

JAMES JOYCE Y EDUARDO ZALAMEA: ESCRITURA PROTEICA

CAMILO ARTURO GONZÁLEZ DUARTE

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el

Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2021

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S. J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

ÍNDICE

Introducción.....	7
1. IRLANDA Y COLOMBIA.....	12
1.1. Rumbo a 1922: Great Famine, Easter Rising y guerra civil irlandesa.....	13
1.2. Colombia 1930: modernidad material ¿y espiritual?	24
1.3. Eduardo Zalamea y Los Nuevos.....	36
1.4. La búsqueda infatigable de una forma.....	44
2. RETRATOS Y ESPEJOS.....	60
2.1. James Joyce y Stephen Dedalus.....	60
2.2. Eduardo Zalamea Borda y <i>Cuatro años a bordo de mí mismo. Diario de los cinco sentidos</i>	69
3. ESCRITURA PROTEICA.....	87
3.1. Proteo, numen de las olas.....	87
3.2. Encuentros en el mar.....	101
Conclusiones.....	108
Trabajos citados.....	111

A Nelson, Deicy y Lola.

A la voz virgiliana de Joe Broderick y Óscar Torres Duque.

All changed, changed utterly:

A terrible beauty is born

W. B. Yeats

So distantly I turn to view

the shamblings of that motley crew,

those souls that hate the strength that mine has

steeled in the school of old Aquinas

James Joyce

La vida hembra proteica

César Vallejo

INTRODUCCIÓN

Han pasado casi cien años desde que el joven Stephen Dedalus, protagonista en la obra del escritor irlandés James Joyce, sentenció: “History [...] is a nightmare from which I am trying to awake”^{1 2} (Joyce 1990 34). Dicha frase pareciera retumbar, diseminarse en el espacio, tener múltiples ecos en lugares lejanos, recónditos e inesperados. Curioso es que, después de verlo salir de la oficina de su jefe, el director Deasy, nuestro joven decida dar un paseo acompañado por el mar, sus formas, olores, sabores y movimientos.

Dicha pequeña *promenade*, a las puertas de lo que será un día completo en la querida y sucia Dublín, inmediatamente suscita la labor del hábil artesano: Proteo, numen del mar, susurra a los oídos del joven la profunda y ardua tarea por llevar a cabo. Permítase de Proteo decir que “era la ola multiforme, huraña, incapaz de concreción ni reposo; la ola, que ya se rebela, ya acaricia; que unas veces arrulla, otras atruena; que tiene todas las volubilidades del que nunca sube ni cae de un modo igual, y que tomando y devolviendo al piélago el líquido que acopia, impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio” (Rodó 62). Esta es la encomienda del que fue león, serpiente, fuego y árbol con el joven Dédalo.

Curioso sería pensar en quien, joven y angustiado también, pudo escuchar dicho eco y huyó, también de la igualdad inerte, de la monotonía, al mar. ¿No es el joven protagonista de

¹Toda cita en inglés de la obra de Joyce dentro del cuerpo textual se acompañará con su debida traducción en una nota al pie de página. La edición en inglés trabajada para *Ulysses* es la de Vintage Classics que tiene como base la edición revisada en 1961 por Random House. Para la versión en español de *Ulysses* contamos con la traducción de 2015 realizada por Marcelo Zabaloy con la colaboración de Edgardo Russo para la editorial El cuenco de plata. También se usarán las notas al pie de página para explicaciones necesarias.

² “La historia [...] es una pesadilla de la que intento despertar” (Joyce 2018 47).

Cuatro años a bordo de mí mismo. Diario de los cinco sentidos^{3 4} (de aquí en adelante solo *Cuatro años...*) otro a quien Proteo musita su rebeldía, movimiento y multiformidad? ¿No son ambos, adolescentes agobiados por la serenidad de las formas, navegantes con el mismo rumbo?

El propósito de este texto es exponer, analizar y comparar las condiciones históricas que llevaron a dos escritores –uno irlandés y el otro colombiano– a optar por una escritura que queremos formular como proteica. Para formular dicha escritura revisaremos sus contextos, en los que hallaremos puntos de contacto definidos; sus circunstancias, aquellas particularidades que rodearon en vida a ambos escritores; y sus obras: veremos cómo, particularmente, en dos novelas se hace hincapié en una estética de ruptura, desequilibrio y transformación.

Por otro lado, el libro *TransLatin Joyce* es un referente importante para este trabajo, ya que “bringing together a community of established and emerging scholars who are proposing new research agendas and methods of comparative analysis to account for the ways in which James Joyce has been read, interpreted, translated, and appropriated by Iberian and Latin American writers” (Price, Salgado y Schwartz xiii). Inspirado por estos estudios quiero encontrar nuevas rutas para leer a James Joyce y a Eduardo Zalamea Borda.

Veremos cómo desde *A Portrait of the Artist as a Young Man* (de aquí en adelante solo *A Portrait...*), publicada en 1916, y desde las particularidades que rodean a su protagonista Stephen Dedalus, James Joyce monta todo un proyecto estético que permite “go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated

³ El subtítulo es parte crucial para la interpretación de la novela. El subtítulo refuerza que “es una novela de viaje cuyas páginas manifiestan el deseo (y la ansiedad) de nombrar con precisión diversas experiencias sensoriales” (Jaramillo 1992 13). El subtítulo podría no estar en otras futuras ediciones. En la nuestra, la quinta edición de Bedout de 1970, sí aparece el subtítulo.

⁴ Para este trabajo hemos optado por el título *Cuatro años a bordo de mí mismo* sobre el título de la primera edición *4 años a bordo de mí mismo* en función de la fuente con la que contamos que es la quinta edición de la editorial Bedout de 1970.

conscience of my race”⁵ (*A Portrait*. 253). De la misma manera, el joven protagonista sin nombre de *Cuatro años...* (1934) verá cómo desde su experiencia, y su escritura,

se iluminan aspectos que siempre estuvieron oscuros. Pero, esto solo dura un momento, un brevísimo instante, en que la vida se muestra tal como es, desnuda, pura, sin los tapujos de la educación, el artificio, la hipocresía, la bondad. En esos momentos somos de verdad hombres. Pero, de nuevo, a los pocos minutos, volvemos a nuestra animalidad pasiva y resignada. (Zalamea Borda 40)

Volvamos a Proteo, forma del mar, ola que trueno y mar que acompaña. La escritura proteica nace aquí como la única forma capaz de desnudar todas las formas; tanto Dedalus como el joven aventurero encontrarán en ella una única empresa capaz de revelar e iluminar la vida, de narrar la conciencia no creada de su raza, de no servir a aquello en lo que creían, de desmontar y decodificar los códigos de su época y de darse cuenta de que ninguna condición puede, y debe, ser permanente. Esta rebeldía, caracterizada por Proteo, responde, en ambos casos, a un período de grandes transformaciones en sus países: por un lado, la encarnizada lucha de los irlandeses contra la corona británica, lucha que estalla de manera definitiva con el Easter Rising, y, por el otro, la llegada de la agonizante modernidad colombiana recibida entre la transición de un período conservador a uno liberal, cada uno con unos códigos muy marcados que se contraponen.

Tan pronto como evaluemos los contextos de cada obra, realizaremos un pequeño recorrido en paralelo por la vida tanto de los autores (James Joyce y Eduardo Zalamea Borda) como de las obras que proponemos para un estudio comparatístico al final de este trabajo (*A*

⁵ La edición en inglés trabajada para *A Portrait of the Artist as a Young Man* es la edición de Penguin Books que tiene como base la edición de 1960 del mismo sello editorial. Para la versión en español contamos con la traducción de 1926 realizada por Dámaso Alonso.

Portrait... y Cuatro años...). Mi propósito es sugerir, tal como Price en su texto sobre Salvador Elizondo⁶, “that there are, in fact, multiple ways of being Joycean that do not require a straightforward imitation of the mythical methods, totalizing narratives, and labyrinthine urban landscapes that we typically associate with the Irishman’s work” (182). El trabajo novelístico de Eduardo Zalamea Borda propone un movimiento similar, pero no calcado, al del *corpus* joyceano: con un protagonista joven y en serios apuros. Stephen Dedalus, desde *A Portrait...*, permite delimitar una propuesta estética muy clara: “[...] a theory of artistic representation rooted primarily in the poetic thought of Stephen Dedalus, the young protagonist of *A Portrait*” (Price 182). Dicha teoría artística de la representación, y ese es mi objetivo en este trabajo, es enteramente proteica y tiene una función muy clara dentro de su época y para con sus lectores. Mi misión será pues hacer notar un plan estético dedalusiano vivo en la escritura de Eduardo Zalamea Borda: Proteo, forma del mar, ola que truena y mar que acompaña como estética propia de ruptura.

Antes de zambullirnos en el mar, quiero dejar claro que este trabajo es un estudio de literatura comparada que pretende poner dos obras en paralelo, revisar sus condiciones de emergencia y llegar a alguna conclusión. Bajo ninguna circunstancia este trabajo pretende demostrar que Eduardo Zalamea Borda leyó o imitó a Joyce antes y durante el proceso de escritura de *Cuatro años...* Si bien la primera ola de recepción de Joyce en español (eventos, personalidades y publicaciones) llegó un año después de la primera traducción:

In 1926 Spanish poet Dámaso Alonso’s translation of *A Portrait of the Artist as a Young Man* –done while Alonso wrote his thesis on Góngora’s *Soledades* at Oxford– was

⁶ El texto es un artículo titulado ‘A Portrait of the Mexican Artist as a Young Man: Salvador Elizondo’s Dedalean Poetics’, contenido en el libro *TransLatin Joyce. Global Transmissions in Ibero- American Literature* y recopilado en el capítulo dedicado a examinar la estirpe joyceana en México.

published in Madrid, with a prologue by Marichalar, by Biblioteca Nueva and promote by José Ortega y Gasset's *Revista de Occidente*. (Price, Salgado y Schwartz xv)

No podemos demostrar o dar certeza de la circulación de dicho texto en territorio colombiano y menos en la biblioteca familiar de los Zalamea Borda. Lo que sí queremos lograr con este trabajo es crear una nueva ruta de lectura de ambos autores nunca antes explorada.

1. IRLANDA Y COLOMBIA

Resulta bastante revelador poner en paralelo, una frente a otra, las historias de dos países que, al parecer, no tienen nada en común. Al revisar con cuidado el mismo intervalo de tiempo quiero hacer ver cómo, entre la Irlanda de James Joyce y la Colombia de Eduardo Zalamea Borda, podemos encontrar múltiples puntos de contacto que permiten la emergencia de posturas estéticas similares: solo dos jóvenes decidirán narrarse desde la experiencia cuando sus circunstancias los tullen más que el mismísimo frío de sus ciudades.

Entonces, ¿cómo es que emerge un plan estético similar en ambos escritores y no otro? En este capítulo analizaremos cuáles son aquellas condiciones que brotan en esferas tan distintas y que posibilitan dos novelas que tienen como foco a un joven escritor. Este apartado quiere identificar y examinar aquellas redes discursivas que envuelven a ambos textos. De modo que la descripción del contexto tiene el objetivo de determinar las prácticas discursivas de la época, es decir, el “conjunto de reglas anónimas, históricas [...] que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de una función enunciativa” (Foucault 154).

De este modo, veremos cómo Irlanda y Colombia tientan casi que a ciegas un proceso de modernización. Ambas se encuentran en un momento de grandes cambios: apenas se configuran sus ciudades como modernas, hay grandes cambios políticos y administrativos y la modernidad literaria tendrá que dar un impulso, o al menos intentarlo, a la modernidad histórica. Lo espiritual intentará configurar lo material.

1.1. Rumbo a 1922: Great Famine, Easter Rising y guerra civil irlandesa

Examinemos, en primer lugar, aquel duro período de la historia irlandesa que desemboca en el abandono y la desolación: la gran hambruna. Este período que, según Diana Uribe, “redefinió la demografía irlandesa”⁷, plantó la semilla que germinará grandes cambios en la isla. Mi intención al revisar la gran hambruna es ver cómo el inconformismo y la sensación de abandono se esparcen por toda la ciudad. Sobre este periodo, que dejó una huella en el corazón de los irlandeses, Joyce fue muy agudo:

Irlanda es pobre porque las leyes inglesas han arruinado las industrias del país, especialmente la lanera, porque la desidia del gobierno inglés durante los años llamados del “hambre de la patata” motivó que la mejor parte de la población muriese de hambre, y porque, bajo la presente administración, mientras Irlanda va quedando despoblada y en ella apenas cometen delitos, los jueces perciben sueldos regios, y los administradores políticos, así como los funcionarios, cobran altas sumas para desarrollar una labor ínfima o nula. (*Escritos críticos* 243-44)

La hambruna además de desencadenar en el desplazamiento del campo a los centros urbanos, acentuó la pobreza e intensificó el deseo de liberarse de la desidia inglesa. Con urgencia surge una necesidad independentista. La hambruna puso el marco al incipiente proceso de modernidad configurando Dublín y sus dinámicas: la modernidad tendrá sus costos.

Yeats y Joyce veían con claridad que “Inglaterra misma se había vuelto arrogantemente provinciana en su etapa imperial, porque sus ciudadanos habían perdido la capacidad de imaginar cómo se veían ante los ojos de los demás” (Kiberd 189). Antes de caminar por la sangrienta y desoladora historia irlandesa quiero hacer explícito por qué era tan necesaria una

⁷ Todos los textos de Diana Uribe son tomados de su podcast *Historia del mundo Diana Uribe. Irlanda* que se referencia en la bibliografía. Por este motivo solo van delimitados por las comillas y no llevan número de página.

nueva forma, o estética si se quiere, para inventar a Irlanda. Inglaterra a comienzos del siglo XX ya no era una nación modelo, industrialmente hablando, y de ella se desprendía ya un tufo de provincianismo. Los escritores modernos irlandeses se alejaron de allí. El provincianismo lo podemos entender de dos modos. El primer modo es cuando se mira hacia algún centro distante en busca de patrones culturales aprobados para la creación. Como ya lo hemos explicado, tanto artistas como políticos andaban en busca de una nueva invención, de una nueva forma. El segundo modo de provincianismo es cuando se está arrogantemente seguro de sí y se pierde toda curiosidad por cualquier otro modo de vida que no sea el propio. Los ingleses ya venían demostrando este ensimismamiento, piénsese en el impacto de un personaje de fuera como Wilde en la vida cultural inglesa que para la publicación de su obra de teatro *Salomé* tuvo que irse a París donde sí lo dejaron publicar. A comienzos del siglo XX los ingleses ya no demostraban muchas ganas de participar en el mundo: en la Europa continental circulaban otras dinámicas distintas de las de la monarquía británica.

Esta misma preocupación que sintieron Yeats y Joyce por el provincianismo del referente inglés (obligado pero referente), también la sintió Eduardo Zalamea Borda en las primeras décadas del siglo XX en Colombia. Como lo veremos más adelante en una de sus crónicas rescata la labor de un grupo literario como Los Nuevos ya que permiten pensar en otros referentes, y eso sí, referentes modernos que permitan pensar otro país desde su literatura.

De vuelta a los irlandeses, que veían el provincianismo aun en algunos de sus compatriotas, fue en esta época cuando Irlanda decidió hacer parte del mundo moderno. Yeats, por su lado, “dejó absolutamente claro que el Renacimiento irlandés era una revuelta contra el provincianismo de espíritu que a veces puede ser inherente al nacionalismo imitativo; a veces al imperialismo complaciente, pero que siempre busca reproducirse en facsímil donde sea que se

encuentre” (Kiberd 190). El planteo del problema pone en su centro el espíritu. Aquí el poeta ganador del Nobel, y muchos de sus contemporáneos, buscarán reconstruir a Irlanda desde un espíritu mítico y legendario: actualizar el mito gaélico. Joyce, por su lado, también reconoce que para dejar a un lado el provincianismo imitativo se debe buscar un nuevo modelo que insufla un espíritu renovador: no es suficiente con el mito gaélico y se irá en busca de la raíz de la civilización occidental. En conclusión a este problema podemos decir que “no existe ninguna gran literatura sin una nacionalidad y ninguna nacionalidad sin una literatura” (Kiberd 191). Ambos escritores tienen el mismo horizonte: solo cuando halle el espíritu capaz de levantar los cimientos de una nueva nación, esta podrá existir.

En el caso colombiano será muy curioso notar cómo los grupos de literatos emergentes de comienzos del siglo XX intentan, desde su narrativa, desmontar una identidad creada y arraigada desde su literatura, piénsese en el impacto de una obra como *María* de Isaacs, para fundar una literatura novel capaz de erigir un nuevo espíritu y, por lo tanto, una inédita identidad moderna. De esta manera, lo que pasa en términos de identidad y arte en Irlanda y en Colombia se contraponen. En el primero la identidad y la literatura tienen que suceder al mismo tiempo para capturar e inmortalizar toda la valentía de un pueblo; mientras que en el segundo la literatura antecede y configura a la identidad. Sea como fuere, en ambas el arte resalta por su carácter renovador y transformador. ¿Y qué aspira transformar la literatura irlandesa de comienzos del siglo XX?

La pesadilla de la que trata de despertar el pueblo irlandés bien podría empezar en la pérdida de rumbo político por la muerte de Parnell, en el desembarco de los vikingos en la isla o en los constantes aplazamientos de la Ley de Autonomía. Expongamos algunos hechos políticos fundamentales.

Para el año de 1900 convergen varios hechos políticos. Por un lado, el surgimiento de John Edward Redmond, político irlandés, como una figura importante para reconstruir el Partido Irlandés tras la muerte de Parnell (1891), única luz de la emancipación irlandesa para finales del siglo XIX, y, por el otro, la segunda caída del proyecto de Gladstone, primer ministro inglés impulsador de la autonomía irlandesa, para implementar el Home Rule (1893)⁸. Bajo estos hechos políticos pasaban más cosas. La fundación del *United Irishman*⁹ por Arthur Griffith, apodado como el talentoso periodista, llamaba a la retirada a los parlamentarios irlandeses desde su periódico netamente separatista. Teniendo en cuenta el Acta de unión de 1800 y su implantación debida a que los pocos vendieron a los muchos por un título de la nobleza británica, Griffith “sugería que, en lugar de concurrir al parlamento, los representantes irlandeses se unieran a los concejales locales formando un gobierno nativo” (Kiberd 225). De este modo, Arthur Griffith logró formar “su Concejo Nacional que, junto con grupos como la Liga Gaélica [y las hijas de Erin], proveyó el núcleo para el Sinn Féin de Griffith constituido en 1908” (225).

Antes de continuar, hay que destacar dentro de los intentos separatistas e independentistas de Irlanda a los fenianos. Aparecen, siguiendo a Joyce en uno de sus textos críticos, ‘El último feniano’, dispersos en la historia de las revoluciones irlandesas bajo distintos nombres, pero si algo es claro es que “siempre se ha[n] negado a entrar en tratos con los políticos ingleses y los parlamentarios nacionalistas” (*Escritos críticos* 273). Podemos caracterizar a este grupo de insurrección como uno de los más organizados y violentos de entre los revolucionarios irlandeses. Eran hombres de acción que luchaban por los suyos y contra las injusticias de la real

⁸ El Home Rule fue una legislación promovida por los independentistas irlandeses para dotar a Irlanda de autonomía dentro del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. Este estatuto pasó cuatro veces por el Parlamento del Reino Unido (1886, 1893, 1912 y 1920). Solo pudo entrar en vigor hasta 1920.

