obra inacabada en tanto que es imposible definir lo que es irrepresentable. La pintura de Frenhofer es el resultado del aparente fracaso de no llegar a alcanzar el ideal de belleza. Ni siendo el gran maestro que es puede, y "sólo soñará con la infinitud de una sublimidad que late en la idea y sólo es posible revelar o intuir a través de la materia informe" (Marchán Fiz, 2010:48).

Estamos frente a una psicología de la forma donde la pureza sustituye a la perfección. Para Delacroix, como para Frenhofer, la obra representa la belleza basada en la expresión a través de una experiencia subjetiva y libre. El arte se convierte en un aprendizaje al "reproducir el pensamiento íntimo del artista"

(Baudelaire, 2018: 32) y aspira a representar la subjetividad y la multiplicidad en la experiencia estética. Estamos en el orden de lo imaginario.

Para Delacroix la belleza tiene una naturaleza inmaterial que podemos percibir cuando nos fijamos en las cosas que nos rodean. Sea un paisaje o un interior, descubrimos que entre los objetos que aparecen ante nosotros existe una especie de "unión, producto de la atmósfera que los envuelve y que hace que los objetos participen en una especie de armonía general, una fascinación de la cual la pintura no puede prescindir" (Delacroix, 2011: 8). Podemos suponer que Frenhofer tiene en mente estas ideas cuando se propone construir una teoría del arte donde se interpreta la pintura por su capacidad de representar lo inmaterial. Mientras Poussin y Probus no reconocen nada, Frenhofer, como Delacroix, es capaz de describir y descubrir este espacio indefinido en el que la figura está en contacto con formas que la amplían. Exaltado, pide que observen el modo en que el árbol surge "del aire". "El aire es tan real que ya no puedes distinguirlo del aire que te rodea", se ufana. "No hay aire entre ese brazo y el fondo" (Balzac, 2014: 67).

En *La pintura encarnada*, un estudio dedicado a esta breve novela de Balzac, Didi-Huberman (2007) escribe: "Lo pintura piensa. ¿Cómo? Esa es una cuestión infernal. Quizá inabordable para el pensamiento" (9). La pintura piensa: he ahí un problema, en tanto se planta "a contrapelo" de la tradición en la que el pensamiento se asocia sólo a la palabra. El relato de Balzac también sugiere que sólo a través del arte y la poesía es posible el conocimiento, un anhelo tan acariciado por los artistas románticos en el que la obra es producto de una variedad de ideas, descubrimientos y, sobre todo, es el principio de una nueva manera de ver y de un modelo de cómo percibimos.

Balzac describió el alcance de la pintura, como el de la literatura, en el afán de establecer una correspondencia con cómo prevemos la realidad a través de la narración. Para Didi-Huberman, Frenhofer especula sobre la pintura como algo que se aprende después de un largo camino. Cada pincelada se da para evitar la incertidumbre de la forma. Como la palabra, la forma toma el lugar de la cosa, la sustituye. Eso significa que "la pintura contiene los medios de su propia destrucción" (Didi-Huberman, 2007: 157), que aquello que construye la pintura constituye tam-

bién el mayor peligro para cualquier representación de la pintura. Para este crítico francés, la obra maestra desconocida provoca fascinación como un acto último del sujeto en su mirada, y recuerda al advenimiento de lo que Maurice Blanchot (1992) llama lo impersonal, lo neutro; la fascinación "en la que la ceguera es todavía visión, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver" (28). En otras palabras, se trata de una "mirada muerta", como la define Blanchot; más aún, es la propensión extrema de un sujeto, de un deseo en su mirada. Es, por lo tanto, un desgarramiento que Didi-Huberman (2007:157) lleva más allá al relacionar la disolución de la forma con la representación del cuerpo descarnado. Pero la obra es algo más. La estética reconoce lo encarnado como el ideal. En la obra de Frenhofer el cuerpo de Catherine ha desaparecido. Para Didi-Huberman la disolución de la forma representa la imposibilidad de la imagen y, según una vieja noción en el pensamiento griego, la obra maestra conjuga lo invisible y la muerte (ambos se denominan *aides*), conjunción entre el elemento plástico (la obra esculpida) y el duelo que representa: "tránsito a las profundidades invisibles" (Didi-Huberman, 2007: 144).

Estamos frente a un problema de percepción, irresoluble, pero que cuestiona además la naturaleza de la imagen. Para ilustrar la teoría de la imagen (mimesis) Plinio el Viejo (79 d. C.) evoca una antigua leyenda griega del siglo V muchas veces citada para discutir la naturaleza de la mimesis en el arte. Plinio relata el famoso encuentro entre Zeuxis y Parrhasius, dos célebres pintores rivales de Éfeso, que se enfrentan para decidir quién es el mejor pintor. Ambos traen consigo una obra para mostrar sus habilidades y talento. Zeuxis muestra su célebre pintura en la que ha plasmado el retrato de unas uvas tan diestramente ejecutadas, tan exquisitas y tentadoras, que los pájaros engañados bajan e intentan picotearlas. Zeuxis cree que su talento está más que demostrado. Zeuxis le pide entonces a Parrasio que corra la cortina que cubre su pintura para compararla a la suya. Está seguro que su rival no podrá pintar algo tan perfecto, pero para su asombro y sorpresa, Parrasio revela que la cortina en sí es la pintura. Zeuxis cae en el engaño y se ve obligado a conceder la victoria a su oponente. La leyenda recuerda que Zeuxis había dicho: "Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí" (Plinio el

Viejo, 79: s. p.). En otras palabras, Zeuxis reconoció la maestría de Parrasio, ya que mientras que su obra había conseguido engañar los ojos de los pájaros, la obra de Parrasio había engañado los ojos de un artista.

Pareciera entonces que la noción de mimesis fue la que convirtió la obra maestra de Frenhofer en un engaño. Sin embargo, lo que Frenhofer se ha esmerado en representar es la disolución de la forma. A diferencia del arte abstracto, la disolución de la forma en la gran obra maestra de Frenhofer o de Parrasio no desaparece sino que queda oculta. Lo oculto y lo indefinido representan el anhelo de la experiencia mimética de aquello que logramos percibir más allá de la imagen. No hay mimesis de apariencia. El arte, según Frenhofer, es un mero sustituto visual, un doble, pero no una copia.

En medio de este conflicto entre la claridad y la apariencia sucede la escisión entre el sujeto y el objeto, lo que supone la pérdida del protagonismo del artista. Frenhofer aparece como un sujeto abandonado en la inmensidad y este extravío lo obliga a la búsqueda de una relación interior que le permita reconciliarse con la inmensidad. En la búsqueda de lo absoluto, Frenhofer, como Louis Lambert, Seraphita o Balthazar Claës, entre otros personajes de las novelas filosóficas de Balzac, hace uso de las facultades de la fantasía y la imaginación para descubrir este mundo desconocido a través de prácticas y estrategias de creación con el fin de revelar esta nueva realidad. El artista se convierte en un médium, en un "iluminado", en alguien que tiene los privilegios no naturales de percibir y descubrir lo que los demás no son capaces de ver. Se establece una práctica y una mística en el ejercicio de las capacidades no conscientes que Baudelaire llama "ensoñación".

¿La obra maestra desconocida anuncia la muerte de la pintura? Frenhofer se paraliza y deja de pintar hasta darse cuenta de que lo que ha intentado es inútil. "Tarde o temprano se dará cuenta de que no hay nada en la tela", dirán Probus y Poussin al estar, por fin, frente a la obra maestra esperada. Didi-Hubermann (2007: 141) tiene razón al dudar si Frenhofer sabía, o no hubiera querido saber que lo que llevaba a cabo en su obra maestra, desde hacía tantos años, no era más que un largo e intenso trabajo de duelo. Para el crítico francés la obra maestra de Frenhofer representa el límite o fin de la pintura, el simulacro del cuerpo, o como

lo llama, "la pintura encarnada", esto es en todos los sentidos que tiene la palabra, ya sea como la habilidad de dar color carne a las figuras en la pintura, como la representación de alguna idea, o la capacidad que algo inmaterial tiene para tomar forma corporal.

La nada que descubrimos en la pintura es a través del lenguaje. Balzac sabe que la pintura de Frenhofer está hecha de palabras: es literatura, su propio límite. La tensión se da entre la palabra y la imagen. El lugar de aquello que la pintura no alcanza a representar será ocupado por el lenguaje. Y de ahí la incomprensión de Frenhofer. Pero ¿la obra maestra es literariamente posible? En un primer intento Frenhofer se refiere a la "Belle noiseuse" como una serie de recursos que amplían la mera representación. Lo que se describe no se percibe. La imagen se insinúa en aspectos que permiten la percepción pero escapan al ojo, o si se quiere, la narración sustituye los alcances de la descripción. Estamos ante una imagen hecha de conceptos y de otras imágenes sugeridas. No se puede describir lo que no se puede representar.

La ilusión nos da la sensación de que algo que no existe es real. Danto (2006: 236) señala que Frenhofer deseaba convertir la pintura en magia, pero no es así. El personaje, en cambio, llevado por un engañoso afán de perfección, ha hecho que la pintura desaparezca bajo las capas superpuestas que fueron cubriendo la imagen deseada. La disolución de la imagen es un tipo de saturación que rebasa la capacidad de percepción. La velocidad y la simultaneidad se acumulan en una práctica desconocida. Podemos llegar a creer que la obra maestra de Frenhofer está hecha de imágenes superpuestas como sospechan Probus y Poussin.

Sin embargo, la saturación de Frenhofer no oculta nada. La ruptura se da en la medida que el personaje, al final del relato, se da cuenta de que la obra aún no está terminada. La duda que se precipita en la tercera parte de la novela es consecuencia de la imposibilidad de no saber qué es lo que en realidad ha estado buscando. Como el mismo Frenhofer declara, por tanto investigar "ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones" (Balzac, 2014: 68). Es cuando la obra adquiere su verdadera dimensión literaria. La descripción de la obra maestra es incomprensible. No se ve nada. Debemos imaginar el lienzo con "colores con-

fusamente mezclados dentro de una multitud de líneas extrañas que forman un muro de pintura" (Balzac, 2014: 68). Sin embargo, como hemos dicho, al acercarse, en medio de esta confusión, Porbus y Poussin advirtieron en una esquina de la tela la punta de un pie desnudo que sobresalía de aquel caos de colores, de tonos, de matices indecisos, "especie de niebla informe". Un pie que había "escapado a una increíble, a una lenta y progresiva destrucción, como si fuera el torso de alguna Venus en mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada." (Balzac, 2014: 68) "Podemos suponer que hay una mujer abajo", dice Probus, pero no es suficiente. La obra no está acabada, y simplemente señala lo que podría haber sido. La saturación es contraria a la definición. Algo de lo que no se puede ver ni hablar y que rebasa los límites de la palabra y de la imagen. Mientras la novela desarrolla una práctica muy clara de lo que es posible percibir a través de la pintura en la novela, la narración está condenada a desdecir aquello que se tiene como cierto.

La propuesta de Frenhofer no es la representación de lo visible sino representar la capacidad creadora de la propia naturaleza apoyándose en su propia subjetividad y en el intento de capturar el interior de las cosas, sus causas y efectos. Más que de un estilo estamos frente a una psicología de la imagen. Un mecanismo que describe la relación entre lo percibido y la capacidad de reproducción y en donde se establecen relaciones equivalentes y sutiles en la forma de ver, imaginar e interpretar. La correspondencia entre la causa y el efecto se proyecta en un espacio de representación indivisibles que la pintura logra definir. Frenhofer le exige a Porbus un cambio de actitud. Darse cuenta que lo aparente en realidad es parte de las cosas; la imagen debe superar esa condición de que el objeto forma parte de la imagen pero no lo es todo.

Frenhofer es víctima de su "desdichada indecisión". De todas las formas que fueron posibles se ha quedado con solo una. Podríamos suponer, como lo hizo Porbus, que la gran obra maestra se encontraba bajo las diversas superposiciones de colores que el viejo pintor había sucesivamente aplicado con el fin de encontrar la figura perfecta. Pero no es así. Estamos frente a un problema de definición. Lo que Porbus y Poussin esperaban ver, Frenhofer les aclara: "Estáis ante una mujer y buscas un cuadro" (Balzac, 2014: 68). Les reclama que no han sido capaces de

reconocer el resultado de un gran esfuerzo que le llevó siete años en concluir. Es el sinsentido que Didi-Huberman (2007) reconoce en la supuesta desaparición del cuerpo en el lienzo de Frenhofer de manera que "el sujeto sólo se manifiesta en la esfera del sentido de la forma fallida, de la intrusión violenta" (59). En vez del cuerpo es la nada. Frenhofer les advierte: "Hay tanta profundidad en esta tela, el aire es tan real, que no podés distinguirlo del aire que nos rodea". Y después concluye: "¿Acaso no he conseguido el color, la intensidad de la línea que parece terminar el cuerpo? ¿No es acaso el mismo fenómeno que nos ofrecen los objetos que están en la atmósfera como los peces en el agua?" (Balzac, 2014: 67). La saturación o la superposición no se refiere al supuesto cuerpo encarnado sino a la pintura. A la luz, la sombra y al vacío que queda entre el brazo y el fondo. En una representación sin líneas, sin dibujo. A pesar de que para Frenhofer la línea es el medio por el cual podemos descubrir el efecto de la luz sobre los objetos, asegura que la naturaleza carece de líneas ya que "en la naturaleza está todo lleno".

Hay que advertir que el concepto sobre la disolución de la forma nos remite a uno de los conceptos centrales en la estética de Hegel. Lo que conocemos como arte es el resultado, según Hegel, de la ruptura entre la experiencia interior que busca la permanencia y la realidad sensible que se caracterizan por su contingencia y movilidad. La obra siempre estará en medio de la experiencia interior y la realidad sensible, entre lo que se percibe y la manera en que se representa en un juego que a veces se resuelve de un lado o del otro, lo que provoca, para Hegel, la pérdida de la "sustancialidad" ya que rompe los lazos "con lo que en y para sí universal" para "vivir en la beatitud del goce de sí mismo" (Astobiza Picaza, 1999: 70). Lo que se percibe es sólo la apariencia que no permite configurar un contenido cualquiera, lo que hace todo imposible que la obra signifique sólo lo accidental o insustancial.

La disolución de la forma se proyecta en lo fragmentario donde cada parte es una pieza complementaria susceptible de combinaciones ilimitadas. Al final se logra una forma subjetiva, inacabada y abierta. El fragmento es la forma preferida de la subjetividad, de la manera como integra y disipa la experiencia estética. Aunque lo fragmentario no sólo obedece a la constitución de la obra sino al pen-

samiento. Al igual que Hegel, Baudelaire reconoce que el carácter fragmentario y simultáneo describe una construcción de lo subjetivo que está en permanente cambio. El sujeto ha reemplazado al objeto, es decir, la subjetividad de Frenhofer ha reemplazado a la pintura. Sólo quedan fragmentos o la sensación de que las partes han reemplazado al todo. Pero la obra queda inacabada sin lograr representar aquello que no alcanzamos a ver. La experiencia estética reemplaza el lugar que había ocupado la obra. La experiencia de la subjetividad obedece a la sensación de lo inmanente, una de las características esenciales de la modernidad. Para Hegel el arte está destinado a ser "un objeto de pensamiento". La belleza es una realidad interior, subjetiva que permite a la larga, ser "la apariencia sensible de la idea" (Cataldo Sanguineti, 2007: 102).