⁹ Periódico nacionalista irlandés fundado por Arthur Griffith y William Rooney en 1899. Se publicó entre 1899 y 1906. Tuvo importantes colaboradores como Maud Gonne y Roger Casement.

corona británica. La sanguinaria doctrina feniana no puede sobrevivir en la desangrada Irlanda. Si bien su doctrina separatista no desaparece, surge, y como dice Joyce “esta vez sin dinamita”, un partido denominado Sinn Féin, fundado por Arthur Griffith. Las acciones del Sinn Féin promulgan, con más claridad y menos explosiones, una independencia real. Nos cuenta Joyce que el Sinn Féin

ha organizado un servicio de vapores, directo, entre Irlanda y Francia. Boicotean las mercancías inglesas, se niegan a incorporarse a filas o a prestar juramento de fidelidad a la corona; intentan montar industrias a lo largo y ancho de la isla; y, en vez de pagar un millón doscientas cincuenta mil libras al año para mantener ochenta representantes en el parlamento inglés, pretenden organizar un servicio consular en los principales puertos del mundo, con el propósito de vender sus productos industriales sin la intervención de Inglaterra. (*Escritos críticos* 276-77)

Estas acciones forjan un futuro más claro para el pueblo irlandés en términos espirituales y materiales. Ese siglo que comenzó “con la compra y venta del parlamento de Dublín”¹⁰, según Joyce, “se cierra ahora con un pacto tripartito entre Inglaterra, Irlanda y los Estados Unidos” (*Escritos críticos* 321). Aunque pesadilla, la Irlanda que nacería tuvo “la bendición de seis movimientos revolucionarios irlandeses que, mediante la dinamita, la retórica, el boicot, el obstruccionismo, el alzamiento armado y el asesinato político, consiguieron mantener despierta la lenta y senil conciencia del liberalismo inglés” (*Escritos críticos* 321). Es evidente que Parnell ha dejado un enorme vacío, pero por lo menos la joven nación tuvo quién la defendiera...

Lo más curioso de la historia de Irlanda no es solo detenerse en la dicotomía Irlanda/Inglaterra. De hecho, para la primera década del siglo XX ya estaba en la agenda británica el

¹⁰ Aquí Joyce se refiere al Acta de Unión de 1800. Este fue un documento que concretó la unión del Reino Unido con el Reino de Irlanda.

tema de la autonomía irlandesa; a la llegada de la Gran Guerra esta vez sí parecía un tema inaplazable. En 1912 la Cámara de los Comunes aprobó “un proyecto de ley de autogobierno que la Cámara de los Lores, más conservadora, solo pudo postergar dos años más” (Kiberd 226). Para conocer la historia irlandesa debemos examinar también en su interior, ver cómo, lamentablemente, nos encontrábamos frente a un país supremamente dividido (unionistas y nacionalistas). Frente a la inmensa posibilidad de la autonomía se levantaron grupos en el norte y en sur de la isla dispuestos a armarse para defender su causa. Los del norte recibieron el nombre de ‘Las tropas de voluntarios de Ulster’, apoyados, rarísimo, por el partido conservador inglés. Los del sur recibieron el nombre de ‘Los voluntarios irlandeses’. A esta clara división del país se suma una alza en todos los precios de los alimentos y el hambre extrema entre los habitantes de Dublín (ni imaginar las zonas rurales). Tenemos en Irlanda tres dicotomías muy bien marcadas: colonizador y colonizado; norte y sur; y centro y periferia. El cese de la disputa intermedia entre estas tensiones se vio desestabilizada por la Gran Guerra.

La Gran Guerra dejó en suspenso la discusión por la autonomía. Algunos irlandeses se enlistaron en el servicio por la corona (más que todo los de Ulster) mientras que ‘Los voluntarios irlandeses’ se compenetraron en el Sinn Féin y la Liga Gaélica. Aunque el Home Rule quedó en suspenso, muchos veían la dificultad de Inglaterra como la única luz al final del túnel.

El Easter Rising se produjo en 1916. Este hecho capital en la historia de Irlanda les cobró la vida a muchos, “más de trescientos ciudadanos resultaron muertos en los bombardeos y en enfrentamientos, así como unos ciento treinta soldados ingleses y setenta rebeldes” (Kiberd 227). A pesar de todas las muertes, el Easter Rising fue la unión de varias fuerzas que andaban dispersas en la heterogénea Irlanda: la intención era mantener vivo “el espíritu de nación”.

Y sí que lo logró. Diana Uribe en su podcast resalta que no solo fue el Easter Rising lo que los unió como nación. Lo que verdaderamente significó un rechazo total a los británicos, y una adherencia a los nacionalistas, fue la violencia desmedida que desataron las fuerzas británicas contra los irlandeses. Nunca antes se vivió en la isla otro periodo tan sangriento y cruel. Kiberd refuerza esta idea: “Fue la reacción exagerada de las autoridades británicas lo que les dio a los insurgentes la categoría retrospectiva de héroes populares” (227). Fusilamientos, arrestos, violencia desmedida y ejecuciones son algunos de los hechos de represión que vivió la Irlanda de aquella época. Los leones no previeron lo que se les venía encima... pasaron los años y para 1918 cuando, exhaustos por el esfuerzo bélico en la Gran Guerra, necesitaron echar mano de sus colonias en búsqueda de hombres para morir en las trincheras, los irlandeses, hostiles y amotinados contra el tirano, al parecer, ya eran otra nación. Lentamente se consolida una idea. En este mismo año y desde las elecciones al parlamento ya se encontraba muy desacreditada y desmoronada la imagen de los ingleses. El Sinn Féin barrió “conquistando 73 bancas contra las 6 del partido parlamentario” (Kiberd 228) y desde el *United Irishman* este nuevo parlamento (Dáil Éireann) decretó el plan de resistencia pasiva: no hay que mirar más a Londres; Dublín es el ombligo del mundo. El periodo que va de 1916 a 1918 es un momento clave de transición. Allí se expulsa a los policías ingleses, se crean propios juzgados y el autogobierno se asoma por el horizonte. En palabras de Diana Uribe, los irlandeses “crean una nación en todo el sentido político y jurídico de la palabra aunque no tengan permiso de los británicos, van a hacer su propia nación en Dublín”.

Para 1920 la administración británica se desmoronaba. Podríamos catalogar estos años como oscuros: época de los rebeldes y de los *Black-and-Tans*. Los rebeldes, según nos cuenta Kiberd, “mataban a funcionarios civiles y a policías, asaltaban y bombardeaban barracas,

emboscaban a fuerzas británicas y atravesaban el país en ‘columnas rápidas’” (228). Por otro lado, los *Black-and-Tans*, que eran una fuerza militar británica para reprimir la actividad de los revolucionarios, “ejecutaban a sospechosos sin someterlos a juicios, aterrorizaban a familias republicanas y, en ocasiones, quemaban municipios o comunidades enteras a manera de represalia por una alegada deslealtad” (Kiberd 228). Ese es el panorama inmortalizado en la memoria del pueblo irlandés, la historia como pesadilla...

En 1921, tras este ambiente hostil, varias negociaciones y la opinión pública mundial “sobretudo la norteamericana”, se firma un tratado que reconoce a Irlanda como territorio autónomo. Este acuerdo aplica “solo a veintiséis condados del sur: los seis condados de Ulster seguirían en manos inglesas” (Kiberd 229). Michael Collins y Arthur Griffith encabezaron la firma de este tratado convenciendo a la mayoría del Dáil para que apoyaran la causa. Éamon de Valera, primer presidente de la naciente República Irlandesa, se oponía al acuerdo. Para él lo mejor sería una “asociación externa” (Kiberd 229) con la corona británica que le permitiera conducirse en “asuntos exteriores” antes que una condición de dominio total de la isla. La cuestión estaba dividida y sorprende la actitud de algunos políticos de la época a seguir de la mano con la corona británica, como si un fantasma les susurrara al oído un futuro incierto. A pesar de las divisiones y la incertidumbre en junio de 1922 se realizan elecciones. Los resultados arrojan “58 parlamentarios pro tratado, 36 opositores, 17 laboristas y 17 representantes de otros grupos incluidos los granjeros” (Kiberd 229). En este escenario deviene la guerra civil. Irlanda está dividida y los hombros que luchaban hombro a hombro contra el león ahora se matan y ejecutan entre sí.

Michael Collins y Arthur Griffith murieron, uno asesinado y otro enfermo y cansado. La resistencia de los republicanos duró “hasta mayo de 1923” (Kiberd 229). Los que quedaron,

encabezados por De Valera fundaron un nuevo partido (Partido de los Irlandeses) y aguardaron con tranquilidad el paso del tiempo. Lo único que quedó a la deriva fueron los seis condados del norte... En palabras de Kiberd, “la libertad conseguida por Griffith y Collins [...] se había comprado al precio de la minoría nacionalista norteña” (Kiberd 230).

Más allá de la triste imagen que nos dejan los abandonados condados del norte, analicemos con detenimiento el Easter Rising. Según Uribe hay “un antes y un después de este acontecimiento”; examinemos los antecedentes. El primero, según Uribe, es el aplazamiento de la discusión irlandesa por el estallido de la primera guerra mundial: los británicos voltearon los ojos a la Europa continental. El segundo antecedente es la consolidación del renacimiento gaélico y sus propuestas a favor de una nación irlandesa libre e independiente. Como lo veremos más adelante lo crucial de Irish Literary Revival fue buscar un punto común a todos los irlandeses, intentar construir una idea de lo nacional, o una idea de identidad, desde un pasado común. A estos antecedentes debemos añadir la publicación de *Historia de Irlanda: el periodo heroico (1878–80)* de Standish James O’Grady. Esta publicación, según nos cuenta Kiberd, permitió “al público lector nacional leer en inglés las hazañas de Cuchulain” (231). Su objetivo era “proporcionar, a través de los héroes antiguos, ejemplos que pudieran reanimar a la declinante aristocracia angloirlandesa” (Kiberd 231). Las imágenes y las ideas suscitadas desde el pasado heroico irlandés permitiría fisurar y reanimar lentamente las mentes de los irlandeses: solo de este modo la hazaña sí sería posible.

Algunos cuestionan la revolución porque se gestó en una época de relativa calma. Los ingleses tenían el ojo en la Gran Guerra y el país, aparentemente iba bien. Aquí la importancia de la obra de James Joyce; su obra ataca de manera directa la imagen que se tiene del país. *A Portrait...*, *Dubliners* y *Ulysses* son espejos que muestran como todo un país “se enorgullece de

ser ciegamente fiel a sus tradiciones nacionales y a la Santa Sede. La mayoría de los irlandeses considera que la fidelidad a estas dos tradiciones es su cardinal artículo de fe” (*Escritos críticos* 237). Como Joyce lo afirma en su texto ‘Irlanda, isla de santos y de sabios’, Irlanda ya no es una potencia intelectual, de eso solo quedan “escasas estrellas de una noche radiante”. *A Portrait...* demostrará cómo para desarrollar todo el talento del joven Dedalus ya no hay condiciones en la isla.

El Easter Rising fue un sentir común, “muchos de los líderes de la rebelión de Pascua eran gente de un buen pasar: sería difícil atribuir motivación estrictamente económica al compromiso de un director de escuela como Patrick Pearse, de un decano universitario como MacDonagh, o del hijo del conde Plunkett” (Kiberd 233). No cabe duda de que desde los textos se construyó y se insufló el ánimo de todo un pueblo para consolidar la sublevación cultural y material contra los ingleses. Las palabras en Irlanda asumieron todo su peso. Diana Uribe reconstruye parte de esas palabras que se pronunciaron tras la toma de la oficina de correos:

Declaramos los derechos de todo el pueblo irlandés, declaramos nuestro derecho a la posesión de nuestra isla, declaramos el derecho al control de los destinos de Irlanda, a la soberanía de Irlanda después de una larguísima usurpación y declaramos el derecho a tener nuestra propia política extranjera, a un gobierno que sea nuestro que no extinga nuestros derechos, declaramos que esta república tiene derecho a su propia herencia y orgullo cultural, todos los hombres y mujeres de Irlanda tendrán garantías religiosas, garantías civiles, igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos, vamos a resolver la búsqueda de la felicidad y la prosperidad como una nación, en el conjunto de las naciones, para nuestros hijos.

Desde todo lo anteriormente expuesto podemos concluir que en el Easter Rising los irlandeses se sublevaron convencidos de que si tuvieran que derramar sangre lo harían por la causa nacional y no por una guerra diferente. Muchos caracterizan el Easter Rising como un hecho casi ‘escénico’. Podríamos aceptar dicha definición no solo porque “muchos textos de Wilde, Shaw, Yeats, Synge y decenas de otros escritores representaban un complejo de ideas que, años más tarde, hallaron su plena expresión en el levantamiento” (Kiberd 236).

Aceptaremos dicha definición porque fue el heroísmo escénico de quienes se tomaron la oficina de correos ese día el que convocó a todo un pueblo dormido a desafiar las condiciones y las formas impuestas. De ese modo el público irlandés y el público internacional vieron cómo “literalmente se habían gobernado a sí mismos” (Kiberd 240). En este proceso la literatura juega un papel importantísimo. Para reducir el miedo a lo desconocido, al futuro incierto, a una modernidad aprendida por sí mismo (tal vez por esto De Valera quería una mano inglesa), la literatura debía presentar a un pueblo lo moderno sin generar espanto. Claro, Joyce con *Ulysses* generó de todo... pero sí supo “presentar esa ruptura como una restauración de alguna gloria pasada” (Kiberd 243) y, al mismo tiempo, vincular de nuevo a la santa isla con la Europa continental. La modernidad literaria debe ir de la mano con la modernidad material y cultural.

1.2. Colombia 1930: modernidad material ¿y espiritual?

Para examinar las primeras décadas del siglo XX en Colombia es imprescindible ir unos años atrás y detenerse en la Hegemonía Conservadora y su proyecto regenerador. Este proyecto, impulsado por Rafael Núñez, figura camaleónica dentro del campo político de la época, significó un retroceso espiritual importante para la nación y aplazó la inserción de Colombia en la economía y las dinámicas del nuevo milenio.

Nunca debemos perder de vista los papeles de los partidos políticos dominantes en la historia colombiana. Tanto conservadores como liberales son aquí protagonistas. Cada uno de ellos tiene un rol bastante definido por lo menos en las primeras décadas del siglo XX:

La tradición ha querido ver en el Partido Liberal el ‘representante’ de la burguesía comercial, con el apoyo de los artesanos urbanos y de ciertos sectores desfavorecidos, como las antiguas poblaciones de esclavos de la costa atlántica; mientras que el Partido Conservador representaría el peso de los grupos más ‘arcaicos’, en cuya cabeza se encontrarían los grandes terratenientes. (Pécaut 60)

Desde esta definición, brindada por el historiador Daniel Pécaut en su libro *Orden y violencia*, podemos caracterizar con detalle a ambos partidos. Los conservadores al representar a los grupos más arcaicos mantienen algunos valores propios del orden colonial ya disipado. Si bien el yugo español ya no se encuentra presente, sería absurdo decir que de dicha administración de varios siglos no nos quedó nada. Los españoles se fueron pero nos dejaron sus moldes, sus modos administrativos y la forma de dividir el poder. A los liberales los podemos pensar como ese gran grupo de personas que busca fisurar y crear un nuevo sistema (tal vez alejado de la herencia española). Podemos pensar en una burguesía emergente que nunca ha

estado en el poder y que quiere, precisamente, renovar los apellidos que llevan los hilos de la nación.

El primer personaje de esta puesta en escena es Rafael Núñez. Bajo el impulso de él, que desde su elección como presidente por primera vez en 1880 domina la escena colombiana hasta su muerte en 1894, se forma un régimen político cuya inspiración es contraria a las ideas liberales contenidas en la constitución de 1863: con el otorgamiento a la iglesia del papel de salvaguarda del orden social, la fundación de un Estado centralizado, la supresión de las libertades políticas, la consolidación de la hegemonía del Partido Conservador, se conforma un cuadro político que se logra sostener casi cincuenta años, hasta 1930 (Pécaut 67-68).

La iglesia sería la encargada de moldear las mentes jóvenes, de cuidar el español ‘mejor hablado del mundo’ y de dominar la sensibilidad artística (obviamente el arte no podía quedar por fuera). Así como el cuadro político se logra mantener por más de 50 años, podemos sugerir que al arte le pasó lo mismo. El molde decimonónico, que más adelante llamaremos ‘estética del decoro’, fue difícil de desmontar; fue todo un reto para algunos artistas de comienzos del siglo XX crear una nueva forma capaz de sugerir una nueva sensibilidad (una sensibilidad moderna).

La regeneración conservadora se caracterizó por fortalecer la represión y “se entregaron a la iglesia los aparatos ideológicos para su manipulación, todo lo cual constituyó en realidad una gran reacción contra los ‘errores’ de los tiempos modernos” (Rodríguez 54). Si de ser moderno se trataba, Colombia no estaba ejecutando el plan: aún tenía pinta de pueblucho decimonónico.

Además de barrer con las incipientes conquistas democráticas, lo que significaba casi que un retroceso de cien años, un segundo elemento notable dentro del proyecto regenerador, siguiendo a Gonzalo España, Jesús María Henao, Gerardo Arrubla y José Fernando Ocampo, sería la estrecha relación que establecieron Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, a la cabeza del

Estado y del movimiento de la Regeneración, con la iglesia católica (Rubiano 12). Es así como los comandantes de la Regeneración, “tal vez uno por convicción y el otro guiado por el pragmatismo, deciden entregarle a la clerecía colombiana la tarea de educar a la población y de cohesionar a la sociedad en torno del nuevo proyecto político [y religioso]” (Rubiano 13). En *Cuatro años...* se alcanza a sentir el ambiente gris y fragmentado de la capital. Parece que Eduardo Zalamea en sus novelas intentaba hacer purga de sus experiencias infantiles. Esto lo podemos ratificar en su segunda novela, donde hay “un proceso de maduración adolescente en la cual un niño se hacía hombre tras su ingreso al cuartel, en la fría altiplanicie bogotana” (Cobo Borda 9). En este sentido, la evolución de la Regeneración como proyecto político y económico “opuesto al federalista, laico y secularizador” (Rubiano 14), degeneró en una particular forma de autoritarismo muy similar al cuartel militar que nos presenta Zalamea.

En resumen, podría decirse que todo el sistema educativo de Colombia estuvo orientado, de 1886 a 1930, a brindar a las clases sociales bajas y medias un mínimo de educación escolar sobre la base ideológica del conocimiento del catecismo y con el método pedagógico de aprendizaje de memoria. Para un pequeño grupo de élites estaban abiertas instituciones educativas en parte bien equipadas y diferenciadas; mas estas estaban sujetas a una conformidad fundamental con la doctrina católica de la fe y la moral, y no correspondían normalmente en sus planes de enseñanza a las exigencias que imponían a los educandos los nuevos desarrollos en economía y administración desde comienzos del siglo XX. (Pöppel en Rubiano 26-27).

Siendo esta la situación, ¿cómo pensar en la modernización de nuestro idioma manipulado en las aulas de esta manera? El aprendizaje memorístico facilita el control político desde los signos, pone claros los límites de lo sensible y ordena el mundo. Es apenas lógico que

fuera del plan educativo quedara la sensibilización de los grandes cambios económicos ¿para qué darle al pueblo herramientas que sí le permitan pensar su realidad?

La Hegemonía Conservadora tuvo dos etapas. Una primera que podríamos caracterizar como ‘en el papel’, porque solo se dedicó a sostener la paz desde la consolidación de textos nacionales. Este periodo destaca porque

se escribió por primera vez una Historia Oficial de Colombia: la de Henao y Arrubla, cuya influencia sobre la realidad duraría más de medio siglo. El manual de Historia Patria (pues así se llamaba, y era más patriótico que histórico) de José María Henao y Gerardo Arrubla, académicos conservadores y católicos, fue el resultado de un concurso con un solo concursante (o, si se quiere, dos: Henao y Arrubla), cuyo jurado, homogéneamente conservador, lo hizo adoptar por ley de la república como texto oficial para la enseñanza de la historia. (Caballero cap. 9 párr. 2)

Claro que es importante el registro y la consolidación de la memoria colectiva, pero es muy complicado cuando solo se cuenta bajo el lente conservador. Esta preocupación por consolidar textos oficiales, y por imbuirlos en las mentes de la población para delimitar lo nacional, recuerda lo que Ángel Rama llamó en *La ciudad letrada* el anillo protector del poder. Es desde el orden de los signos que se encauzan las políticas de la Regeneración; todo funciona tal como lo dejaron los españoles.

En este primer periodo destaca la figura de Rafael Reyes, presidente de Colombia entre 1904 y 1909, quien destaca por ser un hombre práctico y admirador hasta “en el corte de los bigotes del perpetuo dictador mexicano Porfirio Díaz, don Porfirio, y de su gobierno de ministros ‘científicos’: es decir, tecnócratas dóciles al jefe escogidos entre la clase de los banqueros y los hombres de negocios” (Caballero cap. 9 párr. 5). El mismo Reyes se consideraba siempre a la

vanguardia, amante del progreso y adalid de la modernidad porfiriana. Don Rafael era “un emprendedor y un empresario: ni abogado de formación ni militar de profesión, salvo por su casi casual pero muy afortunada participación como general victorioso de las tropas conservadoras en las guerras civiles” (Caballero cap. 9 párr. 5). Para sacar al país de la quiebra creó un Banco Central y se centró en la deuda externa. Otras de sus decisiones, que parecen tomadas con afán antes que con reflexión, fueron un nuevo “ejército apolítico y moderno” y, como calco de la modernidad mexicana, “copió la obsesión por la construcción de ferrocarriles y, más adecuada a las condiciones geográficas locales, la resurrección de la navegación por el río Magdalena” (cap. 9 párr. 7). Este afán por copiar (Olaya Herrera dirá que no copió más porque no tenía más dinero, y por engrandecer su imagen) lo llevó a

renunciar en 1909 tras la inconformidad creciente en todo el país respecto a su gobierno, inconformidad provocada por el cada vez más autoritario manejo que hacía del Estado y la nación, así como de las concesiones a empresas extranjeras que fueron consideradas dudosas y poco favorables para el país. (Rubiano 18)

Las consecuencias las pagará la nación, mientras tanto, y al haber dejado una carta de renuncia sobre su escritorio, Rafael Reyes abandonaba el país en barco rumbo a Francia. Para esta fecha Eduardo Zalamea apenas tendrá dos años.

Después de Reyes, actuando como bisagra con la segunda etapa, encontramos la figura de Carlos Eugenio Restrepo con la Unión Republicana. Su periodo de presidencia (un oasis de cuatro años) es recordado como un gobierno realmente revolucionario porque pretendió “instaurar en Colombia la tolerancia, por primera vez desde que los españoles vestidos de hierro pusieron el pie en las playas del Caribe” (Caballero cap. 9 párr. 12). Su periodo, a pesar de ser caracterizado como insípido, destacó por respetar los ideales republicanos y dar ‘cierta paz’ ante

la barbarie bipartidista de siempre. Mientras entregaba su mandato ya sonaban en Europa los cañonazos de la Gran Guerra y algunos irlandeses, desmotivados y desangrados, se alistaban en las filas inglesas para luchar una guerra que no era suya.

La segunda etapa de la Regeneración conservadora, según Iván Martín Taborda, destaca por “ser derrotado en la práctica política” (Taborda en Rubiano 16). ¿Quién sería el siguiente en mandar en el país de la Divina Providencia? Como lo cuenta Caballero en su libro:

Los candidatos conservadores a la presidencia eran señalados con el dedo por el arzobispo de Bogotá, el mayestático monseñor Bernardo Herrera Restrepo, que ni siquiera se dignaba recibirlos para comunicarles su designación, sino que se la hacía saber por conducto de un monaguillo. (cap. 9 párr. 18)

Nunca antes se había sentido en el mundo (?) una unión tan profunda entre Estado e Iglesia. Eso que Reyes intentó llamar ‘modernidad’ sería totalmente derrumbado en esta segunda etapa. Ahora sí que de modernidad nada. Para la poderosa, reaccionaria y mayestática Iglesia colombiana “todo lo moderno era erróneo: no sólo las ideas políticas y las doctrinas científicas, sino los inventos técnicos y mecánicos y las costumbres sociales: la radio, el cine, el baile, la ocurrencia impía de la educación femenina, aberración moral comparable al negocio de la prostitución” (Caballero cap. 9 párr. 18).

Sucesivamente aparecen en la presidencia José Vicente Concha y Marco Fidel Suárez. El segundo destacó por tener el apoyo de la jerarquía eclesiástica, por ser un gramático empedernido y por ser “pronorteamericano a ultranza”. Curioso que le haya ganado al poeta Guillermo Valencia en las elecciones... De igual manera, ambos representaban perfectamente “la continuidad de una tradición que se había instaurado con Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro durante la Regeneración” (Rubiano 20).

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo, los diferentes gobiernos conservadores impulsaron varias obras importantes como la construcción de vías de toda clase, “la apertura económica del país, sobre todo la apertura comercial y diplomática hacia los Estados Unidos” (Rubiano 21). Apenas obvio con un tipo como Marco Fidel Suárez en el poder. Se podría decir que al mirar la estrella polar del norte se respiraba un nuevo espíritu... un impulso modernizador... que lamentablemente no vino solo: multiplicó la corrupción. Tras la expulsión de Suárez por las acusaciones de Laureano Gómez, futuro líder del conservadurismo colombiano, vino la ‘danza de los millones’. El tratado Urrutia–Thomson, que aprobó el pago de veinticinco millones de dólares a Colombia, colmó de brillo los ojos de los mandatarios de turno. Caballero caracteriza bien la ‘danza de los millones’: “para la época, y para un pequeño país como era este, veinticinco millones eran muchos millones”. No se sabía si era un regalo de la Divina Providencia o “el nunca hallado tesoro de El Dorado de las leyendas chibchas y españolas del tiempo de Jiménez de Quesada” (cap. 9 párr. 22). Volviendo al fugaz espíritu de modernidad que asomaba por aquellos días, Iván Martín Taborda afirma:

La década del veinte en Colombia tiene la doble virtud de ser un periodo de transición y de transformaciones. De transición, porque el país ingresa de manera decisiva al sistema capitalista, y de transformaciones, por los cambios generados en relación con el pasado. Indudablemente, durante esta década el país asiste a un nuevo orden en lo social, económico, político y cultural; muy pocas regiones y hombres del vasto territorio colombiano quedaron al margen de este impulso renovador. Vías de comunicación, innovaciones técnicas importadas, cambios en los valores sociales y culturales, nuevas relaciones económicas, se encargaron de afectarlos. (Taborda en Rubiano 22).

Parece que parte de ese dinero se logró invertir bien. Este pequeño país ya no parecía un puebluco atrapado en el siglo XIX; las nuevas estructuras y técnicas iban llegando al país. Aunque, claro, no faltaron los “vericuetos de intermediaciones y comisiones, robos y despilfarros, que enriquecieron a muchos allegados del gobierno, de uno y otro partido [...] Muchos ricos se hicieron ricos” (Caballero cap. 9 párr. 23). Para estas fechas Eduardo Zalamea ya estaría en la flor de la juventud, caminando, observando y sintiendo la álgida vida bogotana.

La ciudad ya era otra. La división entre lo rural y lo urbano ya era más tajante y la emigración a las grandes ciudades ya era una realidad. Los problemas son otros: ¿tiene el país las condiciones para recibir la modernidad? Para 1930 se viene el derrumbe de varios años marmóreos bajo el conservadurismo. Hay desplazamientos en el país, nuevas voces en la ciudad, nuevos inventos, nuevas velocidades. Aparecen “masas obreras alrededor del país, se empiezan a organizar movimientos de corte socialista, únicamente animados por los rumores de la recién fundada ‘república obrera’. [...] aunado a las sangrientas masacres de la United Fruit Company, la matanza del estudiante Gonzalo Bravo Pérez, en 1929, y la inesperada división dentro del partido conservador” (Rubiano 23). No cabe duda, como lo dice Caballero, que el puntillazo final “no fue sin embargo la amenaza exterior del partido rival, sino, como fue siempre lo habitual en la historia de los partidos colombianos, la división interna” (cap. 8 párr. 29).

En 1930, año en que sube Enrique Olaya Herrera al poder, se “abrió entonces con la esperanza de cambio con estabilidad. [...] La república conservadora tocaba su fin en medio de una crisis económica y de manejo administrativo, y enfrentaba la alternancia en el poder político, fenómeno desconocido en más de medio siglo” (Palacios en Altafulla 1995 23). Cuando parecía que las estructuras se quedaban congeladas en el tiempo la pregunta por la modernidad en Colombia permite un sacudón. Esa mutua dependencia entre la Iglesia y el Estado había

postergado cualquier, aunque sea tímido, intento por abrir las fronteras nacionales a las dinámicas del nuevo siglo. En el año de 1930 inicia otra hegemonía: la República Liberal.

Del mandato de Olaya Herrera debemos destacar, más que su victoria en la guerra colombo-peruana, cómo sus éxitos locales e internacionales “habían abierto el camino para el gobierno del Partido Liberal homogéneo, un gobierno resueltamente ‘de partido’, que a continuación iba a encabezar Alfonso López Pumarejo: el ambicioso gobierno de la Revolución en Marcha” (Caballero cap. 10 párr. 6). El gobierno de Alfonso López Pumarejo, conocido como ‘el burgués–progresista’, es recordado porque llegó “proponiendo reformas radicales basadas en la intervención resuelta del Estado, no sólo en lo político sino en lo económico y social” (cap. 10 párr. 7). El país no estaba preparado para tantas reformas y cambios, siempre quedan restos de historia coleteando por ahí; salvo un grupo de jóvenes intelectuales vanguardistas que sí se planteaban un gran revolcón desde las formas. Las nuevas sensaciones y experiencias necesitan nuevos vehículos. Eduardo, ya no como Telémaco sino como Odiseo, hace presencia fuerte con su pluma en la Colombia de los treintas. Él y varios escritores, pensadores e intelectuales sabían que la literatura debe responder a la modernización gestante del país. Lo que buscaba la Revolución en Marcha era consolidar dicho proceso. Ahora dejaremos a un lado este catálogo de dinosaurios y examinaremos por qué la modernidad histórica (y literaria) tuvo tantos problemas a la hora de aterrizar en nuestro país.

Dentro de la revisión que hace Jaime Alejandro Rodríguez al proceso de modernidad en Colombia, él encuentra que este proceso se dio de manera superficial debido a varios bloqueos culturales y políticos. En Colombia tuvimos una pseudo o para–modernidad, ya que entre los obstáculos culturales que destaca el historiador Daniel Pécaut están

el poder de bloqueo de la iglesia católica, que sobre todo en lo ideológico ha constituido siempre una resistencia al proceso modernizador y a todo espíritu de la modernidad.

Otros factores antimodernizadores serían: el arraigado provincialismo de nuestras élites, la débil apertura hacia el mundo exterior, la vinculación de los intelectuales a los partidos tradicionales y el peso de los valores rurales en la vida colombiana. (54)

Todos estos bloqueos antes de darse en el nivel material y de las ideas se dieron primero en el arte. Es fácil pensar en por qué los valores rurales tienen tanto peso en un país donde aún se tiene a *María* de Jorge Isaacs no solo en un pedestal sino como modelo de toda la literatura. Al parecer esa preocupación de Andrés Bello por capturar la exuberancia de la Zona Tórrida todavía seguía vigente en el país de los poetas y gramáticos. ¿Acaso no es la única función de la literatura alabar la creación divina? Aquí podemos ver por qué una obra como *Cuatro años...* resultó tan polémica para su tiempo. En realidad sí era una novela con un nuevo molde (con nuevas sensaciones y nuevas preocupaciones). No debemos olvidar que la Iglesia –increíble que entrado el siglo XX siguiera pasando– aún proscribía libros. La novela de Zalamea, publicada en 1934, de la mano del jesuita Félix Restrepo, fue incluida “en el Índice que proscribía ciertos libros por escapar a los mandatos de la moralidad católica, apostólica y romana” (Serrano Zalamea 15).

Otro de los obstáculos de la modernidad en Colombia fueron “la ausencia de identidad de clases medias y populares, la precariedad del estado, la fragmentación del poder, la inestabilidad de la vida política” (Pécaut en Rodríguez 54). Como ya lo mencionamos, tanto liberales como conservadores no eran una unidad; dentro del partido se sentían ya las múltiples ideas que circulaban por el planeta, la Segunda Guerra Mundial está próxima a estallar. De hecho, fue la clase media, sin identidad y casi que surgida de la nada, la que puso a Olaya Herrera en el poder,

cansados de, no tanto el retroceso, pero sí el estancamiento en el que venía el país desde 1904. De la misma manera, el fin de la República Liberal se da por la fragmentación misma del partido.

Otro de los argumentos de Rodríguez sobre la postergación de la modernidad en Colombia se basa en el planteamiento del filósofo Rubén Jaramillo Vélez, quien va más allá y nos ve herederos de un pasado colonial muy ceñido a la religión. Aquí Rodríguez explica cómo después de hacer un recorrido por ese pasado, Jaramillo llega a la conclusión de que

‘el asunto de la intolerancia aparece vinculado al de la religión’ y, a su vez, el asunto de la religión aparece vinculado al de la auto-conservación. [...] Auto-conservación que, en el caso americano (por vía de la educación y de la contrarreforma), se habría heredado como prejuicio, es decir, como abreviación del pensamiento; prejuicio básicamente contra la modernidad, que pervive, tras 500 años de cultura autoritaria y dogmática, hasta convertirse en mecanismo de agresión y justificación de la violencia. (54)

La nación colombiana tenía un inmenso miedo a ‘mancharse’ de lo que venía de afuera. Si bien ya habíamos tenido algunos intentos de copia, como Reyes con la modernidad porfiriana y Suárez con su pronorteamericanismo, imagínense la reacción a una novela como *Cuatro años...* que propone toda una estética desde la sensorialidad y el cambio muy similar a la que se estaba dando por entonces en la Europa continental. Junto con esto, Jaramillo Vélez añade dos condiciones más: la primera “el infantilismo en la puesta en escena de factores de modernización” (54) y “el peso que significaba la facticidad del carácter de la colonización española” (54). A estas dos condiciones, y justo en el primer momento de dejar atrás el lastre del pasado colonial español, es decir, en el albor del nuevo siglo, “sobreviene uno segundo que se combina con un retorno a la tradición hispánica y la iniciación de un proceso de consolidación

nacional: el llamado período de la Regeneración” (Jaramillo Vélez en Rodríguez 54). Es por eso que la Regeneración es una mirada hacia el pasado colonial y la tradición latina y no hacia la modernidad: las formas, los vehículos para la representación que proponían, son la tradición española en carne propia.

En definitiva era la voz de la Iglesia quien dictaba la vida pública, privada, la producción, distribución, circulación y recepción del arte. Es importante revisar el papel de la Iglesia ya que, si bien “los presidentes conservadores de las tres primeras décadas hicieron todo lo que estuvo a su alcance para plantar las bases de un proceso modernizador en el país”, proceso impulsado desde el ‘progreso material’ por parte de la Revolución en Marcha, bajo estas condiciones se perdió de vista “el ‘progreso espiritual’ o ‘progreso de las ideas’” (Rubiano 27).

Las ideas en este país con instinto de autoconservación fracasaron en su mayoría. Queda claro que la Iglesia se encargaba de dominar el sensorio, lo visible y lo invisible. Por otro lado, se realizaban acciones claras para evitar que el país piense, o siquiera analice, otro rumbo: recuérdese la imagen de Rafael Uribe Uribe destrozado por dos machetes a las afueras del Capitolio Nacional... ¡Este país les teme a las ideas!

Para terminar, y siguiendo a Rodríguez, Colombia vivió una modernización en contra de la modernidad. Esos cimientos erigidos por la Hegemonía Conservadora y luego impulsados por las reformas de la República Liberal, además de los veinticinco millones de dólares del tratado Urrutia–Thomson, consolidaron un progreso material y la aceleración de la estructura socioeconómica del país. Sin embargo, “en el campo ideológico se produce una especie de retorno, y, de ese modo, las estructuras de poder no cambian” (Rodríguez 54). En nuestra nación se dio “paralela y paradójicamente un enérgico impulso a la modernización y todo un proceso de exclusión y/o oposición a la modernidad” (Rodríguez 55).

1.3. Eduardo Zalamea y Los Nuevos

En el campo literario colombiano ya resonaba la necesidad de cambio. Asomaba, como tímidas vetas entre las rocas áridas, la necesidad de una modernidad literaria. Esa modernización en contra de la modernidad también repercute en el ámbito literario. Como lo comenta Rodríguez, nuestro trato ambivalente de la modernidad, estética claro, genera una “omisión de las vanguardias europeas y latinoamericanas, [un] retorno a los modelos clásicos y apoyo al movimiento modernista” (55). No debemos tomar de manera tan radical esta premisa; en el país había varias voces disonantes que promovieron, si no una práctica desde un manifiesto al pie de la letra sí otra forma de sentir con el lenguaje. Ya por el continente se encontraba el poeta errabundo clamando, cerca de las playas de La Habana, que la vida debía ser “clara, undívaga y abierta como un mar...”.

Sobre los años veinte en Colombia, Rubiano los caracteriza como una década problemática “caracterizada por luchas entre la tradición y la modernidad, el pasado y el presente, búsquedas de nuevos horizontes que, en la literatura, tomará forma a través de la generación de Los Nuevos” (Rubiano 34). Colombia e Irlanda buscan la modernidad a través de una nueva forma. Esa nueva forma tiene que saber resolver las tensiones su pasado y su presente. Si hablamos de tradición en Colombia, en términos literarios, la época que antecedió *Cuatro años...* se destaca “por la persistencia en el poder de la hegemonía conservadora, la civilización se definía en términos de cultura letrada” (Altafulla 22). La idea de la ciudad letrada, sistema colonial, sigue en pie. El discurso de la ciudad sigue desde los signos jerarquizando y ordenando el mundo. El poder sigue concentrado en el centro y desde allí se determina qué es bello y qué no. La obra de Zalamea será crucial porque desde su estética, fundamentada desde lo sensorial, se encargará de socavar esos límites impuestos por el centro y su anillo del poder. No sobra

recordar que la aparición de *Cuatro años...* “fue escandalosa para ciertos sectores de la sociedad bogotana, aferrados aún a valores decimonónicos dictados por una moral cristiana contraria a cualquier expresión libre de la sensualidad y del erotismo” (Serrano Zalamea 14-15).

Además de Eduardo Zalamea, como escritor disonante con su época, encontramos al grupo de Los Nuevos¹¹. Sobre el grupo hay que destacar su “espíritu de rebeldía contra lo establecido” (Altafulla 72). Los Nuevos, a pesar de ser heterogéneos, “todos ellos parecían compartir cierto interés por la modernización creciente del país y sus efectos en la sociedad” (Cobo Díaz 26). Es evidente que para la fecha donde surgen Los Nuevos se iban a sentir como “marginados”, para 1926 aún no había una apertura total del país y aún nuestros gobernantes se aferraban a los vestigios palpitantes del imperio español. Alberto Lleras captura este sentimiento en sus *Memorias*:

Los Nuevos [...] fermentaban una sublevación general contra el establecimiento [...].

Entre nosotros, hacia la mitad de la década del veinte, lo único común era la general insatisfacción con lo establecido, que lo mismo se sentía en quienes, sin saber cómo, habían quedado ubicados en la derecha, que por quienes estábamos naturalmente en una posición de izquierda, que presentíamos más a tono con el tiempo del resto del mundo apenas adivinado a través de libros, revistas y escasas informaciones cablegráficas.

(Lleras en Altafulla 72).

En la atmósfera colombiana rondaba la insatisfacción y la necesidad de cambio. El impulso final a Los Nuevos sí lo dio el establecimiento de la República Liberal, proyecto que

¹¹ Los Nuevos fue un grupo de escritores nucleados alrededor de la publicación de una revista con el mismo nombre (6 de junio de 1925). En este grupo convergían distintos escritores y políticos que participaban de distintas tertulias de café donde hablaban del rumbo que debía tomar el país en cuanto a la política, la crítica, el arte, la literatura y los asuntos sociales. Dentro de su nómina destacan nombres como Jorge Zalamea, León de Greiff, Luis Vidales, José Umaña Bernal, los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo y Rafael Maya, entre otros. Era un grupo bastante heterogéneo.

buscaba esa filiación acelerada con el tiempo del resto del mundo. Estos nuevos escritores preocupados por la velocidad, las nuevas formas y la sensorialidad se sintieron llamados a empujar lo político desde lo estético debido a que con esta transición de lo conservador a lo liberal sí se dio un impulso al progreso material, les correspondería a ellos la otra parte: el progreso espiritual.