Si el ocaso del arte, según Hegel, es consecuencia del subjetivismo, en Frenhofer la fragmentación es producto de la reflexión. La relación entre creación y reflexión se desarrolló a través de un proceso que incluyó a varios autores del Romanticismo. Los cruces entre la teoría y la práctica de las artes se producen tanto en el Romanticismo como en el Idealismo estético del período gracias a las ligazones que se establecen entre la filosofía y la poesía, la filosofía y la estética, la estética y la poesía. En el Romanticismo temprano éstas y otras aspiraciones parecidas, que se gestan a partir del propio quehacer artístico y poético, se transparentan y cristalizan en una expresión, acuñada en el período, muy sintomática de esta situación: *el arte como medio de reflexión*. Pero el yo que reflexiona es sustituido por la obra misma. Como consecuencia la obra se convierte en el nuevo absoluto que le permite al pensamiento ponerse en contacto con el fondo vital de nuestra propia interioridad, que anteriormente se atribuía al yo absoluto. La reflexión libre del yo se despliega, según Schlegel, "a medio camino entre lo presentado y el representarse sobre las alas de la reflexión poética" (Marchan Fiz, 2000: 48). Para Schiller, el poeta "medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros" (Astobiza Picaza, 1999: 95). El poeta reflexiona sobre el alcance de la poesía en la propia obra al igual que el artista reflexiona sobre la pintura. Pensar la pintura se

convierte en parte de la obra. Ante el concepto de la disolución de la forma, el poeta o el artista se ve forzado a la reflexión de la propia actividad creadora.²

El arte, considerado como problema de conocimiento, es entendido como una toma de conciencia de las sensaciones a las que el espíritu da forma. Sin este acto formativo, la realidad y la naturaleza se pueden confundir y no tener una existencia independiente de nuestra mente. La disolución de la forma lleva a la abstracción. El objeto ha desaparecido y la pintura se basa en el desarrollo de la experiencia perceptiva, independientemente del contenido literario que pueda representar.

Arthur Danto interpreta a Hegel como un ejemplo de la "toma" del arte por parte de la filosofía, llegando incluso a decir que "la misión histórica del arte es hacer posible la filosofía" (Casas, 2008: 280). Danto parece considerar inevitable esa integración del arte a la teoría, el hecho de que el arte llegue a su fin al convertirse en filosofía del arte.

La propuesta de Frenhofer no es la persistencia de lo visible sino representar la capacidad creadora de la propia naturaleza apoyándose en su propia subjetividad y en el intento de capturar el interior de las cosas, sus causas y efectos.³ Más que de un estilo estamos frente a una psicología de la imagen, un mecanismo que describe la relación entre lo percibido y la capacidad de reproducción que establecen relaciones equivalentes y sutiles en la forma de ver, imaginar e interpretar. La correspondencia entre la causa y el efecto se proyecta en un espacio de representación indivisible que la pintura logra definir. Frenhofer le exige a Porbus un cambio de actitud, darse cuenta de que lo aparente en realidad es parte de las

²A partir de Baudelaire sabemos que la época moderna quede definida por el carácter reflexivo del artista: "Él medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros" (Astobiza Picaza, 1999: 95). La manera de ser reflexiva que define lo moderno es desarrollada, después de Schiller, por Friedrich Schlegel y G. W. F. Hegel como una característica del Romanticismo, cuando el poeta o el artista, tras la disolución de la forma clásica, se ve forzado a la reflexión de la propia actividad creadora.

³ Sería importante profundizar sobre la relación entre subjetividad y percepción a partir de los estudios de Cary Jonathan sobre la aparición relativamente repentina de modelos de visión subjetiva en una amplia gama de disciplinas durante el período 1810-1840. Sus estudios se centran sobre el problema de atención suspendida en la incipiente cultura de masas que, en tiempos de Balzac, se está perfilando.

cosas y la imagen debe superar esa condición de que el objeto forma parte de la imagen pero no lo es todo.

La novela relata la historia no de lo que está representado sino del proceso de pintar. No hay nada que nos lleve a pensar sobre la muerte de la pintura o del arte como muchas veces se ha señalado. Más allá de la discusión provocada sobre el alcance de la tesis hegeliana del fin del arte, destacamos el concepto de la disolución de lo que Hegel denomina el ideal de la belleza, es decir, la propia disolución de la forma artística clásica. No es nuestro propósito discutir ese tema ampliamente analizado por otros autores. Pero "el después del arte" no se refiere a la muerte o fin del arte en sí, sino a una determinada manera de entender el arte. O como ha señalado muy acertadamente Hans-Georg Gadamer, "todo supuesto final del arte es el comienzo de un nuevo arte" (Marchán Fiz, 2000: 146).

Estamos frente a un problema de percepción. La interiorización supone no sólo la subjetividad sino el inconsciente. Aunque no sólo es el impulso sino lo involuntario, la manera como se crea y se concibe la obra, la resonancia que provoca en el espíritu creador. Una fuerza indefinida que se acumula a lo largo del tiempo de reflexión. Es un estado intermedio entre la idea y la acción. Sin embargo, hay una sensación de la desaparición de la pintura semejante a la de la literatura. La descomposición de la forma es una anticipación de la desaparición del objeto y, por lo tanto, de la liberación de la pintura con respecto a la literatura. La obra inacabada de Frenhofer no es un sentimiento de abandono sino el encubrimiento del límite de la representación. La descomposición se debe a una inquietud de no estar conforme con que el arte esté obligado o condicionado a representar. Lo que no vemos corresponde a lo que no está escrito, a lo inacabado. La pintura y la literatura piensan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHTON, Dore. (2001). *Una fábula del arte moderno* (Javier García Monter, Trad.). Fondo de Cultura Económica; Turner.
- ASTOBIZA PICAZA, Nicolás. (1999). *La dinámica de lo moderno. Romanticismo y modernidad en Charles Baudelaire*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia). Recuperado el 15 de julio 2020 de <http://www.euskalnet.net/aspini/ASTOBIZA.pdf>
- BALZAC, Honoré de. (2006 [1830]). "La silhouette". En *Catálogo de la exposición "La obra maestra desconocida" de Honoré de Balzac*. Artium.
- BALZAC, Honoré de. (2014 [1831]). *La obra maestra desconocida* (Manuel Dávila, Trad.). Océano.
- BAUDELAIRE, Charles. (2014 [1863]). *El pintor de la vida moderna* (Alcira Saavedra, Trad.). Penguin Random House.
- BAUDELAIRE, Charles. (2018 [1845]). *Salones y otros escritos sobre arte* (Caarmen Santos, Trad.). Machado Libros.
- BLANCHOT, Maurice. (1992). *El espacio literario* (Vicky Palant y Jorge Jinkis, Trads.). Paidós.
- CASAS, Rosario. (2008). "Hegel y la 'muerte' del arte". En María del Rosario Acosta y Jorge Aurelio Díaz (Eds.), *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy* (pp. 273-298). Universidad Nacional de Colombia.
- CATALDO SANGUINETI, Gusatvo. (2007). "El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel", *Revista de Humanidades*, 15-16, 99-112.
- DANTO, Arthur C. (2006). "Acerca de 'La obra maestra desconocida'". En *Catálogo de la exposición "La obra maestra desconocida" de Honoré de Balzac*. Artium.
- DELACROIX, Eugène. (2011 [1893]). *El puente de la visión* (María Dolores Díaz Vaillagou, Trad.). Tecnos.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. (2007). *La pintura encarnada* (Manuel Arroz, Trad.). Universidad Politécnica de Valencia.
- MARCHÁN FIZ, Simón. (2000). *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma.

MARCHÁN FIZ, Simón. (2010). *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Universidad de Salamanca.

PLINIO EL VIEJO. (79 d. C.). *Historia Naturalis. Tratado de la Pintura y el Color* (Libro XXXV, en línea). Recuperado el 1 de mayo 2020 de http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm



Entre Itten y Gropius: algunas contradicciones culturales de la Bauhaus

Between Itten and Gropius: Some Cultural Contradictions in the Bauhaus

KUNDALINI MUÑOZ CERVERA AGUILAR

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: kundalinimunoz@filos.unam.mx

Resumen

Una de las contradicciones más llamativas al interior de lo que se conoce como la escuela Bauhaus se dio entre el futurismo tecnicista-humanista de Walter Gropius y el ocultismo orientalista de otros miembros, como Johannes Itten. Aunque ambos buscaban armonizar la existencia del ser humano con el entorno que habita, las teorías en las que ambas tendencias basaban sus prácticas llegaban a ser irreconciliables. Era inconcebible que el ideal artístico de Itten estuviera al servicio de la humanidad en su conjunto cuando defendía nociones protoracistas sobre la capacidad exclusiva de un grupo étnico para alcanzar dicha armonía. Muchas de estas ideas quedaron incluso plasmadas en su obra de arte y no sólo en escritos y discursos publicados. El propio interés de Itten por la cultura y el arte oriental convivió incómodamente con estas tendencias, dejando un legado ambivalente y problemático, el cual ha sido recientemente señalado por algunos estudiosos del movimiento. Aquí analizaremos algunas aristas de esta contradicción y sus implicaciones desde el punto de vista de la comparatística. Resulta necesario plantearnos cómo se deben ver estas inconsistencias si queremos evitar caer en una postura trivial y poco crítica de un movimiento cultural tan relevante como lo fue la escuela Bauhaus.

Palabras clave: Bauhaus, Johannes Itten, Walter Gropius, ocultismo, Mazdaznan, comparatística

Abstract

One of the most striking contradictions within what is known as the Bauhaus school was the one that occurred between the technical humanist futurism of Walter Gropius and the orientalist occultism of other members, such as Johannes Itten. Although both sought to harmonize the existence of human beings with the environment they inhabit, the theories on which both trends based their practices were irreconcilable. It was inconceivable that Itten's artistic ideal was at the service of humanity as a whole, whilst upholding proto-racist notions on the exclusive ability of an ethnic group to achieve such harmony. Many of these ideas were even embodied in his artwork and not just in published writings and speeches. Itten's own interest in oriental art and culture coexisted uncomfortably with these tendencies, leaving an ambivalent and problematic legacy, which has recently been pointed out by some scholars of the movement. Here we will analyze some aspects of this contradiction and its implications from the comparatist point of view. It is necessary to consider how these inconsistencies should be analyzed if we wish to avoid falling into a trivial and uncritical position regarding a cultural movement as relevant as the Bauhaus school.

Keywords: Bauhaus, Johannes Itten, Walter Gropius, occultism, Mazdaznan, comparatism

A lo largo de su historia, la Bauhaus fue más multifacética que monolítica. Si bien fue el impulso de Walter Gropius y su visión de la arquitectura y las artes lo que dio origen al movimiento, y si él fungió como su representante vitalicio aún años después de que la Bauhaus cerrara, sus sucesores, Hannes Meyer (1928 – 1930) y Mies van der Rohe (1930 – 1933), dieron cada quien una cara distinta al movimiento y enfatizaron las prioridades de la institución en función de intereses diversos. Pero hubo también tendencias dentro de la escuela que contrastaron casi hasta el antagonismo con la posición original de Gropius y que tuvieron una gran relevancia. Se trata, sobre todo, del pensamiento esotérico y orientalista de Johannes Itten y sus seguidores.

La visión de Gropius, que se mantuvo a lo largo de la historia de la escuela, tuvo como objetivo principal hacer de la Bauhaus una institución con aspiraciones académicas, formativas, al tiempo que reformadoras. En concordancia con los impulsos generalizados de la modernidad, Gropius deseaba que la escuela fuera pionera y representante del progreso. Desde el inicio, se dio a la tarea de reconciliar el arte y la técnica en disciplinas como la arquitectura. Así lo definió años después y desde el exilio en su libro sobre la Nueva Arquitectura y la Bauhaus, pues lo que buscaba era unir el valor práctico de la arquitectura con la "satisfacción estética del alma humana" (Gropius, 1965: 25). El camino no se presentaba fácil, pues se trataba de reconciliar dos perspectivas históricamente antagónicas. Y no sólo pretendía que la arquitectura representara esta unión, sino que las artes conciliaran y adoptaran la técnica y la tecnología dentro de su más profunda razón de ser. Como otros movimientos modernos, la visión no historicista y reformadora le permitió a la escuela adoptar y desarrollar propuestas de artistas que rompían con todo antecedente, como Wassily Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten, y esto la colocó en una posición privilegiada tanto para artistas consolidados como para estudiantes interesados en el arte.

Basta leer el Manifiesto Bauhaus, de 1919, para advertir tanto las principales propuestas de Gropius, como el trabajo en conjunto entre artistas y artesanos. Gropius culpaba a las academias de formar arquitectos y artistas desarmados para

la lucha de la vida. Desde su perspectiva, la formación de dichas academias era diletante, apartada de la realidad y con poca técnica y adiestramiento en el taller. La primera frase del documento es inequívoca al respecto: "Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!" (Gropius, 1919:1). La meta final de toda actividad plástica es la construcción. Y mucho antes de su intervención en la Bauhaus, Gropius manifiesta en sus escritos tempranos una tendencia antimaterialista, señalada acertadamente por Joaquín Medina Warmburg (2018: 68) en su prólogo a la recopilación en español de los escritos y conferencias de Gropius. En su ensayo "Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente", fechado en 1910, Gropius señala los conceptos de Alois Riegl (*Kunstwollen* o voluntad artística) y la teoría de Gottfried Semper que comprende a la obra de arte como un producto mecánico de tres factores: la voluntad artística, el uso práctico, y los materiales y la técnica. En este mismo escrito Gropius afirma que "la obra de arte consumada depende de la feliz conjunción y del equilibrio entre dos extremos de la voluntad artística humana" (Medina Warmburg, 2018: 97), dejando clara una postura en la que buscaba siempre un equilibrio entre la técnica y el arte.

Formalmente, el movimiento existió entre 1919 y 1933, una época muy turbulenta en Alemania. La Bauhaus encarnó, tal vez injustamente, la enemistad entre una amplia corriente cultural conservadora y un espectro político de izquierdas, lo cual, ya hacia los años del Tercer Reich, le valió la caracterización de ser una institución "bolchevique", "internacionalista" y "judía". Éstas fueron las razones citadas por el régimen nazi para su clausura definitiva. Casi todos los miembros de la Bauhaus emigraron, pero muchos de los integrantes judíos fueron asesinados.

La literatura y el arte en la era industrial: Scheerbart y Taut como preludeo

Existe un vínculo poco explorado entre el escritor alemán Paul Scheerbart y las ideas dominantes acerca de la arquitectura en la Bauhaus. En su obra más conocida, *Arquitectura de cristal*, Scheerbart defendió, por ejemplo, la sustitución del ladrillo por el cristal. La teoría fue puesta en práctica por Bruno Taut en el Pabellón de Cristal de la Exposición de la *Deutscher Werkbund* de Colonia en 1914.

A Scheerbart se le recuerda mejor a través de citas oscuras de Walter Benjamin, Walter Gropius y Bruno Taut. Aun en la era de la cultura trepidante de Berlín de aquel tiempo, Scheerbart fue un narrador, editor e inventor totalmente excepcional. Desde finales de la década de 1880 hasta su muerte prematura en 1915, escribió prolíficamente sobre ciencia, planificación y diseño urbano, viajes espaciales y políticas de género, a menudo en el curso de un solo texto.