En este sentido, cuando se dio la transición de conservador a liberal varios escritores que participaron de Los Nuevos sí sintieron filiación política con la Revolución en Marcha del partido liberal porque en ella veían la posible consolidación de un proceso de modernización. Si bien Eduardo Zalamea no hacía parte de esa nómina de escritores su primo Jorge Zalamea sí. Es posible que desde una charla entre primos surgiera una misma filiación política y cultural. Eduardo Zalamea advirtió que era necesario alejarse del ambiente capitalino y buscar otros puntos de referencia para el nuevo país que se veía venir. Estas voces disonantes de la época al comienzo demostraban autonomía frente a los centros del poder; sin embargo,

se vio relativizada con el triunfo del liberal Enrique Olaya Herrera, momento en el que intelectuales como Jorge Zalamea Borda o Germán Arciniegas se vincularon al Estado, en lo que parecía ser un apoyo sincero a la etapa que iniciaba Colombia en el ámbito de lo político. (Altafulla 74)

Altafulla concluye que la posición crítica de Zalamea nace debido al acontecer. En Colombia se estaban dando las condiciones “para cambiar el rumbo” (Altafulla 84). Eduardo Zalamea se siente llamado a transformar sus tímidas crónicas, escritas en su estadía en La Guajira, en toda una propuesta estética en pro del momento que vive el país. Debido a la aceleración de las estructuras socioeconómicas, Zalamea procurará desde su novela crear, lentamente, una fisura, una nueva idea de estética moderna. Los modelos trasnochados que

contemplan el paisaje junto con los Efraínes convertidos en héroes domando la naturaleza deben desaparecer. A propósito de *Cuatro años...* y parafraseando a Raymond L. Williams: “[...] la novela de Zalamea Borda se aparta de la retórica clásica y del humanismo de la regeneración que caracterizó la escritura precedente, para desarrollar un innovador ‘ejercicio intelectual sobre la percepción sensorial y sobre la creación de metáforas’” (Williams en Rodríguez 55).

Sobre la producción literaria del país en la época, más allá de los escritores del Centenario y Los Nuevos “se mantuvieron formas y temas tradicionales en la mayor parte de la producción literaria del país. La novela, por ejemplo, conservó preocupaciones históricas y recursos realistas y naturalistas” (Cobo Díaz 28). Dentro del campo de la novela podemos resaltar la presencia de un escritor como José Antonio Osorio Lizarazo (1900–1964), cuyas obras giran alrededor de Bogotá. Además de propuestas novedosas y modernas de la época, como pronto lo veremos, hay novelas enfocadas en la realidad citadina. Osorio es importantísimo, casi que fundador de la novela urbana. Destaca su novela *Casa de vecindad* (1930), que como contemporánea de *Cuatro años...* cumple otra función. Este texto nos pone en los pies de un desarraigado y nos muestra con crudeza las dificultades de la clase media emergente en una ciudad que apenas recibe el nuevo siglo. Aquí me gustaría destacar la semejanza entre Dublín y Bogotá. Ambas son ciudades a las que la modernidad les cobra caro. En 1880 Dublín era un sitio pobre, desahuciable y extremo:

la tasa de mortalidad (cuarenta y cuatro por mil) era peor que la de los barrios bajos de Calcuta. Casi un tercio de sus habitantes vivía en inquilinatos (muchos clasificados oficialmente inadecuados para vivir), y más de dos tercios de quienes vivían en inquilinatos lo hacían en una sola pieza. (Kiberd 256)

Parlamentos poéticos como los escritos por Sean O’Casey (1880–1964) serán intentos de imaginar y representar este espacio gris de la ciudad. La modernidad la pagan todos los cuerpos. En el campo literario, tanto en Dublín como en Bogotá, más allá de manifestaciones novedosas y modernas, también se dieron obras con tinte social y antropológico.

Unos años antes, en 1924, se publicó *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Si bien esta novela tiene una continuidad con los temas, sí discrepa de todas las anteriores por su capacidad de denuncia frente a la explotación del caucho en el país. La literatura como denuncia no es algo que destacara en la novelística colombiana hasta entonces. Si algo tienen en común *La vorágine* y *Cuatro años...* es que tienen una postura crítica frente a la realidad. En ambas se da un desplazamiento por parte del protagonista, quien abandona la capital del país en busca de un nuevo sensorio distinto del frío capitalino. Son novelas que toman caminos distintos, posturas críticas distintas. Sobre la relación entre estas dos novelas, Cobo Díaz comenta que

si bien es posible rastrear una postura crítica en la novela de Zalamea ante la situación del país –tanto de Bogotá como de La Guajira–, como lo hace Angélica González Otero, esta es secundaria. Priman las posibilidades del hombre, su pensamiento y su sensibilidad; el mundo interior, en definitiva, sobre la sociedad. (30)

Además de los posibles tintes de denuncia social, en uno sobre la explotación de caucho en las selvas colombianas y en otro una escaramuza bélica, en ambas novelas hay un fuerte elemento de exploración humana. Se trata en definitiva de sacar al hombre de sus límites y explorar otras regiones del sentimiento humano. Ambas novelas son una propuesta estética novedosa que responde a necesidades modernas.

La novela de Zalamea ha suscitado varias revisiones. La mayoría de ellas la posiciona dentro del canon literario colombiano y como una novela innovadora y transgresora. Sin

embargo, a la hora de examinar el papel de una obra literaria dentro de un país se encuentran muchos problemas. Es anecdótico, pero preciso, el comentario de Sebastián Pineda Buitrago a propósito de los cien años de Zalamea Borda: es paradójico “cómo un país con dos océanos le da la espalda al mar [...] pero esta vez él pone los cinco sentidos en el mar” (2007 párr. 2). El año de 1930 se caracteriza por haber sido el año de la transición de un largo período de gobierno conservador a un gobierno liberal. Dicha transición significó toda una nueva disposición en el país que va desde lo educativo, lo político, lo económico, hasta lo literario y artístico. Quiero reparar en que las transiciones no son homogéneas y que, a pesar de que *Cuatro años...* fue publicada en 1934, aún permanecían, aunque eso sí con menos fuerza, supone uno, restos de esa sensibilidad conservadora (católica, provinciana) que controlaba la noción de lo literario y lo artístico. Una novela como *Cuatro años...* debió ser, para dicha sensibilidad, un caos, un atentado contra la armonía y el ritmo que deben tener las académicas y clásicas letras nacionales. He aquí una de las primeras críticas sobre la novela que permite ver mejor eso a lo que me refiero:

Porque la novela de Zalamea Borda apenas si se destaca algo por la soltura y despreocupación del estilo, pero en cambio desmerece mucho por su intensa y constante voluptuosidad que culmina en insinuaciones vergonzosas y en frases de repugnante crudeza. Poco ha ganado nuestra literatura con esta obra que a penas contribuirá a enriquecer con un ejemplar más las bibliotecas pornográficas. (Galvis 74)

La noción de lo que puede llegar a ser literatura nacional sigue estando ligada a esa sensibilidad conservadora y católica que no permitirá que en lo literario pulule lo ‘pornográfico’, lo voluptuoso, lo repugnante y lo humano. La crítica de este cura sensor circuló en la *Revista Javeriana*; interesante pensar en cómo este pequeño párrafo pudo casi sepultar por completo la

novela durante años por causa de ser emitido desde una alta institucionalidad, por más que haya sido un período de transición y de cambio de ideas, el poder sigue ceñido a la iglesia y a los centros avalados para generar conocimiento.

Esta época gravita alrededor de tres novelas. Según Rodríguez, *La vorágine*, *De sobremesa* y *Cuatro años...*,

todas ellas, más que la autoafirmación artística exigida por el modernismo se va dando una discusión sobre la primacía entre ficción y realidad que culminará en la posición posmoderna de declaración de la realidad como texto. En todas ellas, igualmente, la figura del escritor, o de la escritura, se convierten en el foco de atención más importante, sobreponiéndose incluso al plano de la realidad social o histórica, pese a la clara exposición documental de algunas (como en el caso de *La vorágine*). (51)

Eso quiere decir que podemos poner nombre propio a esas primeras manifestaciones artísticas de naturaleza innovadora en nuestro país. El texto como realidad se sobrepone a las novelas con raíces históricas o sociales. El artificio permite pensar e imaginar un nuevo lugar en el mundo y liberarse de la tradición y los fósiles del pasado. Rodríguez pone de manifiesto las palabras de Pineda Botero sobre la novela. Allí “la modernidad está presente como motivo de reflexión y de burla. Bogotá se describe como una ciudad moderna y el protagonista es un hombre moderno” (Rodríguez 55). Bogotá se describe de tal modo para ser imaginada desde el texto como otro lugar con nuevas dinámicas.

De *Cuatro años...* podemos concluir que la inclinación de Zalamea Borda por un lenguaje moderno y futurista “lo distanciaba, aún más, del proyecto literario que había dominado la década inmediatamente anterior y cuyos escritores se habían propuesto indagar o agotar las diversas posibilidades que en tierras americanas ofrecía el tradicional dilema de la civilización y

la barbarie” (Jaramillo 1997 350). En el proyecto estético de Zalamea Borda la modernidad literaria va de la mano con la modernidad histórica. No es heredero de nadie y no sigue de manera sistemática algún credo. Sus páginas “no están penetradas a conciencia por el espíritu de la Vanguardia; simplemente asumen algunos rasgos que entonces se encuentran en el aire, pero sin que ello implique el desarrollo sistemático de las consignas políticas o estéticas de un grupo” (Jaramillo 1997 348). Zalamea, entonces, toma distancia y evita caer en la tentación de las doctrinas. En *Cuatro años...*, novela concebida como escritura, el protagonista, tras terminar de construir su recuerdo frente a la máquina de escribir, toma distancia de los hechos, reflexiona y se pregunta sobre lo que acaba de escribir, sobre la narración de esa experiencia, sobre lo múltiple y lo uniforme, sobre lo incógnito y lo tangible. El balance es que “[h]e oído, he gustado, he olido, he tocado, he visto, he sufrido, he llorado, he copulado, he amado, he reído, he odiado y he vivido..!” (Zalamea 303). Luego viene este movimiento entre el escritor de la máquina y el joven protagonista:

La voz ríe, hipócrita dentro de mí, y pregunta:

–¿A eso llamas haber vivido?

Y yo tembloroso, sin saber por qué, con una voz antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia respondo:

–Sí, he vivido 4 años a bordo de mí mismo, hágase un triángulo del esto, el eso y el aquello. (Zalamea 303).

1.4. La búsqueda infatigable de una forma

Para reconstruir el contexto literario irlandés decidí guiarme por el libro *La invención de Irlanda* de Declan Kiberd, ya que recopila y analiza de manera crítica, teórica e histórica material de primera mano sobre varios autores irlandeses que bocetaron una nación desde su estilo. Si bien Joyce no encaja, o por lo menos siempre lo ubican fuera de este lote, es importante revisar cómo sus contemporáneos irlandeses concibieron distintas soluciones, en términos artísticos, para así crear alternativas a Dublín, que en ese entonces era una ciudad bajo el dominio colonial.

Irlanda, siguiendo a Kiberd, se construye desde su ocupación por los primeros invasores normandos. Desde la llegada de los ingleses a la isla se luchó por “definir un carácter nacional inglés y un carácter irlandés contrastante” (25). Desde el siglo XVI los ingleses se presentaron al mundo como “controlados, refinados y arraigados; y por eso les convenía que los irlandeses fueran exaltados, toscos y nómades” (Kiberd 15-16). Lo único que desafió esta dicotomía, y que fue percibido por los propios ingleses, fueron “los poetas e intelectuales que escribían en lengua irlandesa” (Kiberd 16). En estos textos el proceso de decodificación era desafiante, pronto los ingleses tuvieron que aprender a decodificar aquellos textos que alentaban a los señores y caballeros gaélicos. Por desgracia, la mayoría de estos textos fueron destruidos¹².

Por el lado nativo, y en contraposición con la dureza de las leyes inglesas y de su lengua, los poetas mostraban una tendencia a la declaración encubierta. Aquí, “en lo que parecían ser inofensivas canciones de amor, rogaban a muchachas que amparasen en la tormenta a caballeros

¹² Aquí el texto de Kiberd, *La invención de Irlanda*, hace referencia a antiguos manuscritos en gaélico de la provincia de Munster. Para conocer más de este proceso léase el libro del poeta inglés Edmund Spenser. *A View of the Present State of Ireland* (1596). Además, y como lo señala Joyce en su texto ‘Irlanda, isla de santos y de sabios’: “Para leer la historia de los tres siglos que precedieron a la llegada de los ingleses a la isla, hay que tener mucho estómago, ya que las luchas intestinas, y los conflictos con los daneses y los noruegos, los extranjeros negros y los extranjeros blancos, como les llamaban, fueron tan constantes y feroces que convirtieron esta época en un auténtico matadero” (*Escritos críticos* 233-34). Así es muy difícil imaginar la supervivencia de algún manuscrito.

galantes que, examinados de cerca, resultaban ser rebeldes huyendo de las armas inglesas” (Kiberd 24).

Para señalar la dependencia de ambas naciones es importante hablar del Acta de Unión de 1800. En dicho documento los ingleses y los irlandeses se declaran como un único cuerpo, ambos se encontrarían de allí en adelante bajo la autoridad del parlamento de Londres. Algo que debemos destacar de esta Acta es cómo “representó una mayor integración de Irlanda en la vida política inglesa” (Kiberd 28).

Daniel O’Connell “puso la mira en la revocación de la Unión, organizando motines multitudinarios en sitios históricos simbólicos a lo largo y ancho del país” (29). Si bien la empresa de O’Connell no se dio con mucho éxito, la de la revocación de la Unión, “no sería una exageración llamar a O’Connell uno de los inventores de la moderna nación irlandesa: por un período impetuoso, les dio a sus miembros una unidad corporativa y una conciencia de su propio poder como masa” (29).

Como si el Acta de Unión no fuera poco llegaron las hambrunas. Lo único que queda de este período es desilusión y desesperación. Al dicho popular campesino “Dios envió la enfermedad de las papas, pero los ingleses causaron la hambruna”, podemos añadir que “en los primeros años de la hambruna los británicos se apegaron a sus teorías económicas del *laissez-faire* y los barcos continuaron transportando grandes cantidades de granos de la isla famélica” (29).

Tras este breve panorama, los motines de un país que se integra contra los ocupantes y la desolación de la hambruna, en los años de 1880 y 1890 podemos encontrar otro tipo de ciudadano. Estos nuevos ciudadanos, formados en coraje por los hechos que rodean a Irlanda, serán una nueva generación que vea en la escritura una forma de poder; esta nueva generación se

caracterizará por ser joven, imaginativa y educada. Coraje no les faltaba cuando, como lo contaría Joyce en sus conferencias en Trieste, en la única visita de la reina Victoria, en 1849, “tuvieron la perversa idea de burlarse del consorte de la reina [...] y arrojándole alegremente, a modo de bienvenida, un troncho de col en el preciso instante en que pisaba tierra irlandesa” (*Escritos críticos* 239). Esa fue la única vez que un miembro de la familia real estuvo en la isla y con eso fue suficiente para darse cuenta de que no había simpatía alguna entre los súbditos y la reina que solo los visitó “por razones puramente políticas” (*Escritos críticos* 240) y permite concluir que la actitud y el carácter de la reina solo mostraba “muy escaso o nulo interés en el destino del pueblo irlandés” (*Escritos críticos* 240). Además, tras la muerte de uno de los líderes políticos más importantes de Irlanda, Charles Steward Parnell (1846-1891), nos dice Kiberd que “[el] camino estaba abierto para que un movimiento literario llenara el [inmenso] vacío político” (34). A partir de estas condiciones es que un grupo de jóvenes escritores, que como ya dijimos viene de una clase educada, comienza a imaginar una nación libre de estereotipos y con un propio código.

Como ya lo mencionamos, el Easter Rising fue un hecho que surgió de manos inexpertas pero creadoras en todo el sentido de la palabra. El Easter Rising “fue la declaración, hecha por una élite modernizadora, de que había llegado el momento de acabar con esos estereotipos [de tierra fantástica, de hadas y de monstruos]” (Kiberd 35). El Easter Rising adquiere aquí un enorme valor. Gracias a este desordenado y caótico hecho fue posible la renovación de toda la conciencia de un pueblo, de su comprensión política, económica, filosófica y cultural. Aquí la frase de Yeats cobra todo su sentido: “las artes sueñan lo que vendrá”.

Algo de este dejo colonial o, mejor dicho, de este fuerte posicionamiento contra el imperialismo por parte del llamado Irish Literary Revival bien lo describe Kiberd al analizar la

obra de dos escritoras irlandesas –Edith Somerville y Violet Martin– y darse cuenta de que “la literatura del renacimiento irlandés, surgió de las ironías de esa relación amo-sirviente” (90). Las novelas de estas dos escritoras captan perfectamente “la dinámica psicológica de la Irlanda angloirlandesa del siglo XIX” (89). La obra revisada es *The Real Charlotte*.

Otro rasgo que podemos deducir de estas primeras expresiones partícipes del renacimiento irlandés es ese desdén por lo convencional. Bastaría con examinar la confesión de Somerville a Martin a propósito de la lectura que la madre de Somerville acababa de realizar de *The Real Charlotte*: “Yo siento que cualquier personaje es interesante si está tratado con realismo. A ellos [clase media educada terrateniente irlandesa] solo les interesan los condes con cinturón o los campesinos románticos” (Kiberd 93). Ya en las convenciones de ambas escritoras podemos sentir esa tensión entre el escritor y el mundo que le rodea, ya hay algo aquí de ‘odio regulado’ hacia una clase, que permite florecer una actitud crítica; ya hay, por lo menos, un cierto desdén por el gusto convencional, en lo que a las artes se refiere.

Sería inimaginable seguir hablando del Irish Literary Revival sin abordar la figura de Augusta Pearse (1852-1932), quien con una infancia difícil rápidamente “buscó un par de padres más confiables [y] comenzó a leer los cantos de esos poetas de la joven Irlanda que, una generación antes, habían abjurado de su linaje angloirlandés y habían unido su suerte a la de la gente común” (Kiberd 101). De este modo, podemos pensar en Lady Gregory como una mujer sin ataduras y mitigada por el idealismo social. Desde su experiencia en El Cairo, donde vive algo más que un *affaire* con el delegado William Scawen Blunt, rápidamente sufre un desencanto total de lo político que la lleva a tomar las riendas de lo literario, de lo creativo. Es precisamente desde allí que ella sabe que llegará la tan anhelada Irlanda. “Para 1907, Lady Gregory era una

autonomista ferviente, la directora del *Irish National Theatre Society* y una dramaturga en ascenso” (Kiberd 108).

Otra figura importante, y en la que me detendré con más detalle, es la de William Butler Yeats. Para él Londres fue el epicentro, y único lugar propicio, para el nacimiento de un nuevo movimiento literario. Allí, “en las calles de esa ciudad, personas y temperamentos diferentes se conocían y comprobaban. Sus lugares de encuentros eran la Sociedad Literaria Irlandesa (fundada en 1899), la Liga Gaélica (1893) y, por supuesto, la Asociación Atlética Gaélica (creada en 1884)” (Kiberd 119). Es en estos grupos donde de crea una primera idea de Irlanda. Si bien aquí se cocinan las ideas, los miembros de este grupo sabían que “debían estar en íntima comunión consigo mismos y con su propio pueblo” (120). En pocas palabras tenían claro que debían escribir, pero ¿para quién escribían? ¿De qué tema escribir?

Uno de los primeros temas del Irish Literary Revival es la infancia porque en ella hallaban una correspondencia con el nacimiento de la nación irlandesa. Desde este tema se comienza una construcción lenta y esmerada de una identidad única que pudiera vincularlos como pueblo. Además, nos dice Kiberd, la infancia es una zona privilegiada porque

la población sometida no le debía ninguna lealtad al Estado, a sus cortes, su policía, sus festividades, y, por lo tanto, todas las energías que en una sociedad normal se habrían repartido en esas áreas se invertían, en cambio, en los rituales de la vida familiar. (121)

Poner un ojo, o mejor, poner la pluma en estos asuntos era capturar una experiencia común y fuera de los códigos propios del ocupante. La vida familiar se convertirá en el primer eje de la literatura del Irish Literary Revival. Otro tema muy importante, y que sería el segundo eje, es el paisaje.