Un año antes de morir, publicó su tratado más célebre, *Glasmarchitektur (Arquitectura de Cristal)*, en el que predijo una civilización superior tecnocrática, cuyo orden pacífico se originaría a partir de la proliferación de ciudades de cristal y continentes flotantes hechos de vidrio cromático, una visión resumida en su frase "La arquitectura de cristal enriquecerá a la humanidad en lo ético" (Scheerbart y Taut, 1972: 63). Es claro que las ideas de Scheerbart tienen una resonancia no sólo en el proyecto Bauhaus, sino en la mezcla de ideales tanto espirituales como materiales que caracterizaron a la escuela desde su fundación.

El momento de Scheerbart fue uno en el que la tecnología y el diseño tenían un potencial evocador que, aunque puede considerarse futurista, hunde sus raíces en el pasado. En contraste, las personas que se opusieron a él o ridiculizaron sus ideas, quienes más o menos ganaron la discusión después de la Primera Guerra Mundial, pensaron que la eliminación del pasado era esencial. Esta incorporación del pasado en un proyecto orientado hacia el futuro separa a Scheerbart de muchos movimientos modernistas.

Sin embargo, es posible apreciar en Gropius una clara afinidad con los ideales artísticos y técnicos de Scheerbart. En su escrito de 1910, Gropius escribe "sólo con la ayuda de medios ostensibles, materiales, podemos representar en el arte la idea espiritual, puesto que permanecemos encadenados al mundo terrenal de los fenómenos" (Medina Warmburg, 2018: 117). Tanto en *Arquitectura de cristal*, en su novela *Lesabéndio* y en su fascinante diario ficcional *Das Perpetuum Mobile*, Scheerbart explora los ideales conciliatorios entre el arte y la técnica de una forma muy similar a la "feliz conjunción" de la voluntad artística y la técnica que influyó a Gropius y que caracterizó desde sus inicios a la escuela.

Los propósitos fundamentales de Johannes Itten cuando en 1919 se incorporó como profesor a la escuela fundada por Gropius se enfocaban en “liberar las fuerzas creativas en sus estudiantes” para que después pudieran integrarse a la industria como artistas (Itten, 1963: 8). De esta manera, Itten se inserta en el programa artístico y técnico de la escuela, pero como veremos a continuación, lo hace desde una ideología fuertemente comprometida con ciertas corrientes de esoterismo occidental.

El “Curso Introductorio” de Johannes Itten y el Mazdaznan

Entre las múltiples huellas que dejó la Bauhaus para diversas disciplinas está el llamado “Curso Introductorio”, que en un inicio fue concebido en su totalidad por el artista suizo Johannes Itten. A su salida de la escuela, a Itten le sucedieron Josef Albers y Lazlo Moholny-Nagy como continuadores del programa, aunque cada uno adaptó e hizo modificaciones.

En 1919, el primer año de la escuela, Itten fue uno de los nueve artistas invitados a colaborar en ella. Gerhard Marcks, un escultor, llegó también en 1919. Y cada año fueron incorporándose pintores como Lyonel Feininger (quien se encargó de la imagen en el Manifiesto de 1919 de Gropius), George Muche en 1920, Oskar Schlemmer en 1921, Paul Klee en 1921, Lothar Schreyer en 1921, Wassili Kandinsky en 1922 y Lazlo Moholny-Nagy en 1923.

Durante esta etapa inicial de la escuela prevalecieron modelos esotéricos de vida que, gracias a Itten y a Muche, resultaron de gran influencia entre los estudiantes. Ambos artistas eran adeptos a la enseñanza Mazdaznan, una corriente o secta esotérica que se autonombra heredera del zoroastrismo (Linse, 2017: 2). Tal fue la influencia de estas prácticas e ideología en la Bauhaus que en retrospectiva el mismo Gropius reconoció que la escuela no tenía un programa definido completamente: el formalismo abstracto y la producción en serie convivían con una predisposición a las tendencias esotéricas de diversa índole, como el *Wandervogelbewegung*, un movimiento de jóvenes que protestaban en contra de la industrialización, y el propio Mazdaznan o el yoga y el vegetarianismo (Hüttner y Leidenberger, 2019: 228).

A partir del establecimiento de la Sociedad Teosófica en Alemania en 1884, proliferaron entre diversos círculos personas que se interesaron y se hicieron miembros activos de muchos grupos. En 1902, Rudolf Steiner se unió a la teosofía para años después fundar su propio movimiento, la antroposofía. Entre estas escuelas surgió el Mazdaznan, un movimiento menos popular que tenía muchas coincidencias con la teosofía en tanto que retomaba en una forma similar algunas enseñanzas y prácticas de origen oriental. Entre sus ideas principales estaba que, mediante la respiración, ciertos movimientos acompañados de una dieta estrictamente vegetariana y el pensamiento esotérico, era posible ascender a una conciencia superior.

El movimiento Mazdaznan tuvo su origen en la década de 1890 en Estados Unidos. Fue fundado por Otto Hanish, quien cambió su nombre a Dr. Otoman Zar-Adusht Hanish. Según Hanish, la libertad de pensamiento podía ser alcanzada con ejercicios de respiración y movimientos afines al yoga tomados del hinduismo. Hanish consideraba el Mazdaznan como el único camino verdadero, pero sus enseñanzas no tenían mucha claridad. Además de los movimientos, la dieta vegetariana y la respiración, otro aspecto importante eran las irrigaciones colónicas y la abstinencia sexual (Wedemeyer-Kolwe, 2004: 153).

Los vínculos entre el esoterismo y figuras conocidas en el ámbito artístico eran mucho más comunes de lo que podríamos imaginar. Alma Mahler, quien fue esposa de Gropius durante esta época, era teosofista y fue ella quien recomendó a Itten. Dentro de la Bauhaus, tanto este último como Schreyer y Gertrud Grunow eran miembros de la secta Mazdaznan. Grunow, por su parte, era la única mujer docente en la Bauhaus de la época de Weimar y enseñaba teoría de la armonización musical. Ella también adoptó estas ideas sectarias en su pedagogía. Los tres dejaron la escuela en 1923, principalmente porque comenzaron a producirse conflictos entre los estudiantes interesados en las enseñanzas Mazdaznan y los otros, lo cual causó mucha preocupación a Gropius, quien anteriormente se había mostrado poco interesado en las peculiares prácticas aplicadas por Itten en toda la escuela.

A Gropius comenzó a preocuparle la intensidad con la que algunos profesores y estudiantes llevaban a cabo las prácticas ocultistas. En sus relatos de la

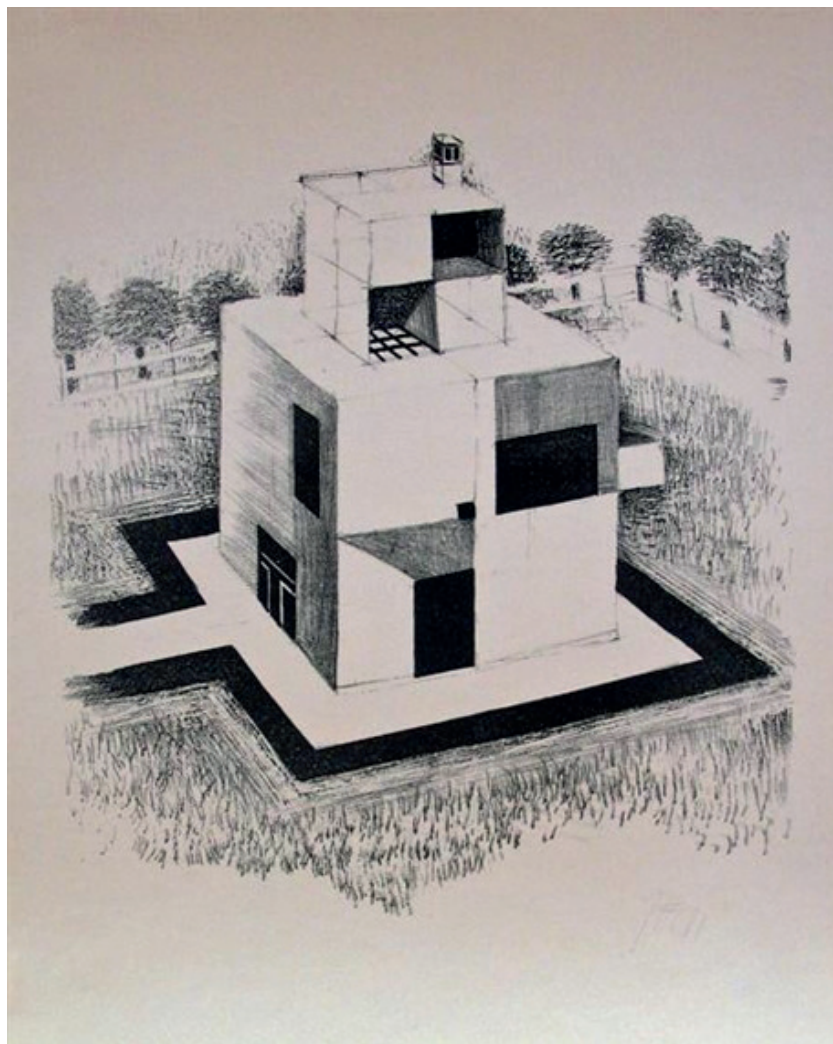
época, algunos estudiantes advirtieron que las rupturas eran cada vez más evidentes (Linse, 2017: 8). Los "iniciados" rechazaban a los otros, por ejemplo, porque no tenían las mismas herramientas humanas y artísticas. Mientras tanto, Gropius quiso devolver a la escuela su enfoque original en la técnica y en una tendencia industrializadora que conciliara ideales artísticos al mismo tiempo, así que llamó a Paul Klee y a Oskar Schlemmer para crear un contrapeso a la gran influencia que Itten tenía en ese momento en la escuela.

A pesar de la salida definitiva de Itten de la Bauhaus, está claro que la influencia de Mazdaznan y del esoterismo fue significativa para el modelo educativo del curso introductorio. Éste siguió siendo usado en la escuela después de la salida de Itten, y sus fundamentos aún son vigentes en academias de arte en todo el mundo. Este curso es considerado hasta hoy una de las aportaciones académicas de la Bauhaus.

Así como las enseñanzas de la teosofía fundada por Madame Blavatsky se vieron envueltas en múltiples controversias, el Mazdaznan tenía creencias mucho menos inocuas. En particular, la reivindicación de los descendientes de Ainyahita, el pueblo ario. Ésta, como cualquier otra creencia en algún pueblo elegido, podía fácilmente convertirse en una filosofía de la superioridad racial. Así, desde 1907 la literatura Mazdaznan sirvió para propagar ideas racistas. El propósito principal de las prácticas era la creación de un "nuevo hombre", un nuevo tipo de raza superior con capacidades mentales más desarrolladas y con un cuerpo superior. Y esta nueva raza debía derivar directamente de la raza aria, considerada superior por Hanish (Linse, 2017: 7-8). Itten colaboró en revistas de la época y llegó a discutir abiertamente la supuesta superioridad de la raza aria. Una de sus pinturas, "La casa del hombre blanco" (1920) (Fig. 1), proporciona indicios de que Itten tenía coincidencias con las vertientes racistas del Mazdaznan.

Figura 1

La casa del hombre blanco (1921-1924), Johannes Itten



Nota: Litografía. Original en MoMA, Nueva York, Estados Unidos. Fuente: <https://www.wikiart.org/en/johannes-itten/haus-des-weissen-mannes-1924>. Dominio Público.

Johannes Itten se relacionó con las enseñanzas Mazdaznan desde 1912. Hanish mismo visitó Alemania y Suiza en 1911, mientras que Itten fue miembro del templo Ario Mazdazdan en Herrilberg, cerca de Zürich. Esto se reflejó en sus obras, tal como en "Ascensión y pausa" (1919), en la que puede distinguirse el simbolismo perteneciente al movimiento.

Las tendencias racistas del Mazdaznan pueden verse claramente en otros aspectos de su obra. En 1921 Itten pintó uno de sus cuadros más famosos, "Retrato de un niño" (Fig. 2), en el que representa a un infante (su hijo Mathias), vinculado con referencias astrológicas y una simbología de color que lo relaciona con las expectativas del futuro. Mathias (Buali, el nombre con el que Itten se refiere a su hijo) aparece como representante del nuevo ser humano (una especie de mesías) que debía ser de raza blanca, y los símbolos esotéricos en el cuadro brindaban también esos significados (Wagner, 2009).

Figura 2

Retrato de un niño (1921-1922), Johannes Itten



Nota: Óleo sobre tela. Original en Kunsthaus Zúrich, Suiza. Fuente: <https://www.wikiart.org/en/johannes-itten/children-s-portraits-1922>. Dominio público.

Las técnicas de respiraciones y movimientos que incluyó Itten en la formación de los estudiantes pretendían romper con la moral prevaleciente y producir un acercamiento sin mediaciones a un sentido estético. Itten (1963) describió su técnica como un triunfo sobre lo académico ortodoxo: "La educación del cuerpo como instrumento del espíritu es de gran importancia para los seres creativos" (12). Desde luego, en todo esto está también presente la influencia de Kandinsky, quien en *Lo espiritual en el arte* ya enfatizaba la idea de despertar la capacidad de develar lo espiritual a partir de lo material y lo abstracto. Kandinsky fue miembro de la Sociedad Teosófica desde 1909. En dicho texto le dedica algunas líneas a la teosofía y cita del libro de Madame Blavatsky, *La clave de la teosofía* (Goodrick-Clarke, 2008: 232).

Los profesores aliados al Mazdaznan, Grunow, Muche, Schreyer e Itten, siguieron desarrollando las ideas de lo que llamaron *Lebensreform* (reforma de vida) alemana, que por principio debía ser enemiga de la técnica y de la gran ciudad. Esta reforma de vida fue experimentada por los estudiantes seguidores del trío a través de las prácticas de respiración, la dieta vegetariana y la técnica de movimientos corporales. En contrapeso, Gropius insistió en el lugar original de la técnica en su proyecto y defendió su ideal de conciliar al ser humano con la técnica a través del arte.

Debe mencionarse que Itten nunca estuvo afiliado al partido Nacional-socialista, pero Lothar Schreyer, su colega en la Bauhaus, sí. Schreyer fue uno de los 88 artistas que firmaron la carta llamada "Gelöbnis treuester Gefolgschaft" (que puede traducirse como "Voto de la alianza más fiel") firmada en 1933 y que sirvió como un voto de confianza público hacia Hitler desde el ámbito intelectual. A pesar de esto, los nazis clasificaron la obra de Schreyer como "arte degenerado", en la famosa exhibición de 1937. Era común en el nazismo que las aparentes alianzas fueran desechadas sin mayores miramientos cuando percibían una contradicción con sus espurias ideas. Algo similar sucedió más tarde entre el nazismo y el ocultismo, a pesar de que en sus inicios existieron lazos concretos, como la relación entre Hitler y Hanussen, por ejemplo. Desde 1938 – 1939 los nazis emprendieron una campaña abierta en contra de todos los grupos ocultistas, incluyendo los Mazdaznan desde 1933 (Conway, 2001: 371).

Después de la salida de Itten, el artista húngaro Lazlo Moholny-Nagy continuó impartiendo el "Curso Introductorio", pero con un enfoque más conciliatorio con los objetivos de Gropius. En la concepción artística de Moholny-Nagy cabía la asociación de ideas biológico naturalistas con lo técnico y progresista. Creía en la liberación del ser humano a través de una práctica artística en el mundo técnico. A esto responden sus contribuciones más significativas en el arte, como su concepto de la *Neues Sehen* (Nueva Visión), que propone que la cámara puede crear una visión totalmente nueva del mundo, inalcanzable para el ojo humano.

Itten y la ceremonia del té

En un artículo reciente, la académica Helena Čapková (2017) explora otro de los motivos, mucho más auténticamente orientales esta vez, que fueron importantes para Itten después de su salida de la Bauhaus. Bruno Taut, uno de los arquitectos que más influencia tuvo en Gropius y en la Bauhaus, había comenzado a tender puentes con artistas y arquitectos en Japón desde su visita a ese país en 1932. En sus conferencias tituladas "Fundamentos de la arquitectura japonesa", Taut afirmaba curiosamente que lo exótico de Japón ya no existe en Europa y que lo exótico de Europa ya no existe en Japón. En otras palabras, para Taut, Japón ya no es un símbolo de lo exótico porque la cercanía o la hibridación (para usar el término de Homi Bhabha)¹ con Europa era ya una realidad. Tal vez hay una cierta exageración en lo que dice Taut, pero hay que tomar en cuenta que ya desde hacía varios años existía una comunicación con el arte japonés. El término "japonismo" se usó por primera vez en 1872.

Itten se había interesado por las filosofías japonesa y china. Como mencioné anteriormente, se sumergió en la ola de esoterismo que llenó Alemania desde las primeras décadas del siglo XX, durante la cual las enseñanzas de Meister Eckhart

¹ Uso el término aquí en el sentido más amplio, como una especie de mezcla de culturas del Oriente y Occidente. En *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*, Bhabha habla de sujetos poscoloniales por excelencia que desdibujan las fronteras de lo nacional. Al respecto, coincido con la crítica que hacen de este concepto Mishra y Hodge (2005: 383).

y Jakob Böhme cobraron relevancia, junto con las de Budha y Lao Tsé. Al igual que los motivos ocultistas del Mazdaznan, las filosofías orientales fueron importantes para determinar los objetivos de su "Curso Introductorio". Itten pretendía que en éste se desarrollaran habilidades creativas y un potencial artístico libre de convenciones. Concretamente, a partir del modelo del arte tradicional japonés, al explicar el ritmo de los pinceles, las líneas y la composición, Itten utilizaba ejemplos de pinturas de tinta japonesa y china. Hacía que sus estudiantes pintaran sensaciones en unidad con el objeto que se pintaba y no en mimesis. Los hacía dibujar tanto sentimientos abstractos como fenómenos observables como la lluvia o la primavera. Hoy en día es difícil encontrar un curso sobre arte en cualquier nivel educativo que no contenga algunas de estas prácticas.

Pero entre los elementos orientales que influyeron a Itten, uno de gran relevancia fue la ceremonia del té y la filosofía en torno a ella: el téismo. Un documento fundamental por su difusión en Europa fue *The Book of Tea* (1906) de Okakura Kakuzo. Se trata de una obra escrita originalmente en inglés y pensada para el público europeo. Describe la historia del téismo en Japón a partir del siglo XV. Esta filosofía es descrita como un "culto que se basa en la adoración de lo bello entre los aspectos sórdidos de la existencia cotidiana" (Kakuzo, 2016: 29). También se describe como "esencialmente una adoración de lo imperfecto, como una forma de lograr algo posible dentro de esta cosa imposible que llamamos vida" (Kakuzo, 2016: 34).

Se trata además de un documento importante para las teorías postcolonialistas, pues hace referencia directa, en un tono sarcástico y humorístico, a los prejuicios abundantes entre la cultura occidental y la oriental. El autor se pregunta desde el principio del ensayo qué puede estar mal con el hecho de que los occidentales se diviertan con "nosotros", si al fin y al cabo lo que sabíamos del Occidente hasta hace no mucho consistía en que predicaban lo que no hacen, tal como muchos de los misioneros (Kakuzo, 2016: 11).

El autor expone también que el téismo tiene sus raíces en el taoísmo y el zen. Según nos dice, al menos en Japón y en la antigua China, el té es para los iniciados una forma de estar en contacto con las filosofías de Confucio, Lao Tsé y

hasta Sakyamuni. Sin embargo, hace una clara distinción entre ellos, favoreciendo la visión taoísta, concretamente la de Lao Tsé y Zhuanzi, ya que ésta trata de encontrar la belleza en este mundo de calamidad y preocupación. Este enfoque, que podríamos llamar materialista en algún grado, es lo que acerca la ceremonia del té al arte. Desde esta perspectiva, lo mundano tiene el mismo valor que lo espiritual. El taoísmo, comenta el autor, estableció los fundamentos para los ideales estéticos y el téismo los volvió prácticos y aplicables a la realidad. Todo esto debe expresarse en la realización concreta de la ceremonia del té. Por ejemplo, si se está usando una tetera redonda, comenta el autor, la jarra debe ser angular. El sentido de este arreglo es que no debe haber repetición o monotonía en la estética del lugar.

El libro incluye un capítulo acerca del arte y su lugar en la filosofía del té. Para ilustrar esto, Kakuzo utiliza otro relato de la tradición taoísta en el que un monje que era conocido como un gran músico explica que su secreto es permitir que el arpa elija su tema. Al ejecutar su instrumento pierde la noción de si el arpa es él o él es el arpa. Éste es el secreto que posee el arte. Esta fusión con el objeto de la creación artística es también lo que Itten pretendía lograr a través de las técnicas y los ejercicios en su "Curso Introductorio". Es tal la importancia del arte para el téismo que en algún momento la coloca por encima de la religión: "en la religión el futuro está detrás de nosotros, mientras que en el arte, el presente es eterno" (Kakuzo, 2016: 62). Este sentido de lo eternamente presente se lograba con la ceremonia del té, que era también una forma del arte.

Los estudiantes de intercambio japoneses Iwao y Michiko Yamawaki llegaron a la escuela Bauhaus en 1930, durante el periodo en el que la academia se localizó en la ciudad de Dessau. Michiko fue alumna en el taller de textiles, mientras que su esposo Iwao se convirtió en uno de los fotógrafos de arquitectura más destacados de la escuela. Michiko publicó un libro llamado la "Bauhaus y la ceremonia del té" en el que explora las líneas de contacto entre la escuela y el téismo (Čapková, 2017: 108). Iwao fue el autor del famoso collage "El ataque a la Bauhaus" (1932), en el que ilustra la forma en que el gobierno nazi identificó la escuela con una institución bolchevique y anti-germana. Para este momento, Itten había dejado la escuela, pero su influencia en el *Vorkurs* seguía presente.

Tras su rotundo triunfo electoral en 1932, los nacionalsocialistas dominaron la discusión político-cultural. Tratando de contener el daño a la Bauhaus, no sólo Gropius, sino también el director del museo, Ludwig Grote, el alcalde Hesse y críticos como Bruno E. Werner, pretendieron demostrar que las corrientes modernas, entre las cuales se contaba la escuela, no eran culturalmente bolcheviques, sino "alemanas". Por supuesto, nada de lo que argumentaron cambió la opinión de los oficiales nazis.

Años más tarde, en 1955, Itten volvió a encontrar a Gropius en la inauguración de la *Hochschule für Gestaltung* en Ulm. Después de sus viajes por Japón, India y Myanmar, Itten estaba convencido de que las culturas orientales y occidentales debían relacionarse más. Ya desde 1932, la escuela de arte de Berlín fundada por Itten recibió al pintor japonés Takehisa Yumeji para enseñar la técnica del pincel. Este interés por el arte y la cultura oriental parecía estar en contradicción con las visiones racistas del Mazdaznan, pero a la vez funcionaban como un "contrapeso" (Linse, 2017: 8), el cual no deja de ser, en apariencia al menos, irreconciliable.

Literatura comparada en los estudios culturales

En años recientes, la disciplina de la literatura comparada ha adoptado cada vez más una postura afín a la teoría postcolonialista, en el sentido en que se estudian culturas en su relación mutua. Es importante notar, como sabemos, que un acercamiento transnacional a la cultura no siempre resulta en el desdibujamiento de las fronteras ni en el rescate de las minorías. Muchas de las corrientes ocultistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX terminaron por ser afines a filosofías supremacistas cuyas consecuencias fueron terribles.

Irónicamente, durante el nacionalsocialismo en Alemania, el ministro de propaganda llevó a cabo una política cultural supuestamente internacionalista de la cual se habla muy poco hoy en día (Lubrich, 2006: 52). Con la intención de dominar la actividad cultural europea desde Alemania, el partido en el poder organizó congresos y encuentros en Weimar en 1941 y 1942, en los que participaron autores de todo el continente. Entre sus actividades estaba la producción de una revista

académica de literatura europea en la que se publicaban ensayos, poemas, traducciones y artículos sobre teoría literaria y reseñas sobre obras de autores de distintos países.

Con su genuino interés en las culturas orientales, así como con la adopción de prácticas de yoga y vegetarianismo, Itten quedó envuelto en una paradoja similar a la que hoy es evidente en el proyecto cultural internacionalista del nazismo que señala Oliver Lubrich. El trasfondo racista que no puede separarse de su obra deja en evidencia las profundas contradicciones culturales que no son compatibles con su afán por mirar hacia el Oriente.

La literatura comparada debe ser consciente de que una visión postcolonialista carente de crítica y de realidad histórica puede resultar en una trivialización transnacionalista. De ahí que resulte necesario señalar las contradicciones presentes en figuras como Itten, Schreyer y en la Bauhaus en general. Está claro que la comparatística puede fácilmente caer en esta trivialización aun cuando su intención sea distinta. Estas preguntas siguen siendo válidas en el estudio de la cultura y la literatura a pesar de que tenemos muy presente el peligro que acecha en el acercamiento desde una cultura a otra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ČAPKOVÁ, Helena. (2017). "Bauhaus and Tea Ceremony: A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period". In Carolien Stolte y Yoshiyuki Kikuchi (Eds.), *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities* (pp. 103-120). Amsterdam University Press.
- CONWAY, J.S. (2001). *The Nazi Persecution of the Churches, 1933-1945*. Regent College Publishing.
- GOODRICK-CLARKE, Nicholas. (2008). *The Western Esoteric Traditions: A Historical Introduction*. Oxford University Press.

- GROPIUS, Walter. (1919). *Bauhaus Manifest*. Recuperado el 27 de febrero de 2021 de <http://files8.webydo.com/94/9495476/UploadedFiles/AE227154-F565-F891-A285-22D292573D04.pdf>
- GROPIUS, Walter. (1965). *The New Architecture and the Bauhaus* (P. Morton Shand, Trad.). The MIT Press.
- HÜTTNER, Bernd; LEIDENBERGER, Georg (Eds.). (2019). *100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung*. Metropol Verlag.
- ITTEN, Johannes. (1963). *Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre*. Otto Maier Verlag.
- KAKUZO, Okakura. (2016). *The Book of Tea*. Benjamin Press.
- LINSE, Ulrich. (2017). "Die Mazdaznan-Pädagogik des Bauhaus-Meisters Johannes Itten". En Peter Bernhard (Ed.), *Bauhaus Vorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919-1925*. Mann Verlag.
- LUBRICH, Oliver. (2006), "Comparative Literature — in, from and beyond Germany". *Comparative Critical Studies*, 3(1-2), 47-67. <https://doi.org/10.1353/ccs.2006.0012>
- MEDINA WARMBURG, Joaquín (Ed.). (2018). *Walter Gropius. Proclamas de Modernidad*. Reverte.
- MISHRA, Vijay; HODGE, Bob. (2005). "What Was Postcolonialism?". *New Literary History*, 36(3), 375-402. <https://doi.org/10.1353/nlh.2005.0045>
- SCHEERBART, Paul; TAUT, Bruno. (1972). *Glass Architecture*. November Books.
- WAGNER, Christoph. (2009). *Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne?* Schnell & Steiner GmbH.
- WEDEMEYER-KOLWE, Bernd. (2004). *Der neue Mensch: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. Königshausen & Neumann.



La relación de la música en dos novelas costarricenses: *Cierto azul* de Fernando Contreras Castro y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz

An Analysis of Music in Two Costarrican Novels: Fernando Contreras's *Cierto azul* and Vernor Muñoz's *Cómo ríe la luna*

DIANA MARTÍNEZ ALPÍZAR

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA | Costa Rica

Contacto: diana.martinez@ucr.ac.cr

Resumen

El presente artículo analiza el papel de la música en dos novelas costarricenses: *Cierto azul* de Fernando Contreras y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz. A partir de la metodología propuesta por Hallet (2015), se estudia de qué manera los distintos géneros musicales operan interna o externamente en cada uno de los textos. En el caso de la novela de Contreras, el interés se centra en el jazz, y en la de Muñoz en el calipso y el tango. Para el primer texto, se concluye que el jazz cumple un papel esencial en la caracterización y conformación de los personajes principales. Éstos encarnan valores asociados al jazz —la libertad y la improvisación, por ejemplo— como parte de su filosofía de vida, la cual se mueve al ritmo del jazz. En el caso de la segunda novela, el calipso —su carácter vibrante y desafiante— configura uno de los personajes principales del texto; en tanto, la melancolía y la tristeza propia del tango determinan al otro. La presencia de ambos géneros musicales en *Cómo ríe la luna* también permite una reflexión sobre la constitución de identidades nacionales o colectivas. En ambas novelas costarricenses, el análisis de la presencia de la música amplía las posibilidades de lectura.

Palabras clave: análisis literario, Fernando Contreras, Vernor Muñoz, literatura costarricense, música, intermedialidad

Abstract

This paper analyses the role of music in two Costarrican novels: Fernando Contreras's *Cierto azul* and Vernor Muñoz's *Cómo ríe la luna*. Based on Hallet's (2015) methodology, it studies how the different musical genres have an internal or external function in the texts. In the case of Contreras's novel, the interest focusses on jazz, and in Muñoz's, on calypso and tango. The analysis concludes, in *Cierto azul*, that jazz is key in the conformation of the main characters. They adopt the values related with this type of music (such as liberty or improvisation) as part of their way of life. They live to the rhythm of jazz. In the case of the latter novel, the calypso, with its vibrant and defiant essence, shapes one of the main characters. Meanwhile, the sadness and the melancholy of tango do the same with the other protagonist. The presence of both genres also implies a reflection upon Costarrican national or collective identities. In both Costarrican novels, music is not a mere reference: its presence broadens the possibilities of reading.

Keywords: literary analysis, Fernando Contreras, Vernor Muñoz, Costarrican literature, music, intermediality

Introducción

Desde los años sesenta, la relación entre obras literarias y música se ha vuelto común. Como resultado de este proceso, la crítica literaria se ha referido a fenómenos como “la narrativa de la música popular” (Plata Ramírez, 2004: 140) o, más particularmente, la narrativa del bolero o del tango. En el caso de la literatura costarricense, según Craft (2011) y Rodríguez (2015), el reggae y el blues funcionan en el discurso narrativo de las novelas *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007), de Anacristina Rossi, como metáforas en torno a las luchas políticas y personales, los estados de ánimo y la visión de sus personajes.

¿Y a qué ritmo bailan y cantan otros textos de la literatura costarricense? Para responder a esta interrogante, en este artículo se analiza la función de la música en dos novelas: *Cierto azul* (2009) de Fernando Contreras y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz (2015). Se parte de la premisa de que en ambas la música cumple funciones intra y extratextuales específicas. En el caso de las funciones intratextuales, éstas se relacionan principalmente con la configuración identitaria de los personajes. En el caso de las funciones extratextuales, la música permite reflexiones metaculturales. Además, el artículo se estructura, para empezar, explicando brevemente los conceptos teóricos básicos de los cuales partimos, así como la metodología utilizada. En seguida, se analizan los textos seleccionados: primero, la novela de Contreras y, posteriormente, la de Muñoz.