Los primeros textos de Yeats “fueron intentos de negar la civilización y sus desventuras, escapando a las islas felices de Oisín y Tír na nÓg, la tierra de los eternos jóvenes” (Kiberd 123). Aquí Yeats logra una síntesis interesante entre la infancia y el paisaje, aunque es algo contraproducente. La infantilización de la cultura y el paisaje rápidamente dan una imagen de una civilización incapaz del cambio y el crecimiento:

Mientras los escritores católicos del período revivalista parecían obsesionados con la historia de su tierra, para los artistas protestantes, la historia solo podría ser, como lo sostenía Lady Gregory, una dolorosa acusación contra su propio pueblo; y recurrían entonces a la geografía para buscar y afirmar su patriotismo. (128)

Rápidamente Yeats, como máximo exponente de este nuevo grupo de escritores, da un giro inesperado a estas temáticas. Aunque él no pasó mucho tiempo en Irlanda, ya que desde niño fue trasplantado a Londres, dio nueva forma a su infancia y sus recuerdos de tal manera que le fueran más gratos y tuvieran otro efecto, más allá del nostálgico e infantilizado. Por medio de su ‘arte autobiográfico’ reconstruye su vida y, en la medida que lo hace, inventa y da forma a Irlanda. Nace aquí una profunda necesidad de crear una nueva forma, un nuevo lenguaje, una nueva conciencia desde el arte que “como el sexo, puede ser la actividad de un corazón dolorido, insatisfecho: Actores y un escenario pintado se llevaron todo mi amor, y no aquellas cosas de las que eran emblema” (Yeats en Kiberd 132).

Después de las hambrunas no había un panorama literario claro; no se sabía para quién se escribía. La mayoría de la población se encontraba en un punto intermedio entre el irlandés y el inglés:

Los irlandeses que sabían inglés no eran grandes compradores de libros, y los artistas irlandeses escribían por lo tanto con un ojo puesto en el público inglés. En su mayoría,

imitaban lastimosamente las formas literarias inglesas, que practicaban con el tipo de exceso que solo exhiben los inseguros. (Kiberd 137)

Y desde este contexto se empieza a gestar una idea, un estilo, una forma... ¿Cómo articular una idea nacional independentista con las formas del discurso colonial? ¿Cómo llegar a un público lector dividido? ¿Cómo enganchar a un grupo determinado de escritores para que abandone la insegura imitación y se arriesgue en el campo de la creación? Yeats, al parecer, y como lo señala Kiberd a propósito de su plan como poeta nacional, lo tenía muy claro; como la libertad no puede ganarse con las formas “debe ganarse a partir de ellas” (137-38).

Si bien la pregunta irlandesa por la identidad se libra desde una lucha bajo ocupación, donde no podían ser ellos mismos, sí “tenían que *parecerlo* mediante una actitud adoptada, un estilo asumido” (Kiberd 139). En el estilo es donde se libra una batalla entre dos mundos, una disputa entre colonizador y colonizado. Aquí Yeats esperaba de su estilo hacer emerger un “hombre pleno y, a su tiempo –tal era la enormidad de su ambición– una nación” (139). Rompiendo esos moldes y esas formas lentamente se va creando una grieta, se van creando nuevas oportunidades y posibilidades. Aquí Kiberd da todo el crédito al Irish Literary Revival por ser un movimiento que posibilitó, al menos desde lo artístico, la consolidación de lo nacional, la consolidación de lo propio:

Esos autores nacionales que, como Yeats o Whitman, producen tales fracturas, se convierten por lo tanto en los primeros artistas del mundo descolonizado, en los exponentes principales de las literaturas emergentes de la modernidad, que se conforman en torno a una única pregunta: ¿cómo expresar la vida que todavía no halló nunca plena expresión en la literatura escrita? (140)

Y surge una de las preguntas que muchas veces han pasado por mi mente: ¿y por qué tan importante la literatura? Porque a través de ella, y desde la condición colonial de estos escritores irlandeses, se proyectan unos valores en el mundo escrito, donde sí pueden encarnarse y sopesar múltiples alternativas. Crear una forma y forjar “in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (*A Portrait*. 253) son sinónimos que apuntan claramente a un proceso inconcluso e indefinido que señala con claridad que ninguna condición puede ser permanente. Yeats, en la autoconquista del estilo, veía “ese término medio que reconciliaba los mundos aparentemente opuestos de la acción y la interpretación” (Kiberd 143). Con esta autoconquista se proponía lograr una forma capaz de soportar la presión de otras formas; en el momento en que se logra expresar una vida que nunca ha tenido expresión se está más cerca de su realización: la expresión precede al contexto.

En la época de estos escritores el debate alrededor de qué lengua usar estaba vivísimo. Aunque a Yeats le insistían que ‘el anhelo nacional de una forma’ solo llegaría con el regreso del gaélico (idioma que desde 1650 deja de ser un medio para la vida intelectual), en realidad Yeats solo concebía esta preocupación con la siguiente pregunta: ¿cómo modernizarse mejor? (Kiberd 158). Revivir el gaélico, o mejor dicho, regresar por completo a las fuentes, como sí querían muchos en la época, no posibilitaría nada dentro de la idea de crear una nación moderna. Si bien ya existían varias asociaciones dedicadas al estudio de ‘los ancestros’ (piénsese en la Sociedad Arqueológica o en la Sociedad Céltica) ninguna de ellas superaba el mero carácter de un anticuario. Desde estas instituciones “se coleccionaban manuscritos, se estudiaban y traducían, pero eso era todo” (Kiberd 157). El debate estaba abierto para los intelectuales y políticos comprometidos con la causa de inventar una nueva Irlanda. Mientras que algunos abogaban por

modernizar la isla desde una perspectiva cosmopolita, muy ligada a perpetuar los modos propios del colonizador, otros veían con claridad que

[s]er irlandés era ser moderno, por cuanto los irlandeses estaban buscando un hogar para sí mismos después de un periodo de caos y perturbación. La crisis había sido transferida del centro imperial a la periferia colonial, donde la drástica yuxtaposición de riqueza y pobreza, de lo avanzado y lo primitivo, estaba a la orden del día. (Kiberd 158)

De este modo Stephen Dedalus se convierte en una figura clave para analizar la modernidad en Irlanda: ¿cómo su declaración final en *A Portrait...*, de fuga y búsqueda de la experiencia, intenta imaginar una nueva Irlanda y por qué le perdemos la pista al despedirse de Bloom tras una agradable charla en su cocina en *Ulysses*? Precisamente Dedalus nos propone un ejercicio de imaginación de una nueva Irlanda, una donde tal vez un artista como él y un judío como Leopold sí tengan lugar. Siguiendo la última cita de Kiberd, podemos ver que Inglaterra, al parecer, no podía lidiar con sus problemas pasándoselos a sus colonias. Ya que el problema de ‘hacerse moderno’ pasa a manos de Irlanda, desde allí se comenzará con la búsqueda de esa nueva nación (no perdamos de vista el ejercicio imaginativo de los artistas de la época), por medio de la exploración de una nueva forma se busca dejar atrás todas las posibles dicotomías anteriores.

Lo que realmente querían los intelectuales irlandeses de comienzos del XX, incluyendo a Joyce, era no caer en el viejo binarismo de ‘tradición contra modernidad’. Ellos habían aprendido de Thomas Davis, joven nacionalista irlandés y fundador del periódico *The Nation*, la vital relación que había entre cultura e industria, y optaban entonces por una ‘filosofía inclusiva’ antes que por el binarismo anteriormente propuesto. La única forma de lograr la modernización en Irlanda era a través de una síntesis entre lo cultural irlandés (aunque, claro, primero había que

hacer que lo cultural importara y unificara), y lo británico, entendido como esa parte estructural e industrial que permitiría salir a flote a todas las naciones que ya se venían consolidando como modernas.

Un claro ejemplo de ‘filosofía inclusiva’ sería la Liga Gaélica, fundada en 1893 por Douglas Hyde, que desde movimientos culturales reformó varios aspectos de la educación y veló por la dignidad de los trabajadores irlandeses. La preocupación por la educación, como por las garantías de los trabajadores irlandeses, proyecta una nación que abandona los modelos decimonónicos y que aborda las nuevas agendas que propone la Europa continental.

Lentamente, desde la ‘filosofía inclusiva’, los autores irlandeses revelaban alternativas a los valores británicos. La producción artística debe salir de Dublín y no de Londres. La Liga Gaélica, como ya lo advertimos, da un paso más y no mira a Gran Bretaña como modelo, mira a la Europa occidental. En pocas palabras, hay fuerzas que ya en Irlanda prefiguraban un mundo moderno.

Un mundo con aspiraciones modernas debía adoptar una lengua que le permitiera incursionar en las discusiones del momento. Lamentablemente, y como ya lo mencionamos, el gaélico no superaba la puerta del museo. A la luz de este problema, nos dice Kiberd: “[...] el inglés se había convertido en *el* idioma en el que se discutía el nacionalismo irlandés: su conocimiento era esencial para los rebeldes que querían defenderse en la corte o para aquellos agitadores que escribían cartas amenazantes a los terratenientes” (162). El conocimiento y uso del inglés se convirtió en una herramienta contra los colonizadores. Por medio del inglés podían cuidarse y, más importante todavía, atacar con certeza, así solo sea desde el discurso, a la corona británica. En conclusión, el uso sistemático del inglés me podría salvar la vida en un juicio; no debemos perder de vista el uso que hacen de él los artistas. Con intentar expresar una nación

completamente irlandesa, desde el inglés los escritores “esperaban también poder desafiar la cultura de la explotación comercial en Inglaterra: en vez de fomentar que los irlandeses imitaran lo peor de las costumbres inglesas, esperaban generar una era en que los ingleses pudieran emular las mejores costumbres irlandesas” (Kiberd 165).

No se tenía un público lector consolidado, por lo tanto, y esto hace parte de la reconstrucción que hacen los escritores irlandeses del inglés; independientemente de quién me fuera a leer ese texto debía engendrar la imagen más admirable de un irlandés. Esto se trataba de un mero ejercicio creativo, de un artificio (a la manera de Dedalus), de demostrar que el mismísimo inglés al convivir varios siglos en Irlanda era otro... Otro capaz de cimentar la nueva conciencia de una raza. ¿O nos atreveríamos a decir que el inglés de *Ulysses* es enteramente, e históricamente, británico? Joyce es el ejemplo cumbre de demolición y construcción en simultáneo del inglés.

Tras esta breve reflexión sobre el idioma quedan dos cosas claras. La primera es que la ‘filosofía inclusiva’ estaba en el corazón de la agenda modernizadora (al menos para los escritores). Al optar por este camino se entiende que lo moderno debe ser aquello que cobije lo antiguo y lo moderno, y aquí surge el segundo ítem. Lo segundo que tenemos claro aquí es que eso que se va a llamar ‘lo antiguo’ o ‘la tradición’ sigue siendo una agenda por completar. Este segundo elemento es la variable de los escritores de la época. Lo propongo como variable ya que si observamos el caso de James Joyce, frente al de Yeats por ejemplo, nos damos cuenta de que cada uno puso en escena un linaje diferente. En uno encontramos la ferviente tradición celta y en otro, en cambio, una estirpe universal. Sea como se dé este segundo elemento, los escritores de la época tenían clarísimo que eso llamado ‘identidad irlandesa’ debía ser un híbrido, una forma que

sea capaz de vincularnos al pasado, sin que la nostalgia nos pese, y algo que nos lleve hacia el futuro, la consolidación de una forma.

El poeta Yeats, tras una airada disputa con el Trinity College sobre el uso del gaélico (registrada en febrero de 1900), alentó a los miembros del Parlamento “a usar los viejos métodos parnelistas de obstrucción para insertar la enseñanza del irlandés en la ley de educación” (Kiberd 173). El escritor trató al Trinity College de provinciano, “cosa que la Sociedad Literaria Irlandesa [fundada por él mismo en Londres en 1892] no es; debemos combatir el provincianismo y morir peleando” (Yeats en Kiberd 173). En consonancia con la demanda del poeta, la Liga Gaélica aseguró “el uso del irlandés” en varias escuelas, también “como materia en sí” y como “lengua habitual de enseñanza”. La consolidación de esa nueva nación, de esa nueva forma que es un híbrido y que mira hacia el pasado y hacia el futuro, necesitaba de un andamiaje que prometiera un futuro. Aquí Yeats, de la mano de la Liga Gaélica, aseguraba un público joven para la gesta cultural y política que estaban llevando a cabo...

Como sugiere el escritor y periodista Robert Kee, el éxito de la Liga Gaélica se explica “por la oportunidad que les dio a una clase media y a una media baja afectadas de esnobismo de sentir un nuevo autorrespeto social” (Kee en Kiberd 179). No solo era por la libre circulación del gaélico en las escuelas, otros elementos como el *hurling*, el fútbol gaélico, y el uso del *kilt*, falda masculina con uso ceremonial originaria de Escocia e Irlanda, permitieron el reconocimiento de lo propio, permitieron exaltar frente a la cara del león las mejores costumbres irlandesas. Todo el proyecto que se viene gestando alrededor de lo propiamente irlandés como consolidación de lo cultural permitirá la fuerte acogida del Easter Rising en 1916.

Para finalizar este breve panorama de las preocupaciones irlandesas, tanto artísticas como políticas, de comienzos del siglo XX, retrocedamos algunos años. Antes de la fundación de la

Liga Gaélica, Yeats, en 1892, se preguntó: “¿No hay entonces ninguna esperanza para la desanglicanización de nuestro pueblo? ¿No podemos construir una tradición nacional, una literatura nacional que, pese a ser inglesa en la lengua, sea no obstante irlandesa en espíritu?” (Kiberd 183). Douglas Hyde, sin querer mucho el asunto, desde su campaña por la defensa de lo gaélico en 1893, coincide con “el surgimiento de un grupo de jóvenes nativos predestinados a escribir obras maestras en inglés” (184). Paralelamente, ambos venían construyendo la misma nación solo que esta vez no cometían “The great mistake of previous leaders [...] to neglect the cultural domain and to be seduced by mere ‘politics’” (Kiberd 2005 7). Mientras que uno, como ya lo mencionamos, se encargaba de pensar una cultura de la mano con el progreso continental y daba garantías y un nuevo ímpetu a la clase media; el otro ya venía trabajando, desde el Irish Literary Revival, una literatura nacional y cosmopolita en inglés. Sin querer, varios personajes de la época trabajaban de manera conjunta a pesar de algunas diferencias: “Yeats como defensor del nacionalismo, Eglinton como el defensor del cosmopolitismo y a Russell como el buscador de un término medio vagamente definido” (185). Todos tenían claro que debían escribir en inglés. A pesar de que los últimos años de Yeats, como lo sostiene Ellmann en su ensayo sobre Yeats titulado “La segunda pubertad de W. B. Yeats”,

constituyen, a pesar de todos los ecos y resonancias de una larga vida, un período diferente, una fase en que Yeats aborda temas antiguos con mayor claridad y libertad y con una conciencia más amplia de sus implicaciones últimas. Se diría decidido a cultivar la extravagancia, como si las cosas, llevadas a sus extremos, adquirieran por fin su forma y colores verdaderos. (60)

Ellmann atribuye esta iluminación final del poeta a una vasectomía realizada buscando fertilidad e impulso creativo. Para nosotros esta ‘forma y color verdadero’ solo se explica por ser

la culminación de un largo proceso que ya hemos caracterizado como la búsqueda de una forma. En Irlanda, tras la independencia, ya hay condiciones para ser una nación moderna conectada con el pensamiento continental. El deseo de Yeats por volver a ser joven no responde solo a “tener una muchacha entre los brazos otra vez” (61), pensamos que es para volver a vivir en Irlanda: esta vez una Irlanda libre.

En cuanto a James Joyce, llamado por muchos el faro de la modernidad literaria irlandesa, nos dice Richard Ellmann:

Lo que le atrajo no fue Irlanda tal como había sido, sino la Irlanda posible. Le influyó el clima del Renacimiento que flotaba en el aire y tanto en la primera versión del *Artista adolescente* como en la última, esto es, tanto en la de 1904 como en la de 1914, acabó por forjar en la imaginación una nación irlandesa diferente. (114)

James Joyce no se salvaba de todo lo que ya se venía gestando en Irlanda. Por más que parezca alejado de la causa irlandesa, desde sus obras también se ve la búsqueda de una nueva forma para la nación. La propuesta de Joyce, por más que pareciera radicalmente otra, y desde las mismas herramientas que toma Stephen Dedalus para crear la conciencia increada de su raza (silencio, exilio y astucia), lo que buscaba era afirmar el espíritu humano. Desde su escritura “quería que nos conociéramos a nosotros mismos, tal como somos, no como la Iglesia y el Estado no han enseñado a creer” (Ellmann 130).

Durante su estadía en Trieste, James Joyce fue invitado por la Università Popolare a pronunciar tres conferencias. El 27 de abril de 1907, año de nacimiento de Eduardo Zalamea, pronunciaría la primera, dedicada a la historia política y cultural de Irlanda, titulada “Irlanda, isla de santos y sabios”. En esta conferencia, que gracias al enorme miedo de Joyce por cometer algún error conservamos hoy como un texto, sentimos el tono de un irlandés que, además de

demostrar enorme obsesión y temor por su país, ha tenido que brillar en una patria prestada porque en la suya (inhibitoria, despótica y prohibitiva) no permite consagrar ningún esfuerzo. Es increíble cómo Joyce, en unas pocas páginas, logra hacer un recorrido histórico de toda la isla: el texto goza de cantidad de fechas, referencias y nombres propios. Allí es categórico sobre la situación irlandesa: “Las circunstancias económicas e intelectuales dominantes en Irlanda no permiten el desarrollo de la propia individualidad. El espíritu del país está debilitado por siglos de luchas estériles y tratados incumplidos, y la iniciativa individual está paralizada por la influencia y exhortaciones de la Iglesia, mientras que su cuerpo está esposado por la policía, los impuestos y el cuartel” (*Escritos críticos* 249). Casi que con esta cita justifica su exilio, y el de Dedalus, y el tema de sus obras: imaginar otra Irlanda.

Es evidente que Joyce, heredero de toda la cultura occidental, no quería mirar solo el pasado irlandés. Joyce ya había advertido los peligros de perder Irlanda si esta solo miraba a los ojos a sus personajes milenarios:

Al pasar del Belvedere a la Universidad, en 1898, fue cuando Joyce advirtió el peligro y el remedio. Si se sintió tentado a alistarse, inscribiéndose en los cursos de irlandés de Pearse, sus disposiciones le impulsaron pronto hacia la revolución radical que se llevaba a cabo en Europa. Maravillado, descubría a Ibsen, Hauptmann, D’Annunzio, Flaubert, Maupassant, Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Dostoievski, Wilde, James, Nietzsche, en la época en que sus contemporáneos desenterraban a Cuchulainn. (Paris 44)

Joyce ya miraba a los ojos a otros escritores. Buscaba construir una modernidad literaria con sentido, y con otros moldes capaces de representar la nueva experiencia de la modernidad, donde varias voces tuvieran lugar y no solo las del nacionalismo irlandés con sus pasados anticuarios. Joyce sabía que “ser moderno es experimentar la desintegración y la renovación

permanentes, y lograr no obstante hacerse un hogar en ese desorden” (Kiberd 2006 383-84).

Como lo dice Joyce en ‘Irlanda isla de santos y de sabios’: “La nacionalidad debe hallar las razones de su arraigo en algo que supere y trascienda e informe realidades tan cambiantes como la sangre y las palabras humanas” (*Escritos críticos* 242).