Algunos conceptos teóricos básicos: sobre la relación entre cultura, música y literatura

La cultura, entendida como un “modelo de comunicación humana regida por signos” (Even-Zohar, 1990:13), es un sistema global inestable, heterogéneo y dinámico, en el cual sus distintos elementos interactúan y se superponen entre sí. Los medios también forman parte de estas interacciones y, en aras de comprenderlas, emerge el concepto de intermedialidad. Wolf (2002) entiende este término como un amplio campo de relaciones que transgreden los límites entre los medios. Con

el fin de esquematizar dichas relaciones han surgido distintas propuestas, aunque en este artículo se opta por seguir de cerca la de Wolf (2002; 2015).

Para empezar, Wolf (2015) distingue entre aquellas transgresiones intermediales que se originan en un solo producto semiótico (como cuando una novela refiere a una ópera) y aquellas que surgen cuando se establecen relaciones o comparaciones entre distintos complejos semióticos (al comparar un elemento común en dos medios distintos, tales como el cine y la literatura). Para efectos de este artículo, nos centraremos en el primer tipo, también llamado intermedialidad intracomposicional.

¿Y qué se puede decir respecto a la relación entre literatura y música? Una vez más, recurrimos a la propuesta de Wolf (2015). Este autor, con base en la propuesta de Scher, plantea una posible clasificación para las relaciones intermediales entre literatura y música. Originalmente, Scher establecía tres tipos básicos: la literatura en la música, la música y la literatura, y, por último, la música en la literatura. Sobre la relación llamada por Scher como “música y literatura”, Wolf explica que se da mediante una hibridez de los componentes de ambos medios. Es un fenómeno plurimedial como, por ejemplo, la ópera, que une dos medios a la vez: letra y música.

También es posible que esta mezcla de medios esté ausente y que un solo medio incorpore significantes de otro. En este caso la incorporación puede ser explícita o implícita. Si es explícita, con los propios recursos del medio, sin que haya imitación de algún tipo, estamos ante una tematización, por ejemplo, cuando se discute un género musical en un texto literario. En la categoría de Scher, esta relación corresponde a la relación “música en literatura”. Si la incorporación es implícita —es decir, el medio con sus recursos imita al otro medio—, hay tres posibilidades: que haya una reproducción parcial del medio que se intenta emular, que se imite su forma, o bien que con sus propios recursos el medio intente reproducir al otro medio. Según la propuesta de Scher, estas tres posibilidades se encuentran ya sea en la categoría “música en la literatura” o “literatura en la música”, pues las relaciones pueden producirse en ambas vías.

Por poner un par de ejemplos, una reproducción parcial sería cuando un texto literario cita un fragmento de una canción. En el caso de que se imite la forma, una composición musical emulará una estructura narrativa. Según Wolf (2015), esto sucede con la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, cuya estructura emula secuencias narrativas biográficas al aludir a la vida de un artista. Hallet (2015), por su parte, explica que la novela *Jazz* de Toni Morrison es un buen ejemplo de cuando la literatura se musicaliza. En ese texto, Morrison emula la improvisación jazzística, mediante la polifonía.

El tercer caso es el de una incorporación implícita, es decir, cuando el medio con sus propios recursos imita al otro. Wolf se refiere a este fenómeno como *evocación*, porque el medio no imita la forma, ni tampoco la estructura, sino su efecto en la persona que lee o que escucha una canción, como cuando un texto literario evoca un género musical en concreto al describir con detalle cómo se siente un personaje al escucharlo; o bien cuando una composición musical evoca una obra literaria e intenta recrear la atmósfera de una de sus escenas. En este último caso, la evocación aparece con alguna referencia explícita que advierta al público sobre la relación entre ambos medios, por ejemplo, a través del título de la composición.

De las diversas opciones posibles para abordar el fenómeno, nos decantamos por la propuesta de Hallet (2015). Concebida para analizar específicamente la relación entre la literatura y otros medios, esta metodología define dos tipos de funciones para la intermedialidad en el texto: una que opera de manera interna, pues contribuye a la constitución de éste ya sea en la determinación de los personajes, en las acciones de éstos, en la trama, el discurso narrativo o los temas. La otra función se relaciona con aspectos y efectos extratextuales, como reflexiones metaficcionales, metaestéticas o metaculturales. Hallet advierte que, en realidad, no es posible desvincular una función de la otra. Ambas son necesarias para una interpretación holística de los textos literarios. Abordados los aspectos de carácter teórico-metodológico, pasamos a analizar las novelas seleccionadas.

El jazz en *Cierto azul* de Fernando Contreras Castro

Narrada en primera persona a través de la voz de Freddie Freeloader, un gato callejero de San José, *Cierto azul* se centra en la historia de un sexteto de felinos jazzeros y su relación de amistad y de amor al adoptar como parte de su familia a Arturo, un niño ciego y huérfano, quien deambula hambriento por las calles de la capital costarricense. A pesar de sus obvias diferencias, entre los personajes se entreteje una relación marcada por el cariño, la preocupación por el otro y, claro está, el jazz. Antes de iniciar el análisis del texto, vale la pena mencionar que la estrecha relación entre música y literatura en la narrativa de Contreras no es un elemento exclusivo de *Cierto Azul* (2009). Ya la crítica académica había notado en varias de sus novelas el vínculo entre ambas prácticas, "tanto a nivel estructural como semántico" (Solera Salas, 2015: 23). Así sucede en *Sonambulario* (2005) y en *Canto de las guerras preventivas* (2006).

En *Cierto azul*, la función intratextual del jazz se observa en tres puntos específicos. El más obvio de ellos es que cada uno de los cinco capítulos de la novela lleva el título de una canción del famoso disco *Kind of Blue*, del reconocido Miles Davis. Así pues, entre los títulos se hallan "So What", "Freddie Freeloader", "Blue in Green", "All Blues" y "Flamenco Sketches". El mismo título de la novela es también una clara alusión al disco de Davis. Estamos ante un texto que imita, con la ayuda de sus paratextos, la estructura de un disco musical. El jazz se convierte entonces en el eje que estructura la novela de Contreras incluso desde su título.

Como segundo punto, se destaca la función intratextual del jazz en determinados pasajes de la novela. Existe un evidente vínculo entre las canciones entonadas por los personajes y sus experiencias; sus letras refuerzan las constantes lecciones gatunas sobre el amor, la amistad, la familia y la música. Ellas se convierten en enseñanzas de vida, en manifiestos de convicciones personales. Además, al cantar juntos, los gatos refuerzan los lazos afectivos que los unen: se canta con aquellos a quienes se ama. Las emociones no sólo se viven. Por ejemplo, Valentina —una de las gatas del sexteto—, luego de explicarle al pequeño Arturo la importancia de la amistad, canta una famosa estrofa de "What a Wonderful World", de Louis Armstrong. De igual manera ocurre en la ceremonia matrimonial entre Valentina

y Freddie Freeloader. En el momento de anunciar sus votos, la pareja canta una estrofa de "My One and Only Love", famosa por la interpretación de Frank Sinatra en los años cincuenta. Esta recurrencia a diversos hitos del jazz se observa en varios pasajes de la novela. Así pues la novela inserta estrofas de "Throw it Away" de Abbey Lincoln, "Summertime" de Billie Holliday, "Moonlight Becomes You", reconocida por las interpretaciones de Bing Crosby y Frank Sinatra, por mencionar sólo algunas.

Como tercer punto, el jazz es también un elemento vital en la caracterización y constitución de los personajes. Algunos detalles de su descripción se convierten en pequeños guiños a la historia de este género musical: el gato narrador de la historia, Freddie Freeloader, hereda su nombre de su abuelo, quien a su vez lo había adquirido de una canción de Miles Davis. El nombre de este personaje gatuno trasciende la mera referencia histórica, pues representa también el cariño hacia el jazz, sentimiento transmitido de una generación a otra: el primer Freddie, amigo de figuras como Billie Holiday y testigo en primera línea de la grabación del mítico álbum de Miles Davis, le cuenta sus historias a su nieto, a la vez que le inculca el amor por el género musical. Durante las recurrentes "lecciones de jazz del abuelo" (Contreras Castro, 2017: 51), la voz narradora del Freddie más joven cede el espacio a la del mayor, cuya presencia se recupera a través de una analepsis activada por el recuerdo.

Otro ejemplo del papel del jazz en la constitución de los personajes se halla en Arturo. En el caso de este personaje, algunas de sus particularidades recuerdan la vida de Miles Davis: ambos seleccionan a temprana edad el mismo instrumento (la trompeta). De igual forma, tanto Arturo como Davis sobresalen desde muy jóvenes por su talento innato para la música. En el caso de Arturo, su prodigiosidad lo convierte en el líder durante la ejecución musical. En esta novela de Contreras, el orden establecido se trastoca: el caos jazzístico y el personaje ciego guían al resto. Nadie puede resistirse a su talento: "El chico improvisó eternamente. Nosotros lo seguíamos, íbamos con él, el ciego nos guiaba por un sendero que no podíamos prever, nos llevaba de la mano y nosotros nos dejábamos llevar en un acto de confianza absoluta" (Contreras Castro, 2017: 58).

Similitudes biográficas aparte, el jazz y sus valores permean profundamente la visión de mundo de los personajes. En relación con este punto, la referencia constante al álbum de Miles Davis no es azarosa. Según Guerrero Contreras (2015), la breve y famosa sesión de grabación de *Kind of Blue* marcó un hito en la historia del jazz, debido a su carácter experimental y transgresor. Este espíritu rebelde e innovador, tanto de Davis como del jazz en general, se demuestra precisamente en la improvisación, durante la cual se recurre a la espontaneidad y a la energía vital (Peñalver Vilar, 2011). En el caso de la novela, los gatos amantes del género aplican estos valores en su desempeño como músicos, pero también en otros aspectos de su vida, como la amistad, por ejemplo. El texto establece una analogía al respecto que el gato Freddie Freeloader le explica a Arturo: "Improvisar es el arte de confiar en otros. Mirá, vos tenés un tema, unos pocos compases, se lo das a tus amigos y ahí empieza la improvisación; vos confiás en que ellos van a hacer algo extraordinario con tu tema" (Contreras Castro, 2017: 4).

En la filosofía de vida de estos gatos músicos, la improvisación del jazz y la vida misma guardan muchas similitudes. De ahí que, en su jerga particular, ellos hablen de "El camino, la ruta del gato callejero, siempre por definirse, siempre improvisada" (Contreras Castro, 2017: 71). Para el sexteto gatuno, no hay reglas establecidas, ni nada eterno, el destino no existe y, por ende, es inútil aferrarse a las cosas materiales o incluso a las relaciones. En este sentido, los gatos predicán con el ejemplo: a pesar de que les resulte doloroso, comprenden, luego de criar a Arturo como un gato más, que éste ya no es un niño. Aprendió de ellos todo lo posible y es hora de dejarlo ir, no sin antes darle varios consejos: "[...] siempre volvíamos al mismo punto: peor sería si no se fuera, porque los afectos tienden a convertirse también en trampas para gatos, en jaulas, en cadenas" (Contreras Castro, 2017: 74).

Otro de los puntos esenciales del jazz yace en la libertad del proceso creativo, en la "sonoridad y manera de frasear que refleja la individualidad de los músicos" (Peñalver Vilar, 2011: 61). Esta libertad también se muestra en los personajes: una vez más, el sexteto de gatos acuerpa esta propuesta tanto en el plano de la creación musical como en uno más personal. Con respecto al primero, Freddie Freeloader le muestra a Arturo que no se debe desdeñar ningún tipo de música;

todas las posibilidades están abiertas: "para nosotros las músicas no son excluyentes" (Contreras Castro, 2017: 61), defiende el gato. Esta postura contrasta con la elitista adoptada por Teodoro Adorno, felino que dirige la Orquesta Sinfónica de gatos y que concibe como música sólo la clásica: "lo demás se podría considerar como género afín" (Contreras Castro, 2017: 61).

Esta libertad defendida por los gatos se observa también en las constantes comparaciones entre el modo de vida de los gatos y el de los perros. Estos últimos no entienden nada del jazz, ni de su modo de vida nocturno: necesitan de esquemas y reglas definidas para vivir sin miedo. La libertad les aterra, necesitan cadenas y un dueño, de ahí que sean muy similares a los humanos:

Arturo, hace mucho que el mundo está dominado por los perros y la gente diurna. Para estas dos especies dominantes, el mundo es una línea recta, está claro de principio a fin y no se aceptan las variantes imprevistas. En este mundo, la amistad es una anomalía, porque es el mundo de la desconfianza, donde es muy mal vista la improvisación. Es el mundo que manda a hablar a la gente con la gente y a los gatos con los gatos. El mundo que condena la mezcla. (Contreras Castro, 2017: 36)

Los gatos, en una clara oposición, se inscriben en la anormalidad: "La normalidad es una camisa de fuerza que cada vez que se ajusta de un lado, se descose del otro" (Contreras Castro, 2017: 47). No obstante, ellos se cuestionan si están haciendo bien al criar como un gato músico a un niño de la calle: ¿podrá Arturo luego adaptarse a la sociedad? ¿Es correcto que su familia esté constituida por seis gatos músicos? ¿Qué será del futuro del niño? Luego de analizarlo varias veces, obtienen siempre la misma reflexión: "Al final siempre llegábamos a la misma conclusión: Arturo estaba mejor con nosotros que abandonado a su suerte en la calle. Además, estaba recibiendo una educación de lujo" (Contreras Castro, 2017: 48).

Luego de las anteriores referencias a la educación recibida por Arturo, queda claro que su proceso formativo, como indica Calvo Oviedo (2013) en su lectura de la novela, se aleja del modelo tradicional. Estamos entonces ante la función ex-

tratextual del jazz, en este caso como una reflexión ante un orden social que busca la homogeneización de los sujetos, que exige productividad del individuo y que mercantiliza todo (incluso las relaciones personales). Ante un sistema económico neoliberal que excluye y margina a ciertos sectores de la población, el jazz y sus valores se convierten, para los personajes de la novela, en el nexo que les permite formar su propia comunidad, un espacio de resistencia, de esperanza y de amistad. Los gatos y Arturo crean, mediante su música y a pequeña escala, un mundo otro, más solidario, libre y cálido, al ritmo de la improvisación del jazz. No en vano, indica Millar (2013), *Cierto azul* recurre al “subtexto que liga la importancia de la música con la esperanza de los esclavos afroamericanos y el papel esencial que tiene la melodía en la lucha por la liberación del espíritu humano en el presente” (41).

El calipso y el tango en *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz

Al igual que en la novelística de Contreras, en la de Muñoz existe una estrecha relación entre música y literatura. Este vínculo —notable también en su novela *Neblina púrpura* (2017), escrita bajo la influencia del rock— se evidencia en *Cómo ríe la luna* (2015) a través de los distintos géneros musicales a los que recurre. De la misma forma que en el texto de Contreras, en el de Muñoz los géneros seleccionados se enlazan en su función intratextual con la constitución de los personajes, a la vez que permiten reflexiones metatextuales, ya sea sobre la identidad costarricense o bien sobre la democracia. Hay que hacer, eso sí, una aclaración necesaria: esta novela debe ser leída, cantada o bailada —de acuerdo al criterio y las habilidades de cada lector— según dos ritmos muy distintos entre sí: el calipso y el tango.