2. RETRATOS Y ESPEJOS

2.1. James Joyce y Stephen Dedalus

Difícil tarea es ser breve frente a la vida de un gran escritor. Intentaré serlo por motivos de espacio. James Augustine Aloysius Joyce (1882–1941), o Jim, si nos adentramos en los recuerdos de su infancia, fue un escritor irlandés que revolucionó las formas narrativas del siglo XX en lengua inglesa. Destaca su formación jesuita, por la cual su padre se sacrificó varios años. De su paso por Clongowes Wood y Belvedere College quedan varias lenguas, una disciplina férrea, el conocimiento de toda la cultura occidental y el conocimiento profundo de los altos ministerios de la iglesia.

Desde niño Jim destacó por su vocación literaria. Aunque varios de sus textos siempre fueron opacados por la moral jesuítica siempre quedaba algo de brillo eneguedor que, fácilmente, desmantelaba la etiqueta demoníaca en la que lo habían encarcelado. De esta joven vocación literaria, y según el manuscrito que dejó su hermano Stanislaus, conocemos algunos referentes:

En su primera juventud, mi hermano fue un enamorado, como todos los poetas románticos, de las grandes concepciones y creyó en la suprema importancia del mundo de las ideas. Sus dioses fueron Blake y Dante. Pero luego la vida diaria en la tierra atrajo su interés y contempló con cierta compasión su juventud alucinada por los ideales que exigen la servidumbre de ‘las grandes palabras que nos hacen tan desgraciados’. Sin embargo había creído en ellas sinceramente; en Dios, en el arte o más bien en el deber (él no hubiera querido llamarlo así) que le imponía su talento. (56)

James Joyce desde muy joven reconoció su talento y el gran deber que tenía en sus manos. Esta misión, aprendida en la juventud, la reflejará en Dedalus cuando al final de *A*

Portrait... asuma su rol de artífice y forjador de una nueva Irlanda. Desde muy joven tuvo una mirada que le permitiría trascender los límites de la isla. Dentro de sus venas corría la influencia de Henrik Ibsen, el dramaturgo noruego, la cual sería apenas el comienzo de su esfuerzo por cultivar la poesía o, por lo menos, de una preocupación por el pensamiento europeo continental. A propósito de estos dos hechos, su hermano Stanislaus destaca la incredibilidad de que un joven “viviendo en una casa como la nuestra, típica de la sordidez de una generación de borrachos”, sea capaz de ir más allá del grisáceo ambiente de su patria. En definitiva, “una voluntad interior lo transfiguró” (111).

Dicha voluntad lo llevó a pensar sus lazos más profundos con su país. Él lo vio como una lucha espiritual. Como nos dice Stanislaus, su hermano “sintió que debía salvar su verdadera vida espiritual de ser sofocada y quebrantada por una vida falsa que ya había superado” (138-39). De allí su ruptura con la Iglesia, muy bien representada a través del protagonista de su obra Stephen Dedalus, de quien hablaremos más adelante. Joyce creía ya que el verdadero depositario de la vida espiritual de su raza era el poeta con sus dones y su personalidad. De los clérigos no le cabía ninguna duda que “eran unos usurpadores: detestaba las falsedades y creía en la libertad del espíritu con más fuerza que nadie” (Joyce, Stanislaus 138-39). Joyce se hace cargo de su misión creadora en pro de una búsqueda universal de la fuerza de la vida.

En esta medida, Joyce y Zalamea, como lo veremos en los próximos apartados, derrumban un conjunto de códigos plagados de falsedad. Veremos cómo en ambas obras literarias, aquello que Joyce veía con claridad en la obra del poeta James Clarence Mangan se imprime como máxima. Para James Joyce la vida artística de Mangan

únicamente puede ser la continua y verdadera revelación de la vida espiritual, un espíritu convencido de que la vida interior es tan valiosa que no necesita del apoyo popular [...] se

abstiene de profesiones de fe, [...] se basta a sí mismo [...] y, por lo tanto, ninguna necesidad tiene de convertirse en declamador, predicador o perfumista. (*Escritos críticos* 267-68).

La revelación de la vida espiritual es la única labor del poeta, del artífice. Esta misma revelación, este mismo proceso, también representa lo que nosotros llamaremos proteico. En ese refugio de la vida interior del hombre como verdad, y sin necesidad de otro tipo de apoyos, la obra de arte se convierte en un interrogante por la necesidad de movimiento, por el cambio y la inestabilidad. En pocas palabras, la reivindicación de la vida interior es el desplome de los códigos propios del declamador, el predicador y el perfumista para dar paso a los códigos de la vida moderna.

En cuanto al corpus textual de Joyce, cuya primera semilla fue una tímida autobiografía y “algunas disertaciones de estética” (Paris 47), podemos decir que su obra no tiene semejante en la historia literaria. Según el crítico Jean Paris en la obra del irlandés vemos una clara continuidad, en la cual

toda ella está comprendida en la conquista de un universo cada vez más extenso, y manifiesta como un imperialismo del arte la ambición de expresar un número sin cesar creciente de fenómenos. Este es el motivo de que ninguna imagen la represente mejor que la de unos círculos sobre las aguas. (79)

La obra de Joyce siempre está en crecimiento, en movimiento perpetuo. La podríamos pensar como un círculo que va de lo particular a lo universal, como una perfecta ecuación del microcosmos con el macrocosmos: “Stephen Dedalus/ Class of Elements/ Clongowes Wood/ College/ Sallins/ County Kildare/ Ireland/ Europe/ The World/ The Universe”¹³ (*A Portrait*. 15-

¹³ “Stephen Dédalus/ Clase de Nociones/ Colegio de Clongowes Wood/ Sallins/ Condado de Kildare/ Irlanda/ Europa/ El Mundo/ El Universo” (Joyce 2003 17)

16). La obra de Joyce, en consonancia con la de James Clarence Mangan, trata de su vida interior y su valor por sí misma, la literatura debe ocuparse no de lo falso sino de la intensidad de la experiencia humana.

La obra de Joyce no se puede entender aparte de la historia irlandesa. Su primer libro, *Dubliners* (1914), “fue la *exposé* de Joyce de una Irlanda paralizada en la servidumbre”. Su segunda obra “*A Portrait...* fue su exploración de la ilusión revivalista” (Kiberd 389). *Dubliners* es el primer paso de ese ascenso sin fin. Allí los quince relatos funcionan como un espejo de una Irlanda ocupada y falsa. Una Irlanda que no tiene una identidad propia, una Irlanda donde todo parece calcado, una Irlanda donde no hay posibilidad alguna para el florecimiento del espíritu. Al terminar este crudo retrato de Dublín se hace necesaria la exploración de la ciudad desde una figura juvenil cargada de facultades creativas: Stephen Dedalus.

A Portrait... es una novela publicada por James Joyce en 1916. Como la mayoría de los libros de Joyce tiene su historia de fondo: censura, quema, estrategias de mercado, etc. El libro se publica completo en Estados Unidos. Esta novela se ubica entre las novelas de artista y las novelas de formación. En su protagonista podemos encontrar un alter ego de Joyce. Stephen Dedalus aparecerá en *A Portrait...* y en *Ulysses*; allí, además de ser el protagónico, y de exponer sus traumas y sus gustos, vemos cómo se despliega su maduración y reconocemos la particular condición de la isla de santos y de sabios. De cierta manera, *A Portrait...* muestra dos recorridos simultáneos: el de la vida de un joven que podría tener un brillante futuro pero la parálisis no lo deja y el camino hacia una estética distinta que permita desestabilizar dicho anquilosamiento. *A Portrait...*, terminado en Trieste en 1914 y editado en Nueva York en 1916, “es ante todo el relato de esa liberación, la imagen del joven Joyce triunfando poco a poco de las condiciones que paralizan a sus compatriotas, y lanzándose a la conquista de su genio” (Paris 106-07).

¿Y por qué este nombre tan extraño, y al parecer, tan poco irlandés? Bastaría una revisión para darse cuenta de cómo todo el artificio de la creación recae en este personaje. Dédalo es el hábil artesano, el diestro arquitecto, el constructor del laberinto, el diseñador de las alas para escapar. En este sentido Stephen es el hábil artesano de la palabra, aquel capaz de descubrir el lado profundo de las cosas, aquel que, por medio del discurso, es capaz de descubrir y desenmascarar lo real. De la misma manera, Dédalo significa laberinto. *A Portrait...*, según Paris, “está compuesta, en efecto, a imagen de un dédalo, toda ella en ángulos bruscos, en rodeos, en bifurcaciones, interrumpiéndose, ramificándose cada motivo como un corredor por el cual se avanza presintiendo por doquier trampas, falsas puertas, e insólitas perspectivas” (108). Esta obra, y su intrincada arquitectura, narrará la lucha del creador por romper todos los vínculos que lo atan a ese laberinto sin salida: “[...] infancia, colegio, religión, familia, patria, historia, todo lo que desde hace siglos aprisiona al individuo y se opone a su libre desarrollo” (Paris 108). El artista para sacudirse de la parálisis de su tiempo tendrá que ponerse en búsqueda de una nueva forma.

A Portrait..., teniendo como anclaje el carácter de un único hombre y su cuerpo, permite rastrear el desarrollo sostenido de un mismo personaje dentro de la parálisis. La obra palpita entre lo real y lo simbólico. Hay que tomar distancia entre el autor y el protagonista. Allí James Joyce “no era el niño débil y estremecido que aparece en el Retrato del artista” (Joyce, Stanislaus 39). En esta obra encontramos una fuerte mezcla entre personas reales y una clara intervención estética. El hermano de Joyce nos recuerda que “para el personaje de Stephen, en ambos borradores de la novela, siguió muy de cerca su desarrollo personal; fue su propio modelo y eligió muchos incidentes de su experiencia, aun cuando transformó e inventó otros” (Joyce,

Stanislaus 40). Fiel a la visión creativa de James Clarence Mangan, Joyce halla valiosa, irlandesa y universal su experiencia única en el mundo.

El final del libro mostrará cómo el artista va rompiendo, una a una, las cadenas que no lo dejan escapar de Dublín-laberinto. Al romperlas, como Dédalo e Ícaro, huirán de la isla en busca de un nuevo destino, en búsqueda de un nuevo lenguaje, en búsqueda de la conciencia increada de su raza.

Por otro lado, y para seguir el ascenso circular del corpus joyceano, en *A Portrait...* podemos encontrar una antesala a la propuesta estética de Joyce que tendrá mayor desenvoltura, por no decir total, en *Ulysses*. Esa carrera doble, por salir de Irlanda y por encontrar una nueva estética, convergen en su siguiente trabajo.

Casi como la afirmación de un mundo al revés donde un judío, Mr. Leopold Bloom, es tan irlandés como cualquier borrachín de la ciudad, a medida que nos adentramos en *Ulysses* (1922) el mundo sacralizado se derrumba. La obra, concebida ya con anterioridad como un intento por forjar la conciencia increada de una raza, hace una transcodificación de la Dublín de 1904 (un día cualquiera) para sugerir una nueva ciudad donde al menos el joven artífice Dedalus encuentre un momento de paz con el judío experimentado. Siguiendo a Kiberd, este libro intenta capturar distintos niveles de la experiencia nacional:

Joyce no tenía a su disposición ninguna imagen central que los cubriera a todos, ninguna categoría explicativa única, ninguna fuente interna de autoridad. Demasiado errantes, demasiado adaptables, los irlandeses estaban en todas partes y en ninguna parte, diseminados por el mundo y sin embargo sintiéndose como extraños en su propia tierra.

(Kiberd 382-83)

De ahí su elección por un protagonista judío, otro pueblo oprimido y sin tierra, como los irlandeses. Todo es extraño porque todo es prestado. La mente erudita y veloz de Stephen nos recordará la sensación de extrañeza de los irlandeses cuando en una de sus mezclas histórico-culturales-reflexivas se diga a sí mismo “Not theirs: these clothes, this speech, these gestures”¹⁴ (Joyce 1990 34).

Los primeros tres capítulos de *Ulysses* son claves para entender por qué Dedalus es el artífice de la conciencia irlandesa nunca antes narrada. Esta obra propone la destrucción de las estéticas heredadas como una necesidad creativa, de esa misma manera, una obra como *Cuatro años...*, y su narrativa, revuelca una estética trasnochada para dar paso a una forma capaz de contener la novedad y la experiencia. Desde el primer capítulo Joyce deja claro a sus contemporáneos que en Irlanda “la búsqueda de un hogar verdadero se realiza con formas inapropiadas, heredadas” (Kiberd 393). No solo la Torre Martello, construida por el Imperio británico para defenderse de los ataques en las guerras napoleónicas, demuestra que hay que huir de Irlanda, hasta la ropa de Stephen hace cuestionar a sus interlocutores: “How are the secondhand breeks?”¹⁵ (Joyce 1990 6). La isla está ocupada: “–I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. [...] –The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church”¹⁶ (Joyce 1990 20). Dedalus busca “un encanto que todavía no hizo su aparición en el mundo” (Kiberd 391). El campesino que le proponían los revivalistas con valores únicos de todo un pasado milenario no era un “auténtico otro lugar” (Kiberd 391). Joyce es consciente de que el gaélico no puede ser el vehículo para una nueva nación. El gaélico, ante los ojos del sajón Haines, solo sirve para “to

¹⁴ “Nada propio: estas ropas, este discurso, estos gestos” (Joyce 2018 46).

¹⁵ “¿Qué tal esos pantalones de segunda mano?” (Joyce 2018 20).

¹⁶ “–Soy el siervo de dos amos –dijo Stephen–, un inglés y un italiano [...] –El Estado Imperial Británico –respondió Stephen, ruborizándose– y la santa Iglesia católica apostólica romana” (Joyce 2018 33).

make a collection of your sayings if you will let me”¹⁷ (Joyce 1990 16). *Ulysses* busca, por medio de un completo revuelco a las formas y moldes narrativos, capturar “las numerosas hebras que conformaban la experiencia irlandesa” (Kiberd 392). Los distintos hilos de esta nación en una obra tan amplia sí buscaban dar razón de la compleja situación de la isla y sus necesidades modernas. Esa labor propia de *Ulysses* de trascender el nacionalismo, que proponen tanto la política como los artistas contemporáneos, es propia de una estética proteica. Esta estética no se detiene en las estatuas y monumentos del pasado sino en los movimientos y las transformaciones que proponen los tiempos venideros. Joyce buscaba con *Ulysses* “una forma que le permitiera proclamar finalmente las tablas de una nueva ley en el idioma del forajido” (Kiberd 383).

Para cerrar, y terminar de justificar la fuga de Dédalo, tras un pequeño diálogo entre el director Deasy, jefe de la escuela donde trabaja Stephen, y Dédalo, al hablar de los judíos y esperar la respuesta del director de escuela, en la cabeza de Stephen queda resonando la siguiente pregunta cuando este le increpa que no ha nacido para enseñar: “And here what will you learn more?”¹⁸ (Joyce 1990 35). Stephen además de reconocer que su labor docente en un país como Irlanda no tiene sentido frente a la parálisis, refuerza su llamado continental en busca de nuevos rumbos, en busca de otro destino. Al salir de la escuela se dirige hacia el mar. Mientras Dedalus contempla el mar se da cuenta de que es mucho más factible crear la conciencia de su raza desde la nada, antes que desde el restablecimiento de lo gaélico. Mediante la escritura final de Dedalus en Proteo¹⁹, tercer capítulo de *Ulysses*, Dedalus “intuye un futuro radicalmente distinto y rechaza la estasis de Mr. Deasy a cambio de un mundo de flujo” (Kiberd 402). El mar suscita el cambio.

¹⁷ “Hacer una compilación de sus frases, si me lo permite” (Joyce 2018 29).

¹⁸ “Y aquí, ¿qué podría aprender?” (Joyce 2018 47).

¹⁹ En realidad *Ulysses* no está dividido por capítulos, está dividido en apartados sin nombre. La famosa asociación de cada apartado con una referencia homérica la podemos estudiar con detalle en el libro del crítico y traductor inglés Stuart Gilbert (1883–1969) *James Joyce's "Ulysses": A Study*. Proteo, referente homérico, hace referencia al tercer apartado del libro. Allí se desarrolla toda una narración, a modo de monólogo interior masculino, entre Dedalus y lo que el mar le suscita.

De ahí en adelante, “Stephen desaparece en el libro, que a partir de allí pasa a ser la explicación de por qué su conciencia no puede alcanzar un grado de elaboración más alto en esa sociedad” (Kiberd 402-03). De esta manera, Joyce imagina una modernidad más significativa, una modernidad que no necesariamente va ligada solo a lo nacional, aquí su proyecto espiritual imagina “una modernidad significativa que fuera más abierta al espectro completo de las voces de Irlanda que cualquier nacionalismo fundado sobre el aparato restrictivo del Estado colonial” (Kiberd 401).

2.2. Eduardo Zalamea Borda y *Cuatro años a bordo de mí mismo. Diario de los cinco sentidos*

Sobre Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) cabe decir que fue un escritor y periodista bogotano siempre preocupado por estar a la vanguardia de las estéticas del viejo continente. Desde su adolescencia lo apasionó la escritura y gozó de un capital cultural privilegiado; también tuvo un acercamiento temprano al mundo político. De su formación podemos añadir que “Zalamea, que fue autodidacta, después de truncar sus estudios de bachillerato, leía inglés sin dificultad y el francés lo leía con bastante fluidez. Ideológicamente era liberal y demócrata, y siempre tenía una actitud abierta a las nuevas estéticas y propuestas literarias” (Serrano Zalamea 3). Estos rasgos nos permiten establecer un paralelo con el pequeño Jim y su conocimiento, desde muy joven, de varios idiomas. Además, no podemos dejar a un lado su carácter autodidacta y su profunda necesidad por empaparse de nuevas propuestas estéticas.

En su juventud pasó cuatro años en La Guajira ejerciendo un cargo administrativo en Manaure. A los 21 años regresa a Bogotá y se dedica de lleno al periodismo. En el periódico *La Tarde*, revista de la juventud liberal en ese entonces, a petición de su amigo Alberto Lleras Camargo, publica parte de ese diario crónica escrito durante su permanencia en La Guajira; dichas publicaciones tomarán forma de novela entre 1930 y 1932.

Su iniciación como redactor y director de algunas revistas y periódicos lo anima a retomar esa experiencia en La Guajira como motor para su escritura (casi como un llamado o una misión): fruto de dicha experiencia e impulso vital quedarán unos poemas, lo que será su única novela publicada, *Cuatro años a bordo de mí mismo*, en 1934, y un manuscrito para una segunda novela, titulada *La cuarta batería* y que se salvará parcialmente del incendio de *El Espectador* en 1952. Sobre estos textos podemos decir, siguiendo a Serrano Zalamea, que recogen sus

“experiencias de juventud [las de La Guajira y la escuela militar]”. Tanto Joyce como Eduardo optan por tomar como materia narrativa los ‘incidentes de su propia experiencia’. Ambos hechos, mediados por la imaginación y el talento del artesano, se erigen frente a aquello que los encarcela, ahoga y desvanece... El colombiano y el irlandés anhelan una nueva forma para su nación; forma donde el creador deberá agudizar todos sus sentidos.

Otro hecho que debo destacar, dentro la formación de Eduardo como escritor, es el suicidio de su padre “por deudas de juego [...] su madre, viuda, ante la responsabilidad de educar a siete hijos, se había visto obligada a internarlo en un colegio militar” (Serrano Zalamea 3). Este hecho nos recuerda la vida del joven Joyce, y también la del joven Stephen, en la frialdad del castillo dublinés que lo recibía como escuela. No podemos dejar de resaltar que el padre de James Joyce también gozaba de derroches, alcoholismo y de la vida alegre. Otro punto muy interesante de la vida de ambos es ver cómo Stephen puede reflejar los traumas tanto de Eduardo como de Joyce. Otro paralelo se hace inevitable:

Zalamea guardaba una vívida memoria de los cinco años que pasó en esa institución fría y autoritaria, donde fue sometido a toda clase de vejámenes por parte del estamento militar. En una ocasión equivocó las notas del toque de diana con la trompeta, por lo que un oficial le propinó un golpe con el propio instrumento y le hizo perder los dientes de adelante [...] Tal fue su desesperación que huyó del colegio para perderse en La Guajira. (Serrano Zalamea 3)

Este episodio de la infancia de Zalamea nos recuerda la escena donde Stephen Dedalus, sometido al estamento jesuita, es golpeado por el prefecto de estudios con varios palmetazos por no estar escribiendo la lección de latín cuando el niño tenía permiso porque sus gafas se habían roto en el patio de juegos. Sugiero que ambas experiencias traumáticas, cuyo origen es un

sistema de educación basado en la disciplina, podrían ser el origen de esa posterior postura crítica que asume el personaje de Eduardo Zalamea en *Cuatro años...* y Stephen Dedalus al final de *A Portrait...* Solo es un pequeño punto de contacto; ahora regresemos con el Eduardo Zalamea de carne y hueso.