Ambientada en la convulsa Costa Rica de los años treinta, *Cómo ríe la luna* se divide en tres partes: “Cabin on the wata” (en una clara alusión a la canción del calypsonian costarricense Walter Ferguson), “Luciérnagas en el monte” y “Memorias de La Flor”. Esta división tripartita del texto no sigue un orden cronológico, sino que empieza *in medias res*. La novela presenta en su mayor parte un narrador heterodiegético, aunque también inserta la correspondencia entre dos de sus personajes secundarios: Lothar, el noble gigante alemán, y Hans, su hermano y piloto.

En cuanto al espacio físico, si bien las acciones se desarrollan principalmente en la capital josefina, su primer capítulo se enmarca en las costas del caribe costarricense, en Puerto Limón. En dicho lugar, Carlos y Adilio, un par de hermanos de San José, recogerán dos carros comprados en Nueva York. Tras un infructuoso primer día en Puerto Limón, Carlos —intrépido y atrevido— decide explorar el ambiente nocturno del Caribe, mientras que Adilio se acuesta temprano. Como parte de su recorrido, Carlos ingresa a una cantina; ahí hará dos descubrimientos que le cambiarán la vida. El primero de ellos es el calipso. Creado a principios del siglo XX en Trinidad, este género se expandirá en el Caribe angloparlante y llegará a Costa Rica en la década de los 20, específicamente a Limón, con los trabajadores inmigrantes jamaquinos (Gerner, 2016). Carlos queda hechizado por el calipso, “aquella música tan melancólica como alegre, tan política como visceral” (Muñoz, 2015: 28), desde que lo escucha: “el kaiso era un descubrimiento que le movilizaba el cuerpo y no solo su gusto meseteño” (Muñoz, 2015: 28).

El segundo descubrimiento del personaje es de carácter amoroso y se encarna en Paula, una hermosa e inteligente mulata. Por ella, sentirá inmediatamente una fuerte atracción erótica. Descrita como un ser insólito, repleto de una “energía cósmica”, “contagiosa e irresistible” (Muñoz, 2015: 30), Paula, al igual que el calipso, capta de inmediato la atención de Carlos: “Suave y rotunda era Paula, una etnia en sí misma, como la luna, cuya voz iluminaba a Carlos en medio del ruido y encendía sus sentidos con su belleza misteriosa” (Muñoz, 2015: 30).

Al producirse ambos hallazgos, la letra del calipso utilizado en este pasaje se vuelve profética: augura tanto el tipo de unión entre ambos personajes, como el futuro de Carlos, cuyo destino queda atado al Caribe: “*Tambour bamboo* los hizo ponerse de pie y en el bamboleo colectivo Paula bailó ceñida a un costado de Carlos; fueron segundos para que él rozara su mano y ella respondiera más cerca todavía, cantando a su oído *you won't go home again* como una consigna militante que sus labios carnosos declaraban en la oreja” (Muñoz, 2015: 31). Este nexos entre Paula y el calipso no es baladí en la novela de Muñoz. Todo lo contrario, la relación entre ambos forma parte de la función intratextual del género musical, específicamente en la constitución del personaje: Paula encarna la sensualidad del calipso, pero

también su carácter contestatario. Según Grinberg Pla (2008; 2012), el calipso se asocia con la identidad afrocostarricense y su carácter de resistencia en un país en el que la construcción del patrimonio cultural nacional se ha basado más bien en manifestaciones asociadas al Valle Central o a la región norte del país. “De hecho, la especificidad temática y lingüística del calypso [sic] limonense es resultado del intento de los calypsonians de cantar-contar los sucesos que afectan a la comunidad y de resistir los embates de la cultura hegemónica costarricense” (Grinberg Pla, 2008: s. p.).

Este mismo carácter contestatario y de resistencia del calipso se observa, como anunciamos, en Paula quien, a pesar de su condición de mulata en la racista Costa Rica de los años 30, logra consolidarse como una joven y exitosa mujer de negocios, capaz de manejar la empresa familiar. Esta personalidad transgresora del personaje se evidencia también en sus convicciones políticas: Paula considera justo el movimiento de los obreros en el Caribe, muestra interés en las luchas feministas por el acceso al voto y se encoleriza con las demostraciones de racismo. Pero hay todavía más aspectos que destacar en esta relación entre personaje y género musical. Como parte de su función extratextual, la presencia del calipso implica una reflexión metacultural sobre el modelo hegemónico de identidad nacional costarricense. En su análisis sobre los ritmos caribeños en la narrativa centroamericana, Grinberg Pla (2012) apunta que éstos funcionan como espacios donde los sujetos pueden resignificar sus identidades. Si bien el análisis de Grinberg Pla se enfoca en identidades translocales y transnacionales, su observación es atinada también para el texto de Muñoz. En *Cómo ríe la luna*, el calipso también se asocia con “sujetos cuyas identidades desbordan o ponen en crisis los discursos modernos de la identidad nacional” (Grinberg Pla, 2012: 396), solo que de una manera diferente a como opera en los textos analizados por Grinberg.

Según Jiménez Matarrita (2005), el proyecto hegemónico identitario costarricense encuentra parte de sus pilares en el mito de la blanquitud y en el de la negación de todo tipo de mestizaje. En la novela de Muñoz, Paula y su condición de mulata los cuestionan y los enfrentan. Los padres de este personaje fracasan al confrontar el racismo de los josefinos: la relación no soporta la presión social y las

habladurías, por lo que la madre decide volver al Caribe. En cambio, Paula acepta la herencia materna y la paterna, y asume su mestizaje: ama el calipso y se siente ligada al Caribe, a la vez que usa el apellido de su padre y trabaja con él en la capital. Como una especie de Perséfone, Paula pasa seis meses con cada uno de sus progenitores, moviéndose entre la capital y el Caribe.

De regreso a la historia de amor entre Carlos y Paula, luego de su despedida del bar, el azar (o el destino augurado en el calipso del primer encuentro) reunirá de nuevo a la pareja. Los hechos continúan desarrollándose en el Caribe, pero no en Puerto Limón, sino en Kaweta. Al igual que ocurre con Paula, Kaweta, como espacio físico, se constituye también a través de una relación con el calipso. Los tres provocan en Carlos el mismo efecto seductor: al llegar ahí, Carlos queda asombrado por la belleza natural del lugar. Kaweta resulta particular también por el ritmo de vida de sus habitantes: todo se mueve a un "ritmo desigual" (Muñoz, 2015: 54), distinto al de Puerto Limón y al de San José, tanto así que se rige por el calendario juliano, no el gregoriano. El lugar también se constituye como comunidad gracias al género musical, que funciona como elemento cohesionador, otorga un sentido de comunidad a sus habitantes. No en vano el pueblo fue fundado por Vibert Murray, un calypsonian.

En Kaweta, Carlos confirma que la atracción que siente por Paula es correspondida. Por eso, piensa quedarse a vivir en Limón y no regresar a San José. Sin embargo, la belleza paradisiaca del lugar no libra a los personajes de la tragedia. Paula es víctima de un trágico incidente: mientras se halla en el muelle, el faro próximo a este se derrumba y la joven es sepultada por los escombros. Luego del fatal accidente, Carlos —marcado de por vida y sumido en una profunda tristeza— regresa a San José. Este retorno a la capital implica también un cambio en el ritmo musical de la novela, pues del caribeño calipso se pasa al tango.

Compuesto por tres elementos distintos entre sí —el baile, la letra y la música—, el tango es una práctica cultural compleja, tanto así que para rastrear sus orígenes no se puede señalar una fecha específica. Marchese (2006) explica que "Buenos Aires en la década de 1880 fue el punto de partida de la música y el baile de aquello que luego derivó en el tango-canción cuyo origen se fecha en 1917 con *Mi*

noche triste de Pascual Contursi" (47). En contraste con la imprecisión de las fechas, el lugar donde nació el tango sí es indicado con mayor claridad: el Río de la Plata, el de los sectores más populares, el de los inmigrantes, peones y marineros, el de los burdeles y el lunfardo.

Más allá de los detalles sobre el origen del tango, este género musical como elemento intermedial en el texto de Muñoz cumple funciones intra y extratextuales. De nuevo, en relación con la función interna, el género moldea a un personaje: si las características del calipso se relacionaban con la constitución de Paula, una situación muy similar ocurre con Carlos, el duelo y el tango. Este género, con sus usuales letras sobre tragedias y pérdidas amorosas, ilustra a la perfección el desolado estado anímico del personaje luego de la tragedia acontecida en Kaweta. Estamos pues ante un caso de evocación: el texto literario, a través de sus palabras, intenta que el lector sienta la tristeza desgarradora del tango, experimentada desde la perspectiva de Carlos: "El alma ya no se paseaba por su cuerpo, como decía su madre: solo era una hoja que en vendaval conduce hacia un jardín quemado" (Muñoz, 2015: 234).

Incluso, la estructura narrativa de la novela colabora a que el lector lea la historia de amor y de muerte entre Carlos y Paula desde la pérdida y la desolación tan propias del género argentino. El orden de los eventos es narrado de tal manera que compele al lector a sentir la tristeza, la desolación y la melancolía del tango: al presentar los acontecimientos *in medias res*, el segundo capítulo sobre la vida de ambos personajes antes de su encuentro se lee ya sabiendo el trágico fin de su relación amorosa. El lector conoce más sobre ellos, con la consciencia de que están condenados a vivir un amor marcado por la tragedia.

Si bien Carlos posee una evidente conexión con el tango, también guarda una impronta del calipso luego de regresar a la capital. Esta marca se muestra en su búsqueda de un disco de *kaiso* en el centro de San José. Carlos recorre las tiendas de la capital junto con José Elías Zárate, melómano locutor de radio del cual hablaremos luego, con el fin de encontrar este *kaiso*. De la siguiente cita, nótese también la resignificación del calipso: cuando Paula estaba viva, el género musical se asociaba con la sensualidad y la vitalidad; luego de su muerte, se vincula con la melancolía y el luto por su muerte.

Carlos se paseaba por los pasillos hurgando entre los artefactos que los propietarios de la sodas, restaurantes y cantinas compraban cada vez más para alegrar a los comensales, mientras hacía esfuerzos por olvidar el premonitorio encanto de la música que Vibert Murray dirigía en aquella playa lejana, escurrida entre el goteo de los meses, ya sin dolor, es cierto, o con un dolor extraño, insaboro, que lastima solo de noche. (Muñoz, 2015: 207)

La búsqueda de un disco de calipso resulta infructuosa: nadie en San José lo ha escuchado. Esta pesquisa por parte de los personajes sucede a la vez que Carlos cree ver a Paula viva, si bien el pueblo —entre ellos Carlos— había presenciado el rescate del cadáver. Respecto a este punto, el texto es ambiguo y nunca se aclara si es un juego de la imaginación de Carlos o un hecho fantástico.

El tango en la novela de Muñoz funciona también de manera intratextual para constituir la ambientación histórica del texto. En este sentido, es necesario que ahondemos en el tango no sólo como género musical, sino como un signo estético e ideológico, asociado a "la construcción del imaginario de la modernidad e identidad urbana a partir de diferentes momentos históricos-sociales" (Mondol, 2015: 27). Esta relación entre el imaginario de la modernidad y el tango se evidencia especialmente a través de José Elías Zárate, presentador del programa "El abogado en su casa". Él desea concretar un ambicioso proyecto: traer al país a la figura más representativa del tango: Carlos Gardel. Justamente, la posibilidad de tener en Costa Rica a este cantante es una muestra de que el país progresa. José Elías habla sobre este punto con Martín, alias el Frijol, mientras lee una carta enviada al programa:

Llamó su atención una misiva reclamando el aislamiento del país, poné atención Frijol: carente de oportunidades artísticas como las que disfruta México, Colombia y Perú, para no citar las grandes metrópolis que son el segundo hogar de Gardel, de Barbarito Diez y de Ernesto Leocuna. Tiene razón, dijo Martín, ¿quién va a visitar este potrero? Ya vinieron Isadora Duncan, Ortiz Tirado y Libertad Lamarque, rebatió José Elías y, quién

sabe, a lo mejor Carlos Gardel nos premia con su presencia. (Muñoz, 2015: 227-228)

Como indica Mondol (2015), Gardel en realidad nunca visita Costa Rica. Los rumores de su posible arribo al país durante 1935 son trágicamente descartados con la muerte del artista en junio de ese mismo año. Sin embargo, en el texto de Muñoz, el sueño se concreta: Gardel llega a Costa Rica a dar un concierto. El día de su arribo en un moderno Boeing-247, "primera vez un aparato tan moderno tocaba tierra costarricense" (Muñoz, 2015: 266), la gente se congrega para recibirlo y la policía forma un cerco para protegerlo. Carlos suda de la emoción y José Elías Zárate "sentía sus latidos en la garganta". Su visita, desde la perspectiva de Carlos, es apoteósica: "era como esperar la revelación de una fuerza del mundo inmaterial, convocado por la más poderosa de las invocaciones y en ese momento no sabía si era verdad, si Gardel era humano o se trataba de una visión volátil que solo podía existir en el cine, los discos, las revistas, pero nunca en la vida cotidiana" (Muñoz, 2015: 267).

Detrás de la llegada de Gardel a Costa Rica, se urde un malévolo plan: quienes financian su arribo son un grupo de fascistas. Éstos desean matar al cantante argentino durante el concierto, con el fin de culpar al Partido Comunista y generar caos en el país. Este acontecimiento, orientado a desestabilizar el sistema democrático del país, nos permite ahondar en la función extratextual del tango en la novela. Para ello, primero debemos referirnos a la capacidad del tango como afecto. Olivera Williams (2012) postula que el tango "articula los impactos de la modernización" (212), a la vez que se constituye en un afecto, una forma de comprender el mundo a partir de una emoción de carácter colectivo en una época crítica, de cambio. "Tango: [...] Eres un estado de alma de la multitud", en palabras de la letra de Fernán Silva Valdés (Olivera Williams, 2012).

En el caso de la novela de Muñoz, esta potencialidad del tango como un afecto es de carácter colectivo. En primer lugar, el tango en la novela es un producto popular, consumido tanto por las clases sociales trabajadoras como por las más privilegiadas. En la capital, nadie se resiste a su encanto. En torno a él, se forma

una red variopinta de seguidores, gracias a su difusión a través de la radio; hay, parafraseando a Benedict Anderson, una comunidad imaginada alrededor de éste. El tango se presenta entonces como un elemento cohesionador. En consecuencia, al estar en peligro Gardel, su más grande representante, también está en peligro dicha comunidad y, para rematar, la estabilidad del país.

Afortunadamente, Gardel no sufre daño alguno. El atentado es evitado por Carlos, un hombre común y corriente —uno más en la multitud aludida por Silva Valdés— a quien el destino coloca, sin él mismo quererlo, en medio de los planes de los fascistas. El carácter popular del tango en su función extratextual nos remite entonces a una reflexión metacultural: en medio del ambiente histórico convulso, y a pesar de las tribulaciones personales, el ciudadano se ve compelido a actuar, conmovido —como sucede en la novela— por la indignación: “¡Querían matar a Gardel, susurró, qué hijos de puta” (Muñoz, 2015: 282). Salvar a Gardel implica, entonces, salvar también la estabilidad política y social del país.

Conclusiones

En los textos analizados, la recurrencia a diferentes géneros musicales no es azarosa. El elemento intermedial en cada una de las novelas desempeña funciones intra o extratextuales. En la novela de Contreras, la mayor impronta intratextual del jazz la encontramos en la constitución de los músicos gatunos, no sólo mediante referencias históricas en su caracterización, sino además en un plano más profundo: los felinos josefinos, a pesar de la tristeza azul inherente a la vida, abrazan como valores esenciales la libertad y la creatividad propias del género. Los gatos viven sin hacer planes, improvisando a cada momento. De esta forma, la vida al ritmo del jazz de los personajes nos orienta a una reflexión metacultural: se contrasta el mundo de los gatos jazzeros con el hegemónico, el de los humanos y el de los perros, el de las cadenas y las normas.

Por su parte, en *Cómo ríe la luna*, la principal función intratextual de los géneros musicales se vincula con la constitución de los personajes: su visión del mundo se comprende a cabalidad al relacionarlos con dichos géneros. Paula encar-

na el espíritu contestatario y de resistencia del calipso costarricense, mientras que Carlos remite a la tristeza y a la melancolía tangueras. El calipso y el tango también cumplen funciones extratextuales. En el caso del calipso, este vínculo conlleva una reflexión sobre la conformación de la identidad costarricense, en cambio el tango se relaciona con la constitución de identidades colectivas. Como se observa, en ambas novelas, el análisis de la relación entre literatura y música amplía las posibilidades de lectura y notarla enriquece las interpretaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVO Oviedo, Marlen. (2013). “Una mirada desde el orden implicado, la similitud y la diferencia sobre *Cierto azul: improvisación armónica para la educación en libertad*”. *Revista Estudios*, (23), 98-116.
- CONTRERAS Castro, Fernando. (2017 [2009]). *Cierto azul*. Editorial Costa Rica.
- CRAFT, Linda. (2011). “Ritmos de resistencia en la ficción de Ana Cristina Rossi”. *Letras*, (49), 95-113. <https://doi.org/10.15359/rl.1-49.5>
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990). “Teoría de los polisistemas”. Recuperado de <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>
- GERNER, Vera. (2016). “El calypso costarricense”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 24(93), 48-49. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/78194/69134>
- GRINBERG Pla, Valeria. (2008). “El calypso en el caribe costarricense: crónica cantada de una comunidad transnacional”. *Istmo* (17). Recuperado el 4 de diciembre de <http://istmo.denison.edu/n17/articulos/grinberg.html>
- GRINBERG Pla, Valeria. (2012). “Ritmos caribeños, transnacionalismo y narrativa en Centroamérica”. En Cortez, Ortiz Wallner y Ríos Quesada (Eds), *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (pp. 393-414). F&G Editores.

- GUERRERO CONTRERAS, Juan. (2015). *Kind of blue: la cúspide de la inteligencia musical de Miles Davis*. (Investigación de grado, Universidad de la Sabana). Recuperado el 7 de diciembre del 2019 de [https://intellectum.unisabana.edu.co/bitstream/handle/10818/21904/Juan%20Felipe%20Guerrero%20Contreras%20\(tesis\).pdf;sequence=1](https://intellectum.unisabana.edu.co/bitstream/handle/10818/21904/Juan%20Felipe%20Guerrero%20Contreras%20(tesis).pdf;sequence=1)
- HALLET, Wolfgang. (2015). "A Methodology of Intermediality in Literary Studies". En Gabriele Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (pp. 605-618). De Gruyter.
- JIMÉNEZ MATARRITA, Alexander. (2005). *El imposible país de los filósofos: El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- MARCHESE, Carolina. (2006). "Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo." *Revista Latinoamericana de Estudios del discurso*, 6(2),45-60. <http://dx.doi.org/10.35956/v.6.n2.2006.p.45-60>
- MILLAR, Michael. (2013). "Los ciegos ven mejor lo invisible: visión, ceguera y crítica social en la literatura contemporánea costarricense". *Revista Káñina*, 37(1), 33-45.
- MONDOL, Mijail. (2015). *Tango, arrabal y modernidad en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- MUÑOZ, Vernor. (2015). *Cómo se ríe la luna*. Uruk.
- OLIVERA WILLIAMS, María Rosa. (2012). "Tango como afecto: cruces y cortes de la sensibilidad moderna y posmoderna". En Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (Eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina* (pp. 211-226). Iberoamericana Vervuert
- PEÑALVER VILAR, José María. (2011). "¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de elementos musicales para la improvisación". *Revista Electrónica de Lista Europea Electrónica de Música en la Educación*, (27), 35-87. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9824/9248>
- PLATA RAMÍREZ, Enrique. (2004). "Vengo a decirle adiós a los muchachos. Celebración y desmitificación del ídolo popular caribeño. voz y escritura". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, (14), 139-156. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/25207>

- RODRÍGUEZ, Salvador. (2015). "La música como carnet de identidad afrodiaspórica: el blues y el reggae en la narrativa de Anacristina Rossi". *Afro-Hispanic Review*, 34(2), 41-55.
- SOLERA SALAS, Mario. (2015). "Partitura para tiorba 'Micropiezas para una tierra prometida homenaje al libro Fragmentos de la tierra prometida de Fernando Contreras Castro'". *Revista Káñina*, 39(2), 235-253.
- WOLF, Werner. (2002). "Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". En Lodato, Aspden y Bernhart (Eds.), *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (pp. 15-34). Rodopi.
- WOLF, Werner. (2015). "Literature and Music: Theory". En Gabriele Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (pp. 459-474). De Gruyter.

RESEÑAS





**SIMON, Sherry. (2019). *Translation Sites. A Field Guide*
(Michael Cronin, Ed.). Routledge.**

CLAUDIA LUCOTTI ALEXANDER

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

La académica y teórica canadiense Sherry Simon, especializada en cuestiones de traducción, ha publicado textos relevantes sobre el tema desde los años 80 del siglo pasado. Aquí comentaremos *Translation Sites. A Field Guide*, uno de los más recientes. Sin embargo, antes de comenzar, es importante mencionar cómo dicho libro conforma un eslabón más en una larga cadena de trabajos que, si bien se inscriben dentro de un mismo campo de estudio, han ido transformándose de modos propositivos a partir de una trayectoria y un posicionamiento muy propios.

Simon, una montrealense anglófona, hija de la diáspora judía, ha tenido desde niña una relación vital con las lenguas, situación que plantea y sobre la cual reflexiona en muchos de sus trabajos.

Inicia explorando el papel de las lenguas y la traducción en la poesía en Quebec para luego escribir un libro que sigue siendo un referente hoy sobre traducción y género, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996). Sin embargo, no continúa con este último tema y se regresa al estudio de las lenguas en Montreal. El resultado es otro libro muy premiado, *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*, de 2006. En él, Simon visualiza su ciudad como un mosaico de zonas en donde la traducción, en diversas formas y modalidades, algunas de ellas muy *sui generis*, resulta ser un ejercicio central en el proceso y en el estudio del acercamiento o distanciamiento que se da entre los diferentes grupos culturales y lingüísticos, sobre todo los francófonos, los anglófonos y

la diáspora judía que ahí habitan. La novedosa propuesta de Simon resultó una enorme aportación a los estudios de traductología e inspiró numerosos trabajos y proyectos.

Simon, sin embargo, vuelve a ajustar su rumbo y en su siguiente trabajo, *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory* (2012) se dedica a explorar lo que acontece en cuatro grandes ciudades multilingües del mundo en donde las relaciones a lo largo del tiempo entre varias lenguas, sobre todo a partir de la traducción, permiten un nuevo acercamiento a los espacios así como un entendimiento profundo de la historia de vida de las diferentes comunidades que conforman cada urbe. A continuación, hay que mencionar un libro que coordina en 2013, *In Translation. Honouring Sheila Fischman*, en donde diversos autores y traductores rinden tributo a esta gran traductora canadiense. Más allá del merecido homenaje a Fischman, aquí hay que subrayar el creciente interés por parte de Simon por las vidas y experiencias concretas de las y los traductores, un tema que adquirirá cada vez más relevancia para ella. En 2014 coordina, junto con Kathy Mezei y Luise von Flotow, *Translation Effects. The Shaping of Modern Canadian Culture*, en donde se presentan una serie de trabajos que giran en

torno a prácticas concretas de traducción, así como sus efectos, en diversos campos de la cultura y la vida de Canadá como la política, el cine, la literatura y el teatro. A continuación coordina otra antología, *Speaking Memory. How Translation Shapes City Life* (2016), en donde retoma varios de los ejercicios anteriores, pero destaca, al menos para nosotros, la incorporación de algunos casos ligados a ciudades latinoamericanas, como Montevideo, por ejemplo.

Con ello llegamos al libro que nos interesa comentar aquí, *Translation Sites. A Field Guide*, el cual —si bien se liga con sus trabajos anteriores— es ejemplo, una vez más, de la permanente revisión y renovación que sufren los planteamientos de Simon. El subtítulo mismo ya funciona como aviso, pues anunciar el texto como guía de campo ya está implicando una serie de cambios con los que Simon nos provee tanto de sitios específicos (muchos de ellos ilustrados con fotos) como de reflexiones muy atinadas para realizar un estimulante viaje centrado en la traducción (en su acepción más amplia), la memoria y los afectos. El resultado es un acercamiento al tema más práctico que teórico (aunque contiene un gran cúmulo de teoría muy digerida) sumamente original que ha recibido tanto críticas y des-

calificaciones, así como reconocimientos muy elogiosos.

Un ejemplo de esto último es el comentario, en la contraportada del libro, de la académica Emily Apter cuando dice lo siguiente acerca de esta obra tan particular de Simon tanto por su contenido como por su enfoque y formato:

A novel genre—a translation “guidebook”—part travelogue, part diary, part meditation on sites of memory, this poignant study uses translation as a medium to communicate the affective charge of linguistic encounters and political conflicts past and present. Each location is mobilized as a zone of polyphonic expression and cultural difference. A must-read for those interested in translation, urbanism and cartographies of memory.

En estrecha relación con esto hay que decir que el libro comienza con una introducción, “Polyglot places”, en donde Simon misma nos explica de lo que se trata. Dice de entrada:

This is a guidebook. In its pages you will find a hotel in Sarajevo, an opera house in Prague, a memorial in Lviv, a bridge

in Mostar, a museum in Ottawa, a garden in Ireland, a market in Hong Kong and a church in Toledo, among others. These are all sites shaped by conversations across languages. Here words and histories meet in modes of coexistence, rivalry or conquest

[...]

To follow my routes is to visit gardens, bridges and streets where languages compose ever-changing palimpsests and where spaces are charged with the tension between here and elsewhere. It is to visit places whose cultural meanings are shaped by language traffic and by the clash of memories. (Simon, 2019: 1, 2)

Simon divide su recorrido por estas rutas en cinco secciones: “Architectures of memory”, que trata sobre lugares (el monumento, la iglesia) en donde la memoria está presente lingüísticamente en distintas capas o estratos que muchas veces buscan cancelarse unas o otras; la segunda, “Transit”, funciona de manera opuesta, ya que aquí los sitios (el hotel, el puente) y las lenguas son explorados a partir de su potencial para fungir como espacios liminales que permiten el tránsito de una esfera a otra. Luego tenemos “Crossroads”, donde Simon se acerca al

mercado y a la calle como lugares propicios para diversas conversaciones e intercambios que van más allá de lo lingüístico. De manera algo similar, “Thresholds” se centra en los diversos tipos de intercambios que se pueden dar entre el interior y el exterior en sitios como el jardín, la biblioteca o el diván psicoanalítico. Finalmente tenemos “Borders, control, surveillance” que, a diferencia de las anteriores, se preocupa por adentrarse en lo que sucede en sitios represivos como los puestos de control para migrantes o retenes y el papel que ahí juegan las lenguas y la traducción.

En cada una de estas secciones —todas ellas caracterizadas por la presencia de límites o fronteras en algún formato— encontramos pues una preocupación constante por parte de Simon por acercarse a sitios diversos para indagar en torno a expresiones lingüísticas o manifestaciones urbanísticas o culturales varias, marcadas por distintos ejercicios de traducción tanto diacrónicas como sincrónicas, para conocer con mayor profundidad y mayor comprensión historias complejas y muchas veces contradictorias.

Como conclusión, debemos insistir, en primer lugar, en lo interesante que resulta este libro, sobre todo si lo vemos como una etapa más en los planteamientos de Simon, ya que aquí converge gran parte de su trabajo anterior. Sin embargo, el hecho de que esto lo haga a partir de un recorrido por sitios concretos, muchas veces poco conocidos u observados por la mayoría de nosotros pero de gran significación y relevancia para quienes los habitan, no sólo provee al libro de una característica particular, muchas veces ausente de textos puramente teóricos sino que, adicionalmente, funciona como invitación para que aquí, desde México, nos acerquemos —de modos más activos y pensantes— a los lugares que habitamos para conocerlos en mayor profundidad gracias a este tipo de ejercicio. Pues como bien dice Simon: “Translation in all its forms is a great teacher, fostering a critical engagement with difference. As a posture of inquiry, an attitude of mind, translation sees all knowledge as resulting from movement, encounter, transfer” (9).



O'HEALY, Aine. (2019). *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame.* Indiana University Press.

DIEGO BARBONI

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Una de las críticas más frecuentes que se han hecho al cine italiano de las últimas décadas se refiere a su escaso contacto con la realidad, su incapacidad de confrontarse con los grandes temas de la contemporaneidad y constituirse a sí mismo como espejo crítico de las contradicciones de la sociedad que lo produce. En términos generales, esta visión pareciera contar con muchos argumentos a su favor, sobre todo cuando se compara la producción de hoy en día con la de la época dorada que va desde el neorrealismo hasta finales de los años setenta. Sin embargo, una mirada más atenta indica que, más allá del cine *mainstream*, dominado por el sempiterno macro-género de la comedia, en realidad hay múltiples cineastas que han buscado anali-

zar y relatar la evolución de Italia, con todas las transformaciones que ésta ha vivido en los últimos treinta años. En este sentido, el notable número de obras dedicadas a la inmigración constituye una de las realidades más interesantes y vitales en el cine contemporáneo de este país.

Si bien la inmigración extranjera comienza a adquirir una dimensión relevante a partir de los años setenta, no es sino hasta el inicio de los años noventa que los y las cineastas de Italia empiezan a centrar su atención en la presencia de inmigrantes en el territorio nacional. Inicialmente presente en un número relativamente reducido de obras, la temática migratoria va adquiriendo una presencia cada vez mayor a lo largo de todos los años noventa y dos

mil hasta consolidarse en la segunda década del siglo veintiuno, a través de un considerable número de obras, como uno de los temas ineludibles de la cinematografía italiana contemporánea. En su ensayo *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*, Aine O'Healy se propone mapear y analizar las diferentes formas en las que el cine italiano ha abordado este fenómeno, tan crucial para la comprensión de la Italia y el mundo contemporáneos. El criterio adoptado por la académica estadounidense para estructurar su estudio es a la vez temático y cronológico, puesto que las cuestiones principales abordadas por las películas han ido obviamente cambiando a lo largo del tiempo, siguiendo los acontecimientos históricos y la evolución de la sociedad.

El primer capítulo, “After 1989: Projecting the Balkans”, estudia un grupo de películas, en su mayoría de los años noventa, centradas en la relación entre personajes italianos y la inmigración procedente de la península balcánica a raíz de todos los trágicos acontecimientos que, partiendo de la caída del Muro de Berlín, azotaron esa parte de Europa durante los años noventa. Valiéndose principalmente de los instrumentos críticos proporcionados por las teorías poscoloniales, O'Healy evidencia

la forma en que estas películas, lejos de instaurar un verdadero diálogo con el Otro, expresan ansiedades y preocupaciones propias de sus personajes italianos, reflejando a la vez las de sus autores y las del público local al que están destinadas.