En sus primeros años de artífice de lo cotidiano “firmaba sus escritos con el seudónimo de *Bloom*, para luego optar por *Ulises*, invocando no solo al personaje de Joyce sino, además, al protagonista errabundo de Homero” (Serrano Zalamea 4). Este guiño al irlandés en sus primeros textos demuestra su interés por lo cotidiano, el interés por el hombre de muchos caminos, por el hombre de la calle que, con su caminar, y ante las inmensas posibilidades que se despliegan en su trayecto, devela un nuevo arte desde la experiencia para descifrar la complejidad y el movimiento de la vida. Lentamente nace una nueva forma.

A modo de retrato sabemos que Eduardo Zalamea “[u]saba sombrero, anteojos, bigote, [tenía] calvicie incipiente, y para trabajar en el periódico siempre iba de traje formal, chaleco y corbata, lo que a veces aderezaba con un abrigo o una gabardina, dependiendo de los rigores del clima bogotano” (Serrano Zalamea 1). Su particular atuendo nos permitiría transportarlo a cualquier lugar del mundo como un periodista embebido en capturar la palabra; casi que podría hacer parte de Eolo²⁰, en *Ulysses*, y de la sucia y querida Dublín. Sin ningún problema Zalamea ingresaría en los albores de dicho capítulo, siendo un hombre que “[p]asaba más tiempo en la redacción del periódico –y en sus tertulias con los periodistas y escritores contemporáneos– que en su casa al lado de su familia” (Serrano Zalamea 2).

²⁰ Eolo es el séptimo apartado de *Ulysses*. Allí nos transportamos a las oficinas del Freeman’s Journal donde vemos de cerca el ajetreo típico de una sala de redacción. El Eduardo Zalamea periodista encaja perfectamente con las dinámicas, rápidas como el viento, que propone este apartado.

Destaquemos a Zalamea como aquella voz disonante que no se encuentra satisfecha. Esta disonancia también la podemos ver en Joyce en su postura frente al Irish Literary Revival, según la cual, si bien todos estos escritores irlandeses querían imaginar una nueva Irlanda, para Joyce se tenía que mirar e imaginar desde otro horizonte más continental antes que anticuario y legendario. Dentro de la producción periodística de Eduardo Zalamea, variada e inmensa, hay que destacar su posición de vates en el campo literario colombiano. Como nos cuenta Cobo Díaz:

Jacques Gilard, en su ensayo sobre la relación entre Eduardo Zalamea y Gabriel García Márquez, rescata la voz divergente de Eduardo Zalamea entre la gran autosatisfacción del medio intelectual colombiano, visible en particular en los suplementos literarios, en una época en que ‘se proclamaba todavía que Bogotá era la Atenas suramericana y Colombia el país de los escritores’. (13)

Veremos más adelante cómo *Cuatro años...* es una novela que hace tambalear la satisfactoria y cómoda estética del decoro en la novelística colombiana que lo único que hacía era sostener la idea de Bogotá como un nicho de escritores con el mejor español de todo el mundo. La autosatisfacción del medio intelectual responde a una clara posición de poder construida desde el lenguaje. Caso similar pasaba en Irlanda, donde algunos escritores preferían repetir los trasnochados modelos ingleses solo para poder tener un público que los leyera... Para comienzos del siglo XX tanto en Colombia como en Irlanda aparecen nuevos grupos de escritores que inventan un nuevo país desde su literatura. Destaquemos aquí al grupo Los Nuevos:

[...] en donde destacaban Alberto Lleras Camargo, León de Greiff, Jorge Zalamea, Luis Vidales y Germán Arciniegas, [grupo que] comenzó un ferviente diálogo cultural

intergeneracional. Pese a lo heterogéneo de sus integrantes, se puede afirmar que este grupo volteó a mirar con desdén la estética que los antecedió y planteó una toma de posición de ruptura; otro rasgo importante es que se empezó a cuestionar la relación de los intelectuales con la sociedad. Estas y otras afinidades encontró Eduardo Zalamea Borda con esta colectividad, y como veremos, acogió parte de sus principales inquietudes y actitudes frente a la literatura y el país. (Altafulla 67)

De este modo, Eduardo Zalamea siente el mismo llamado de los escritores irlandeses y colombianos de las primeras décadas del siglo XX, donde toda la discusión política, en el caso irlandés el proceso de independencia y en el caso colombiano la transición del poder entre conservadores y liberales, se juega desde lo artístico, desde la captura de un público lector que se sienta identificado y desde la creación de una modernidad literaria. Las formas aquí imaginan una nación y sus futuros movimientos. De allí su destacada labor como periodista que no solo registra sino también imagina para crear. Varias de sus columnas dejan ver una sostenida preocupación por poner en la mano del lector común nuevos problemas de la época, nuevas transformaciones y nuevos modelos.

La empresa de Zalamea como promotor cultural puede ser comparada con la revista *S.Nob* de Salvador Elizondo. Como nos cuenta Price en su artículo, este proyecto “eschewed the publication of consecrated Mexican writers and instead made a point of including critical articles on nineteenth- and twentieth- century authors like [...]. Thus *S.Nob* was an experiment in avant-garde thinking: it was international in scope, experimental in preference, transgressive in content, and iconoclastic in tone” (189). Este no es el espacio para hacer una comparación profunda entre revistas literarias, pero sí podemos decir que esa actitud suscitada por el trabajo de Joyce, tanto en Elizondo como en Zalamea, fue crucial para importar nuevas formas y llevar una pelea

encarnizada con la tradición. Lo más interesante de Zalamea es que casi de manera paralela a la vida de Joyce va desafiando y transformando su realidad. Desde el suplemento literario de *El Espectador* “desafió a los escritores colombianos a aventurarse en la exploración de nuevos rumbos literarios, pues en ese momento solo encontraba reiteraciones y anclajes en estéticas agotadas” (Serrano Zalamea 12).

Eduardo Zalamea era un hombre moderno. Tras este pequeño recorrido notamos cómo a través de sus textos buscaba “abrir o fortalecer un espacio en el cual las nuevas voces produzcan un arte que no tenga que satisfacer al dogma o a las convenciones” (Rubiano 39). Su poder intelectual e imaginativo nos recuerda a cualquier escritor irlandés de comienzos del XX. ¿Acaso no es Wilde quien conquista al vecino país mediante el intelecto y la imaginación, armas similares a las que el joven Dedalus dice aferrarse al final de su diario? Desde sus textos, creativos y periodísticos, Zalamea tiene en mente por qué era necesario generar un revolcón radical en las letras de su país para poder vincularse a las dinámicas del nuevo siglo; aquí podríamos reformular la famosa frase de Wilde: “Solo por el contacto con el arte de otras naciones el arte de un país adquiere esa vida individual y distinta que llamamos nacionalidad” (Wilde en Kiberd 61). En el caso colombiano, solo el contacto con nuevas formas nos permitirá adquirir una nueva vida, una vida moderna.

La experiencia vital de Eduardo Zalamea en La Guajira deja una producción textual importante: un poema, las crónicas para el diario *La Tarde* y una novela. Tuve acceso a estos textos, con facilidad, ya que Paloma Cobo Díaz en su trabajo de grado, y a modo de anexo, hace la transcripción de estos textos que, como ella bien lo dice, se encuentran en una situación lamentable para su consulta.

En cuanto al poema, titulado ‘Bahiahonda puerto guajiro’²¹, destaco la carga casi mística que le da al lugar “perdid[o] entre las sinuosidades costaneras, [i]Bahiahonda!” (111), el poder que le confiere a este lugar para que sus sentidos lleguen al éxtasis: “retina te guard[e] entera, íntegra en la inmensidad de tus colores y la infinitud de tus detalles” (112), su capacidad de ser “lugar donde la vida se esparció en la honda vibración de un cantar” (113), y su carácter comunitario: “compañeros de las indias esquivas, y las utópicas aventuras en la frágil balandra” (114) y “tomábamos el café en unión de los 7 camaradas y los 2 perros vagabundos, que llegados ayer en la tarde se irían mañana” (116). Al terminar la lectura de este poema siento una carga nostálgica, como si el autor quisiera dedicar unas palabras a una bella remembranza, a esa Bahiahonda de los compañeros, hacia esa Bahiahonda que yace “perdida, azul y lejana”. Este último verso deja ver que se trata de la evocación de un recuerdo que parece ya no volverá. Además de ser un poema que cuidó la selección de los adjetivos, este poema traza lo que será el estilo propio del Zalamea Borda de *Cuatro años...* y de lo que más adelante llamaremos estética proteica. Este pequeño poema manifiesta una preocupación por las sensaciones –esto desde las sinestesias y la personificación– y el registro de una experiencia vital realmente reveladora.

En cuanto a las crónicas²², teniendo en cuenta solamente el corpus proporcionado por Cobo Díaz, recordemos que

de las que se publicaba una página diaria [...] pueden considerarse el germen del libro del mismo nombre que se publicó algunos años más tarde. Incluso, la fecha en la que el autor sitúa el inicio de la escritura de *Cuatro años a bordo de mí mismo* (Diario de los 5 sentidos), el 9 de mayo de 1930, es un mes antes de la publicación de la primera crónica;

²¹ *La Tarde*. Miércoles 23 de abril de 1930. Página 3.

²² Las crónicas son una encomienda de su amigo Alberto Lleras Camargo para el periódico *La Tarde*.

por lo tanto, o bien escribió simultáneamente ambos conjuntos de texto, o bien utilizó las crónicas como primer borrador del libro. (Cobo Díaz 42)

En las crónicas sí podemos encontrar el germen de *Cuatro años...* No solo por sus personajes y algunas aventuras que pasan allí, más bien porque aquí ya hay una preocupación por trabajar poéticamente sobre un recuerdo que lejano. Aquí Zalamea comienza a sentir el llamado a crear una forma, a ser artífice y mediador entre un recuerdo y una necesidad de representación. A medida que nos adentremos en estas crónicas vemos cómo

[e]l agua, en La Guajira, es la vida. Se espera la lluvia anual con una nostalgia hambrienta [...] de mamá. Y la lluvia no llega en ocasiones. Porque hasta del cielo –cúpula de cristal que perfora el grito con una facilidad sorprendente–, hace en las montañas de la sierra nevada un encogimiento displicente de hombros, ante los dolores indígenas. (118)

Aquí hay una evidente preocupación por los adjetivos y las metáforas. Además, podemos delinear una posición crítica si se quiere cuando el autor sugiere el abandono de los nativos de la zona por el mismo cielo y las montañas.

Otro rasgo de estas crónicas es la narración directa de lo cotidiano. En ocasiones no se siente mucho un trabajo poético sino una mera descripción de unos acontecimientos. Hay un escritor que registra desde la pesca del pargo –“El pargo de fondo es grande y robusto; tiene casi un metro de longitud y de belleza” (121)–, hasta el tedio del día a día –“El café a base de panela y el tabaco malo y viejo. Sin embargo, como hay más que hacer –esta mañana lavamos un poco de ropa sucia– comemos desafortadamente” (124) –. Algunas escenas ‘cotidianas’ pasan de la crónica a la novela; es evidente que se conserva un hilo narrativo, para enganchar al lector de *La Tarde*, por ejemplo en las constantes referencias a Meme y lo que puede pasar entre el narrador y ella. Esto nos permite decir que hay algunas técnicas narrativas incorporadas para atraer la

atención del público y no quedar solo en lo descriptivo y el registro. Lo que trato de decir es que más allá de que se almacenen algunos nombres propios, de los cuáles no podemos confirmar su existencia, es evidente que aquí sí hay una construcción, una narrativa, un estilo.

En estas publicaciones encontramos también el motivo de su viaje y algunas características que serán propias del personaje novelístico: “Ya he dicho que soy inerte y perezoso. (...) Prometí hablar de mi viaje, pero he mentido. Mi viaje no tiene objeto (...) [Y]o vivía en una ciudad estrecha, con pretensiones de gran urbe. Pero no era sino un pueblucho de casas viejas y personas generalmente antipáticas” (125). Queda claro que hay un personaje que escapó, en un viaje sin mucha preparación, de su lugar de origen hacia una tierra donde la vida sí se presente interesante. En aquella ciudad no llegaban libros de otros autores y cualquiera era tratado como literato; en definitiva, “[l]o único necesario era salir de allí” (125). Aquí nos encontramos con un narrador que medita y reflexiona sobre lo que le pasa, que ante las condiciones extremas que está experimentando en su ‘pueblucho’ se hace la pregunta por la vida y emprende la búsqueda de algo que la renueve y la modifique por completo, tal como lo podemos ver en este fragmento de la crónica:

Hay una tranquilidad extraordinaria. El viento es bueno y constante. Está tan cercano al horizonte, que cuanto levanto el brazo se mete entre mi mano. La aprieto mucho para estrangularlo, por distante, pero ya ha huido y se encuentra otra vez en su odiada posición que no tiene paralela. Yo seré feliz el día en que pueda ver el mar en un horizonte vertical. (134)

Desde este fragmento podemos ver cómo, lentamente, se crea una estética desde las olas del mar, desde el movimiento interior de su alma. Desde su escritura el autor busca capturar la fugacidad del viento y la experiencia que esto conlleva: ¿cómo capturar el mar en un horizonte

vertical? Desde estas crónicas podemos sentir lo fragmentado que estaba el país para comienzos del siglo XX, desde su lectura se siente la novedad y la extrañeza que se podía sentir al leer un texto entre las cordilleras que apestaba a mar. El autor contribuye a la creación de esta novedad: “Mañana llegaremos a Riohacha. Me pongo a pensar cómo será una de las ciudades más lejanas del país. Que vive envuelta en brumas de leyenda, como una doncella entre cantidades de seda” (142). Eduardo Zalamea nos está presentando el desvelamiento del misterio tras las sedas.

Para terminar esta pequeña revisión de las crónicas, quiero que leamos el apartado final donde al protagonista de la historia le llega un paquete de periódico en un cayuco. Por más que él se extrañe del paquete, recuerda que tiene un pariente en Bogotá “que lee mucho y es inteligente”. En el paquete encontramos “[u]n suplemento de *El Espectador*, una semana de *El Tiempo* y dos números de *Los Nuevos*. [...] Los Nuevos. Cómo me gustaría conocerlos” (202). Justo al ver la revista de Los Nuevos Bogotá aparece en su mente como un recuerdo suave y bello. Ojalá que no se le olvide escribir a su pariente “dándole las gracias por haberme mandado esa revista, que me ha acercado mucho a la civilización que creía para siempre perdida” (203). Desde esta crónica, concebida para ser publicada y leída, Eduardo Zalamea hace un guiño, por no decir propaganda, a uno de los grupos literarios que viene sacudiendo la escena cultural con sus publicaciones. Este grupo de Los Nuevos tiene, al menos la mayoría de su nómina –piénsese en lo heterogéneo del grupo desde Rafael Maya que para la década del veinte seguía escribiendo en quintetos endecasílabos con rimas consonantes²³–, tiene en su agenda tareas políticas, sociales y literarias de ruptura. Tal vez este apartado de sus crónicas ya permita iluminar esa postura de rompimiento estético que se verá con claridad en *Cuatro años...* La posición que toma Zalamea frente a sus contemporáneos escritores es clara:

²³ Esto lo confirma David Jiménez Panesso en su libro *Rafael Maya*. Bogotá: Procultura, 1989.

Hasta cuándo íbamos a seguir con esos viejos poetas, malos, sentimentales y llorones, con sus [...] imaginarios, de abanico, sus marquesitas y sus “perlas”, sus “laúdes”, y sus arañas y sus coronas de laurel? Imposible. [...] todo eso de las grutas y los [...] – palabras más pedantes y [...] y anacrónicas, no he [...] era imposible soportarlo. [...] las palmeras, y los ojos negros y los labios rojos. Y la luna. Y el crepúsculo. Y los idilios eternos [...] Sí, ahora estamos viviendo en [...] época. Ellos estuvieron bien – [...] sus imaginarios dolores y sus rígidos placeres y sus desmayos amorosos – hace 20 años. Pero ahora, no hay derecho. Qué crepúsculos, ni qué lunas, ni qué desmayos amorosos! Como si ahora se desmayara alguien de amor. (203)

Tras esta queja se hace explícito el nacimiento de una obra futura, o que tal vez ya se viene gestando de manera simultánea: “Esta fue una novela escrita en muy poco tiempo, tomando como puntos de partida las crónicas aparecidas en 1932 en *La Tarde* y el poema titulado “Bahíahonda”, donde se prefiguraban las claves poéticas de su narrativa” (Serrano Zalamea 15). Salvo que el poema pueda dar las claves ‘poéticas’ de toda su narrativa, ya que allí no encontramos una semilla crítica, sí estamos de acuerdo en que *Cuatro años...* es un nuevo proyecto estético. Además, *Cuatro años...* para Rodríguez es “sobre todo escritura” (52), sobre todo creación, forma y artificio. Ya nos hemos dado cuenta, al menos solo con revisar brevemente unos fragmentos de las crónicas, que hay una posición clara de ruptura e impacto con un posible público lector, piénsese en el formato de circulación de las crónicas... Y no solo una escritura porque sí, allí hay un intermedio, un vacío que no debemos perder de vista:

No hay que olvidar que mientras el país en el año 23 [fecha de la experiencia real referenciada en la novela] todavía era un país esencialmente rural y decimonónico, que soñaba con su ingreso a la modernidad, pero no encontraba el modo, el país del año 30

[fecha cercana a la escritura de la novela] empezaba a sufrir los rigores de un proceso de modernización que ya no daría marcha atrás. (Rodríguez 58-59)

Es como si un motor se encendiera para intentar crear una nueva forma, una nueva forma que se corresponda con esos rigores propios de la modernización que ya no dará marcha atrás, una nueva forma que desestabiliza, remueve su alrededor y da nacimiento a algo nuevo... Es evidente que en *Cuatro años...* hay varios ‘tiempos’ mediados por una “voluntad estética” (Rodríguez 57). Dichos tiempos son: el de la vivencia fresca y el del diarista que escribe desde el recuerdo; el diarista aquí encarna la figura del artífice y creador. Caso similar a Yeats con la autoconquista del estilo y a Dedalus tal como lo escribirá en el final de *A Portrait...* en su diario el 16 de abril: “Away! Away!”²⁴ (252).

Para caracterizar a *Cuatro años...* como una novela de ruptura, y por lo tanto partícipe de una estética proteica, nos guiaremos por el texto ‘El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX’. En este texto Jaramillo Zuluaga puntualiza sobre cómo la novela es “la historia del cuerpo” (1992 3) y desde su posibilidad de nombrarlo se rompe con una retórica del decoro que consiste en todo lo contrario: disfrazar los cuerpos con palabras, no nombrarlos y ocultarlos mediante metáforas de la naturaleza u omisiones espontáneas representadas, generalmente, por los signos de puntuación. El texto de Jaramillo Zuluaga delimita un antes y un después en la novela colombiana, y justo en el corazón de su propuesta aparece la novela de Zalamea.

Jaramillo comienza haciendo explícitos los rasgos de la novelística colombiana antes del siglo XX. Allí encontramos textos llenos de maniobras y artimañas narrativas para “no decir el cuerpo erótico” (1992 4); rápidamente nos muestra cómo la imaginación romántica estaba vigilada por el decoro que cubría con palabras cualquier inminente encuentro físico entre los

²⁴ “¡Partir! ¡Partir!” (Joyce 2013 245).

amantes: “En el lugar donde esperábamos encontrar un cuerpo, hallamos una flor, un jardín, una diosa magnífica” (3). Ningún escritor de finales del siglo XIX escapó del hechizo: la imaginación romántica, liderada por Isaacs, “se convirtió en un modelo narrativo difícil de superar en Colombia” (4).