En el segundo capítulo, “Traffic from the East: Gender, Labor and Biopolitics”, la autora analiza una serie de películas centradas en personajes femeninos procedentes del este de Europa. Partiendo desde la perspectiva de la crítica feminista, el capítulo muestra las ambigüedades de las representaciones casi siempre erotizadas de las mujeres eslavas, a menudo con connotaciones de violencia, y donde su función social parece reducida a la dualidad trabajo sexual/trabajo afectivo. El tercer capítulo, “African Immigration in the 1990s”, vuelve a utilizar las teorías poscoloniales para mostrar cómo, en las películas aquí analizadas, la representación de personajes (tanto masculinos como femeninos) procedentes del continente africano evidencia, más allá de las intenciones explícitas de sus autores/as, mentalidades e ideologías heredadas de un pasado colonial cuyo legado sigue vigente a pesar de, o tal vez debido a, la remoción de la que muchas veces éste ha sido objeto en la cultura italiana contemporánea.

La perspectiva cambia en los tres filmes analizados en el cuarto capítulo, “Migration, Masculinity and Italy’s New Urban Geographies”, contruidos a través del esquema típico del relato de formación. En ellos, el proceso de toma de conciencia del joven protagonista (italiano en un caso, procedente del este de Europa en los otros dos, pero siempre de género masculino) conlleva una crítica mucho más evidente de la explotación de los cuerpos de los y las migrantes, en comparación con las obras analizadas en los capítulos anteriores.

En el quinto capítulo, “Imagining an Expanded Mediterranean Borderscape”, O’Healy retoma de los *border studies* el concepto de “borderscape” para analizar una serie de películas en las que el mar Mediterráneo, y las diferentes funciones que éste cumple, adquiere un papel crucial en su doble faceta de frontera a la vez material y simbólica, cuyas aguas constituyen el terreno en el que se articula la dialéctica entre el aquí y el allá, entre “este lado” y “el otro lado”, “nosotros” y “ellos” (o “yo” y “el otro”, como en el emblemático título de una de las películas analizadas en el capítulo),¹ con todas las con-

tradiciones que esta dialéctica implica. Por un lado, su potencial y su historia de “casa común ancestral”,² de milenario puente cultural y comercial entre los dos continentes, ejemplificado entre otras cosas por la presencia central de personajes de pescadores en muchas de las películas en cuestión; por el otro, su función de frontera natural, con su legado de naufragios y tragedias marítimas, propiciado y fomentado por las políticas migratorias italianas y europeas de las últimas dos décadas, así como los acuerdos tomados por el estado italiano con el gobierno de Libia para contrarrestar los flujos migratorios.

Los personajes y las comunidades ya asentadas en el territorio italiano son, en cambio, protagonistas de las películas analizadas en el sexto capítulo, “Living with Difference: From Noir to Melodrama”. La presencia de inmigrantes en el territorio italiano es (re)presentada, en ellas, como un fenómeno ya destituido del carácter de novedad y urgencia que tiene en muchas otras películas: sus autores prefieren centrarse por un lado en las posibilidades de interacción entre la comunidad extranjera en cues-

¹ *Io, l'altro* (2006), de Mohsen Melliti

² Retomo aquí una definición usada por O’Healy en el capítulo.

ción (china, eritrea, egipcia) y la italiana, y por el otro en el proceso de formación de personajes caracterizados por su condición de liminalidad, por la lucha interior entre la voluntad de respetar y preservar sus orígenes familiares y culturales, y la necesidad de integrarse en la sociedad en la que se desarrollan.³ El otro tema central del capítulo es la forma cinematográfica de las obras en cuestión: apoyándose en los *genre studies*, O'Healy presta atención a las intersecciones entre el planteamiento eminentemente realista que suele caracterizar el cine sobre la migración y los códigos y convenciones típicos del cine de género (a veces el *noir*, otras el melodrama o la comedia) que los autores de estas películas adoptan, al menos en parte, conformando así unos objetos cinematográficos no menos híbridos que la identidad de algunos de sus protagonistas.

El capítulo conclusivo, "Afterword: Accented and Transnational Filmmaking in Italy", retoma algunos de los conceptos propuestos por Hamid Naficy en su fundamental texto *An Accented Cinema* para expresar la urgencia y a la vez resaltar el surgimiento

de un cine verdaderamente transnacional en Italia. O'Healy reseña la filmografía de un buen número de autores y autoras para identificar en obras como *Io, rom romántica* (2014) de Laura Halilovic, y sobre todo *Mediterranea* (2015) de Jonas Carpignano, sendas etapas fundamentales de la evolución del cine italiano sobre la migración, tanto por la identidad de sus artífices,⁴ como por las novedades que plantean a nivel temático. Si la película de Halilovic, como evidencia O'Healy, rompe con muchos estereotipos del cine italiano sobre inmigración al mostrar un desenlace exitoso para la agencia y la ambición femenina, la de Carpignano tiene, entre muchos otros méritos, el de ser la primera película italiana de ficción en representar un acto de protesta de inmigrantes a partir de su punto de vista.

Con el análisis de esta última película, que desde varios puntos de vista constituye un momento crucial en la historia del cine de migración realizado en Italia, se cierra el estudio de O'Healy, ambicioso en su concepción y valioso por su capacidad de análisis y su planteamiento teórico, centra-

³ No es casualidad que dos de las cuatro obras analizadas en este capítulo tengan protagonistas pertenecientes a las llamadas segundas generaciones.

⁴ Halilovic es una joven romaní perteneciente a las llamadas segundas generaciones, Carpignano el hijo estadounidense de un italiano y una mujer de origen de Barbados

do principalmente en las teorías postcoloniales, pero ecléctico y capaz de incluir un rango notable de influencias culturales. A través de ello, su autora nos recuerda, por una parte, la belleza del ejercicio crítico, cuando éste implica la voluntad y la capacidad de interrogar cualquier obra, tanto cinematográfica como de otro tipo, para

cuestionar su discurso y su lenguaje, desvelando las implicaciones que éstos disimulan y las relaciones de poder que entrañan. Por otra parte, también nos recuerda la necesidad de superar las fronteras físicas, culturales y de género, y pensar un mundo y una sociedad cada vez menos excluyentes.



MERUANE, Lina. (2021). *Zona ciega*. Literatura Random House.

AURORA PIÑEIRO

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

En los últimos años, la escritora chilena Lina Meruane ha publicado novelas a las que la propia autora se refiere como una “trilogía de la enfermedad”: *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2019). En cada una de ellas hace un despliegue de estrategias narrativas diversas, pero resultan emparentadas por un abanico temático vinculado con la denuncia del discurso autoritario de la medicina; la representación del cuerpo enfermo como instrumento de resistencia ante la implacable noción neoliberal de “productividad” que impera en muchas de las sociedades contemporáneas; las relaciones entre el cuerpo y la escritura; la soledad del enfermo; y la puesta en página de personajes que se niegan, por un lado, a invisibilizar el dolor o la pérdida y, por otro, a ser orillados a desempeñar un único papel, el de víctimas.

En diálogo con estas novelas, en 2012, Meruane publicó *Viajes virales*, un ensayo centrado en las representaciones del sida en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI. Este libro es una referencia importante dentro de la obra crítica de la autora, por su aproximación a la enfermedad como dispositivo político y estético; por los ecos siniestros que, en la actual situación de contingencia, adquiere la noción de contagio global y, también, por el planteamiento de coordenadas distintas para concebir otra historia literaria, latinoamericana y universal. Con este largo camino andado, Meruane vuelve a la carga, en 2021, con su libro *Zona ciega*, integrado por tres ensayos: “Matar el ojo”, “Ojos prestados” y “Las casi ciegas”.

El epígrafe principal, “Cuántos ciegos serán necesarios para hacer una ceguera”, nos remite a *Ensayo sobre la ceguera* (1995),

novela donde Saramago recrea un estado de cuarentena, y advierte a los lectores sobre la responsabilidad de tener ojos cuando otros los perdieron. En ese mismo tenor, Meruane declara: “Ver obliga a responder. Ver exige responsabilizarse por lo visto” (Meruane, 2021) y, de esta forma, utiliza el primer tramo del libro para denunciar la violencia con la que el Estado respondió al estallido social que tuvo lugar en las calles de Santiago de Chile, a finales de 2019, como una agresión especialmente dirigida contra los ojos de los manifestantes, una estrategia para desatar un tipo de virus específico, el de una ceguera colectiva que inmovilice el derecho ciudadano y, de forma paralela, torne opaca la percepción de la crueldad institucionalizada: “Nos estaban matando los ojos” (Meruane, 2021). Aunque los acontecimientos en Chile son el foco del texto, la atención crítica también se dirige hacia otros ejemplos de la historia reciente en Ecuador y Colombia, o identifica el “ojicidio” en Hong Kong o Palestina. Las reflexiones conducen hacia un señalamiento central, el hecho de que, en toda guerra, el objetivo es “destruir el cuerpo enemigo” (Meruane, 2021) pero que, en el contexto contemporáneo, ha ocurrido un desplazamiento en la manera como se instrumenta la represión. Si antes

las dictaduras optaban por la ejecución, en algunas democracias contemporáneas, bajo la mirada global, se elige la mutilación. En tiempos de asepsia política y discursiva, cae como misil entre las páginas de Meruane la siguiente pregunta: “¿Sería cierto que mutilar era ahora políticamente *más aceptable*?” (Meruane, 2021). Con la llegada de la pandemia por covid-19, las protestas en Chile se vieron interrumpidas, y el uso obligatorio del cubrebocas, como señala la autora, con estremecedora ironía, creó una imagen de rostros donde “se condensan nuestras caras en apenas dos ojos” (Meruane, 2021).

Si bien la lectura política de la ceguera permea el libro en su totalidad, también la ceguera física y la historia de sus representaciones literarias son protagónicas, en especial, en el segundo y tercer ensayos del volumen, donde las fronteras entre los textos se vuelven aún más porosas. “Ojos prestados” inicia con referencias a la novela de la propia Lina, *Sangre en el ojo*, que está centrada en el accidente ocular que sufre una escritora, también llamada Lina o Lucina. A partir de estas páginas, se hace evidente lo amplio del archivo documental creado en paralelo a la obra narrativa, y las reflexiones revelan cuán deliberada y consistente ha sido la decisión autoral de escribir la enfer-

medad, como artista mujer, y los riesgos o transgresiones que ello implica.

De lo anterior deriva la propuesta de otra posible historia literaria, que no es lineal ni exhaustiva, y que sólo en apariencia dedica la segunda parte a los autores ciegos y la tercera a “Las casi ciegas”. En su concreción textual, las oscilaciones caracterizan los movimientos cronológicos del recorrido; la sección dedicada a las voces masculinas se ve salpicada de citas de, o referencias a, escritoras mujeres, y viceversa. Como en la novelística de Meruane, donde habitan ejemplos de una sintaxis sincopada, en *Zona ciega* la argumentación avanza, pero se articula de forma rizomática; acusa tesis concretas, pero evita la trampa de la argumentación cerrada. Las estrategias para lograrlo son múltiples: el uso de la cita (entrecomillada o no), unas veces aislada y, otras, en el cuerpo del texto; la elipsis, el fragmento y, de manera muy eficaz, el arte de la digresión. La autora logra inquietar el ensayo como forma, lo hace híbrido, comparatista y, dentro de esta diversidad, irrumpe la perspectiva de género, al observar que, en el caso de los escritores ciegos, la pérdida de esta facultad y el sobrellevarla, muchas veces sin hacerla explícita en la escritura, se representa en el discurso público (crítico o biográfico) como un rasgo de valentía: “En

los hombres cualquier pérdida adquiere un carácter épico y el enfrentarla se entiende como evidencia de un heroísmo que no se opone sino que *se añade* a la valoración literaria” (Meruane, 2021). Mientras que, en el caso de las mujeres, y en particular quienes deciden representar el sufrimiento corporal en su escritura, el riesgo es enorme. La autoridad literaria está tradicionalmente vinculada al mundo de las ideas; cuando una escritora enfatiza la experiencia del cuerpo y sus vínculos con la sangre, el parto y el dolor confesado (ejemplos seleccionados por la propia Meruane), la recepción de la obra suele empujarla hacia lo “demasiado subjetivo” (Meruane, 2021), se habla del alcance restringido de los temas privados y, entre ellos, la ceguera no es excepción. Así, “en la escritura de las mujeres la pérdida está desacreditada, es visto como un acto declarativo sin densidad literaria, carente de todo *valor*” (Meruane, 2021). De ahí que una novelista de la talla de Josefina Vicens haya decidido abandonar la escritura de una tercera novela centrada en la experiencia de su ceguera, por temor a que resultara “una cosa lastimera” (Vicens citada en Meruane, 2021).

Sin embargo, la actitud revisionista y la articulación de una historiografía literaria “otra” no impiden que Meruane, a lo largo de su recorrido, exprese empatía por la si-

tuación vital y creativa de varios escritores y escritoras. Destacan las secciones dedicadas a Joyce, desde la paradójica perspectiva de Borges (otro ciego), y también desde la óptica de la misma Meruane, quien experimentó un episodio temporal de ceguera y continúa librando la batalla por lo ocular. En el acceso intermitente a la visión, Meruane se identifica con Joyce en la necesidad de construir universos narrativos “desde la zona cero del apagón” (Meruane, 2021). Y en la última parte del libro rinde especial tributo a Marta Brunet, la novelista chilena de ojos heridos, quien publicó libros “demasiado recios. Demasiado crudos para haber sido escritos por una mujer” (Meruane, 2021). Atrapada en esa ambigua zona entre las brumas y la visión, entre las luminarias artísticas de su época y la ceguera crítica de la misma, Brunet recibe, en *Zona ciega*, junto con otras artistas, una justicia literaria cuyo retraso o discontinuidad tenía que ser rectificado.

El ejercicio ensayístico de Meruane sacude un tipo de historiografía literaria convencional que, como lo había denunciado Adrienne Rich, distorsiona y desacredita la experiencia del cuerpo femenino,¹ y

las representaciones del mismo. El libro de Meruane señala el nivel de intolerancia que alcanza esta actitud cuando se trata de un cuerpo femenino enfermo y, aún más, cuando la enfermedad tiene una correspondencia extratextual en la figura autoral femenina. Así, los reacomodos propuestos en *Zona ciega* otorgan la posibilidad de leer, con otros ojos, la obra y la vida de muchas artistas, denuncia los peligros de la autocensura que un número importante de creadoras introyectaron, y reivindica el propio *ars poetica* de Meruane, como un poderoso posicionamiento individual y colectivo donde pueden convivir, con sofisticación y ferocidad, lo biográfico, la ficción, el caso clínico y la denuncia de las zonas ciegas de los discursos culturales dominantes.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

RICH, Adrienne. (1993) “On Lies, Secrets and Silences”. En Stevie Jackson (Ed.), *Women’s Studies. Essential Readings* (pp. 445-447). New York University Press.

¹ El término usado por Rich es “*gaslighted*” (Rich, 1993: 447) que, en inglés, abarca la connotación de “enloquecedor por medio del engaño”. El vocablo

puede ser vinculado con la interpretación del cuadro *Gaseados*, de John Singer Sargent, que Meruane también incluye en *Zona ciega*.