Entonces, ¿qué entender por estética del decoro? El decoro es el uso de ciertos recursos estilísticos por los escritores colombianos de finales del XIX para ocultar un cuerpo erótico. Dichos recursos estilísticos son el sistema metafórico de la naturaleza, los eufemismos, el uso de puntos suspensivos para mutilar una frase, los cambios de foco inesperados y fuera de lugar en la narración (sobre todo cuando se llega a la escena clímax) y la comparación del cuerpo erótico con seres mitológicos. Todos estos elementos funcionaban para decir lo que, solo en apariencia, no se podía decir. Desde este carácter restrictivo de las formas, y teniendo en cuenta que el decoro era un modelo que encantaba a varios escritores de la época, las palabras de Stephen Dedalus en *A Portrait...*, en el diálogo que sostiene con su amigo Cranly, resuenan con bastante claridad: “I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can”²⁵ (*A Portrait*. 247). ¿No está acaso aquí Stephen Dedalus desafiando el decoro irlandés al realizar esta declaración? Para romper el molde del decoro tanto Joyce como Zalamea crean una estética proteica que les permite nombrar aquello que estaba oculto, darle presencia absoluta al cuerpo, destrozando las formas establecidas que se presentaban como una camisa de fuerza... Además, las formas propias del decoro están ligadas a lo político y lo

²⁵ “No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible” (Joyce 2013 239).

social; ya veremos cómo mantener esas formas es un riesgo. Joyce y Zalamea no aceptarán ser otra estatua en su época: ninguna condición es permanente.

Ya bien entrado el siglo XX, “en los años veinte, el principio del decoro podía mantener con suficiente convicción la idea de su propia invisibilidad, la idea de que lo dicho no era enemigo de lo decible y de que, en fin, el sistema de restricciones que lo componían formaba parte de un modo natural de proceder o de expresarse” (1992 7). Como bien dice Jaramillo, esta condición pétreo sobrevivió al siglo XIX, era visto como algo ‘natural’ y ‘normal’ dentro de las artes. Será en los años treinta, precisamente en la época en que Zalamea decide darle forma a su experiencia pasada, cuando “las discusiones acerca de las palabras que podían decirse (o escribirse) se hicier[a]n más frecuentes y el principio del decoro terminó por enseñar (pero no sin cierta ambigüedad, sin cierta aspereza) el sistema de sus restricciones” (Jaramillo 1992 7). Justo en la caída de la máscara amable del decoro aparece la cara de la restricción. ¿Y de dónde viene la necesidad de discutir las palabras que podían o no decirse?

Jaramillo califica esta necesidad desde dos ángulos. El primero es el crecimiento poblacional de la capital en un 246% en un período de diez años y el segundo es un proceso que, paulatinamente, hace que la clase dominante bogotana pierda el control que desde hace bastante tiempo ya ejercía sobre el lenguaje (Palacios en Jaramillo 7). Dicho poder sobre el lenguaje no es más que un vestigio de eso que el crítico uruguayo Ángel Rama caracterizó en su libro *La ciudad letrada* como un anillo protector del poder. En dicho anillo del poder, establecido desde el centro de las nacientes ciudades latinoamericanas de la época colonial, solo se ubicaban servidores intelectuales que fueran capaces de

llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó

indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equipara a una clase sacerdotal. Si no el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar. (24)

Es claro que ya no estamos ante un ordenamiento de los signos en pro de una monarquía de ultramar, pero por más que los españoles ya no se encuentren ‘ejerciendo su mandato en este continente’ el modelo implantado por ellos se quedó entre nosotros como una herramienta de control. En resumen, la caída de la estética del decoro representa la misma caída del anillo de poder encargado de regular ‘el orden civilizador’ por medio del ‘universo de los signos’. Desde aquí podemos pensar al decoro como un vástago, como un mecanismo propio de ese anillo de poder encargado de mantener el orden, el control de la ciudad. Estamos ante un período de grandes cambios en que, “[s]in que pudieran evitarlo, los bogotanos de entonces presenciaron cómo las calles de la ciudad se poblaban con gentes que venían de todas partes, que poco o nada se cuidaban de las formas (Jaramillo 7-8).

Estamos ante una ciudad cambiante. Como lo dice Eduardo Zalamea en *Cuatro años...*, estamos en esa “ciudad estrecha, fría, desastrosamente construida, con pretensiones de urbe gigante. (...) Solamente dos cosas la hacían amable: las mujeres y los automóviles” (18). En la década de los treinta los escritores no saben cómo seguir ocultando aquello que necesita un nuevo modo para ser expresado. Rápidamente la realidad desborda los anquilosados modelos del decoro y el escritor se siente a punto de derramar de su boca aquella palabra, aquella nueva forma que nombre al cuerpo, a la carne, al ruido, al vértigo, a la vida...

Dentro de los escritores de la época de comienzos del siglo XX podemos encontrar dos tipologías heredadas, dice Jaramillo (1992 12), del siglo XIX. Encontraremos al escritor asociado al poder político y al escritor “rodeado con los fastos de la bohemia”. Jaramillo se detiene para puntualizar en uno de los primeros escritores colombianos en escribir una novela heterodoxa: José Asunción Silva. En su novela *De sobremesa* “despliega en forma concertada los recursos básicos de la expresión erótica: el pretexto, la digresión, el derroche verbal, la mejor articulación en el desarrollo de la acción” (Jaramillo 1992 12). La novela póstuma de Silva es una de las primeras obras que desestabilizan el decoro. Lamentablemente, y por culpa de su raíz simbolista, esta novela cae en un grupo que reivindica el ‘derecho a la sensibilidad’, si bien esto era novedoso para la época, la novela simbolista cayó en reiterar “hasta el cansancio la doctrina de ‘las almas sensibles’”. A la hora de tener que nombrar el cuerpo se detenían en detalles minuciosos y metáforas inútiles, a la hora de nombrar el cuerpo “se ofuscaron ante la posibilidad de un escándalo” (Jaramillo 1992 13).

Siguiendo a Jaramillo, tenemos que esperar hasta 1934 para que aparezca la segunda novela heterodoxa en Colombia: *Cuatro años...* A la hora de revisar esta obra es muy importante tener en cuenta el subtítulo que la acompaña (*Diario de los cinco sentidos*); desde dicho subtítulo nos damos cuenta que

es una novela de viaje cuyas páginas manifiestan el deseo (y la ansiedad) de nombrar con precisión diversas experiencias sensoriales, de señalarlas en una deixis hecha de números y geometrías, en un tiempo presente que no corresponde a la narración histórica sino a la lírica. (13)

Desde esta definición de la obra de Zalamea, se siente una necesidad y un profundo deseo de nombrar con precisión las experiencias sensoriales que los códigos propios de la escritura de

la época no permitían. Desde esta necesidad se pone en juicio la estética del decoro. En las páginas de *Cuatro años...* se pone en disputa aquello que debe ocultarse, aquello que no debe decirse o escribirse y aquello que nunca antes había encontrado su forma: la literatura deberá ser el vehículo de las nuevas experiencias de los cuerpos de la modernidad.

Las dos ideas de Zalamea alrededor de su novela, según Jaramillo tras comentar una entrevista que brindó el autor en 1948 para el periódico *El Tiempo*, son “ese viejo argumento ético de que la literatura debe reflejar la vida” y “la afirmación de una constante erótica en la literatura” (14-15). Son estos dos rasgos primordiales en la escritura de Eduardo Zalamea y sus propósitos con *Cuatro años...* Al pensar con detenimiento estos dos rasgos es inevitable pensar en Joyce y su propuesta estética en *Ulysses*. No lo digo solamente por los esquemas que circulan por ahí indicando la profunda correspondencia entre cada capítulo y algún órgano del cuerpo humano, lo digo porque Joyce “quería reafirmar la dignidad del entorno cotidiano, reivindicar la vida diaria como un aspecto capital de la experiencia” (Kiberd 384). En ambos casos, el cuerpo en su cotidianidad se enaltece ante el sometimiento de los códigos que no son capaces de mostrarlo en su pleno desarrollo. En ambos casos se hace un diario de los cinco sentidos.

A la hora de posicionar *Cuatro años...* en la historiografía literaria colombiana, historia donde “el decoro cubre las posibilidades de la expresión erótica” (Jaramillo 1992 29), es Eduardo Zalamea con su novela quien comienza la titánica labor de derrumbar este sistema de ocultamientos (“el sistema metafórico de la naturaleza, los sobreentendidos, las estelas de puntos suspensivos, los cambios abruptos de ‘focalización’ y las noticias mitológicas”). Jaramillo termina por destacar la labor de Zalamea como la primera novela que privilegia lo sensorial, por primera vez en la narrativa colombiana se narra desde los sentidos, y que permitirá el nacimiento

de toda una nueva generación de novelas que, lentamente, buscarán el lenguaje de la ciudad cambiante y no el de las gramáticas y los diccionarios.

Este recorrido por lo sensorial es un camino para encontrar una nueva estética, empresa muy similar a la de Yeats y los escritores del renacimiento irlandés. Es apenas un primer paso dado por un héroe joven que huye “de ese mundo dominado completamente por la convención, [y que] encuentra, en un espacio que encarna la libertad, el erotismo y la naturalidad de la muerte, la oportunidad de recuperar la sensorialidad” (Altafulla 24). La obra de James Joyce, de la misma manera, es la exposición de un mundo dominado completamente por la convención (la Irlanda dominada por los códigos imperiales británicos) donde un joven creador, cuyo apellido tiene una enorme simbología, se propone encarnar desde su escritura la libertad y la naturalidad de la vida. No es solamente capturar la experiencia de lo cotidiano, es, como se puede sentir en el tercer capítulo de *Ulysses*, restituir lo sensorial y lo sensitivo para despertar de la pesadilla de la historia.

En conclusión, *Cuatro años...* expresa “en su estructura interna el malestar de toda una generación de intelectuales que se estaba preparando para una nueva manera de pensar el país, la literatura, la historia” (Altafulla 75). De manera semejante ocurre en *A Portrait...* donde la declaración de ‘crear la conciencia increada de mi raza’ podría significar anticipar desde el arte una nueva nación... *Cuatro años...* es un texto de estirpe joyceana porque describe y analiza sus condiciones, las rechaza profundamente y por último imagina, restituyendo el cuerpo como episteme, una nación moderna.

3. ESCRITURA PROTEICA

3.1. Proteo, numen de las olas

Tras nueve años de desarrollo en la oscuridad, Proteo, y sus motivos, se seguía expandiendo. Cual idea germinal, nos cuenta Carlos Real de Azúa en su prólogo a la edición de Ayacucho, “muy amplia y poco precisa, se van acumulando fragmentos aisladamente compuestos que más tarde se taracean e integran en una estructura” (XL). De esta prosa en movimiento surge Proteo según Rodó, libro que, al menos como él lo veía, respondía a una “gimnástica del alma, de educación en el más amplio sentido” (Rodó en Real de Azúa XLI), ¿pero educación en qué sentido?, ¿se trataba de un aleccionamiento de y para qué?

Cuando revisamos las confidencias, más allá de las evidentes de la gesta de Proteo para el padre de Ariel, nos encontramos con un “progresivo desajuste de Rodó con su medio, la creciente sensación de asfixia que en el Uruguay iba sintiendo” (Real de Azúa XLV): ¿no podríamos decir que le pasó lo mismo a Eduardo Zalamea y a James Joyce en sus ciudades?, ¿no es acaso la misma sensación la que provoca la evocación del numen de las aguas? En una carta de Rodó a su amigo Piquet le cuenta lo siguiente: “cuando el tiempo y el humor no me faltan, en este ambiente de tedio y de tristeza! [...] Lo que me estimula es precisamente la esperanza de poder dejar esta atmósfera. Si supiera que habría de permanecer en el país, le aseguro que no escribiría una línea” (XLV). Es bajo la invocación del dios del mar que Rodó encuentra, en esa atmósfera de tristeza, cómo sobrellevar su tristeza. Y es que ante “la creciente politización del medio uruguayo, dominado por una personalidad política de gran volumen pero esencialmente sectaria, confesadamente partidista, decidida a gobernar con los suyos” (XLV), Rodó siente cómo la volatilidad del mundo conocido desaparece y surge, desde la neblina, la figura estática

de una nación que pronto se congelará en la historia. Es en este período, cuando Rodó cesa sus actividades parlamentarias (1903 a 1908), que surge, ya casi completo, *Motivos de Proteo*.

Al lado de estas primeras confidencias podemos agregar “una creciente sensación de soledad intelectual, de aislamiento de sus pares, de falta de un diálogo, de una correspondencia [...] con personas que, de algún modo, tuvieran su estatura” (Real de Azúa XLVI). De seguro sí había hombres que podían establecer un diálogo con Rodó, lo que apunta aquí Real de Azúa es esa capacidad de toda intelectualidad latinoamericana de no tener “vínculos frecuentes entre personas unidas por comunes intereses” (Real de Azúa XLVI).

Mientras el alma de Rodó pelea con las vicisitudes de su tiempo compensatoriamente, contrapuntísticamente, “la voluntad de fuga y la voluntad de obra se integran en una respuesta” (Real de Azúa XLVII) y *Motivos de Proteo* será su última faena montevideana. Después de dar a luz a su segundo hijo, Rodó emprenderá el viaje, “la marcha del Judío Errante por las sendas del mundo”; en pocas palabras, “Welcome, O life!”²⁶ (*A Portrait*. 253), o, mejor dicho, en nuestras palabras, Rodó sale a encontrar “for the millionth time the reality of experience”²⁷ (*A Portrait*. 253); solo allí se encuentra el nuevo porvenir.

Las ciudades se encuentran en estasis como ya lo hemos demostrado; la sangre no corre por las venas. Tanto Dublín como Bogotá se encuentran a la expectativa y tanteando en la oscuridad, casi a ciegas, las herramientas para un proceso modernizador digno. La vida, la experiencia, no puede reducirse al mármol y al incienso: algo tiene que cambiar. Durante su travesía por La Guajira al protagonista de Cuatro años... le llega el recuerdo punzante de la parálisis:

²⁶ “Bien llegada, ¡oh, vida!” (Joyce 2013 245).

²⁷ “Por millonésima vez la realidad de la experiencia” (Joyce 2013 245).

Y vuelvo a ver entonces las calles de mi ciudad. Calles grises del atardecer, sin color, con los colores de los vestidos femeninos borrados por la oscuridad de los aleros, que tienen a esa hora su sombra más profunda. Calles por las que discurría mi adolescencia con los libros inútiles bajo el brazo –no sabía que existieran la vida y la aventura– con los ojos de los 14 años abiertos sobre el movimiento y la línea y con el presentimiento terrible de la mujer que ya sentía llegar a mí, a mi carne y a mi dolor. (Zalamea Borda 13-14)

Antes de que Rodó emprenda “la marcha del Judío Errante por las sendas del mundo” (Real de Azúa XLVII), pregunta directa por la vida, la aventura y la experiencia, ya hay una predisposición a una obra, una forma, donde se integren la voluntad de fuga, “April 16. Away! Away!”²⁸ (*A Portrait*. 252), “Ahora viajaba. Otra vez viajaba. Y otra vez mi espíritu se llenaba de ansias locas de irse por mares distantes, por desconocidos países” (Zalamea 110); y una voluntad estética que es “personificación del movimiento continuo, alma volátil, que un día despertará al sol de los climas dulces y otro día amanecerá en las regiones del frío Septentrión” (Rodó en Real de Azúa XLVII). Frente a un mundo gobernado por las convenciones de la corona británica y el vacilante conservadurismo colombiano es necesario erigir una forma, como Yeats y los escritores del Irish Literary Revival, capaz de dar una nueva luz a la realidad, un nuevo rumbo. Cuando Menelao se encontraba detenido en la isla de Faros, sin saber qué hacer, Idótea le aconsejó consultar a Proteo advirtiéndole que para poder hablar con el anciano tenía que atraparlo. Luego de montar una treta mezclándose con los animales marinos, lo logran capturar a pesar de sus múltiples transformaciones y lo obligan a profetizar. El numen de las aguas le indicará a Menelao el rumbo de los vientos para regresar a casa. Ambas novelas, *Cuatro años...* y *A Portrait...*, desde su escritura indagan un nuevo rumbo para Colombia e Irlanda. Joyce y

²⁸ “Abril 16. ¡Partir! ¡Partir!” (Joyce 2013 245).

Zalamea saben que ninguna condición es permanente y que es necesario erigir un monumento a la vida diaria como aspecto capital de la experiencia “porque el alma de cada uno de nosotros es el término en que remata una inmensa muchedumbre de almas” (Rodó 96). En ambas obras, el cuerpo en su cotidianidad se enaltece ante la rigidez de los códigos: se hace imperativo hacer un diario de los cinco sentidos capaz de “quebrantar el hábito o la inclinación que tiene bajo yugo a su personalidad moral” (Rodó 98).

¿Entonces qué es la escritura proteica? Es aquella escritura que es suscitada por la contemplación del mar, dicha contemplación genera un movimiento interior, “nada hay en nosotros que no sufra retoque y complemento” (Rodó 65). La afirmación de la vida como “perpetuo aprendizaje e iniciación continua” (Rodó 66) se convierte en el tema de esta escritura. Proteo es “siempre inasible, siempre nuevo, recorría la infinitud de las apariencias sin fijar su esencia sutilísima en ninguna [...] era la ola multiforme” (Rodó 60-61). De este modo, la escritura de James Joyce y Eduardo Zalamea están en movimiento constante: no son esencia pura ni estatua griega, su escritura es como la vida cantada por el poeta Barba Jacob.

En el capítulo quinto de *A Portrait...* comienza el viaje (en los cuatro anteriores se hizo la exploración de por qué un alma como la de Stephen debe abandonar la isla). En este capítulo se exploran las posibilidades de un joven adolescente que ha crecido en la estasis dublinesa ¿queda algo por aprender en la isla? Parece que cada una de sus acciones solo lo lleva al recuerdo de “the dark turf-coloured water of the bath in Clongowes”²⁹ (*A Portrait*. 173). Desde el inicio se percibe ya el hastío que tiene el joven con su entorno. Rápidamente su espíritu joven intenta sacudirse y liberarse de todos sus lazos “His father’s whistle, his mother’s mutterings, the screech of an unseen maniac were to him now so many voices offending and threatening to

²⁹ “El recuerdo del agua terrosa y oscura que había en el baño de Clongowes” (Joyce 2013 167).

humble the pride of his youth”³⁰ (*A Portrait*. 175). Es evidente que el ímpetu de su juventud perece ante sus recuerdos: es imperativo buscar un nuevo rumbo. La imagen de la ciudad como medio de asfixia predomina durante la obra, hasta el Trinity parece tener más brillo: “The grey block of Trinity on his left, set heavily in the city’s ignorance like a dull stone set in a cumbrous ring”³¹ (*A Portrait*. 179). No cabe duda de que Dédalo intenta hallar un nuevo rumbo en su laberinto-ciudad. También deja clara su posición frente al proyecto del Irish Literary Revival:

He stood towards the myth upon which no individual mind had ever drawn out a line of beauty and to its unwieldy tales that divided themselves as they moved down the cycles in the same attitude as towards the Roman catholic religion, the attitude of a dullwitted loyal serf.³² (*A Portrait*. 180)

Cuando el narrador termina, propone mirar el mundo que yace más allá, en el cual “he spoke of serving”³³ (*A Portrait*. 180). Aquí Joyce, por medio del narrador, expone cómo Irlanda debe comenzar su proceso modernizador desde la literatura. Hay que mirar al continente y no hacia los museos. Stephen continúa con su recorrido, ya es tarde para ir a francés, así que decide anticiparse al anfiteatro de física. Allí se encuentra con el decano de estudios con quien tiene una pequeña charla alentadora y formadora. Desde esta charla, donde se le reconoce ya como artífice “–You are an artist, are you not, Mr Dedalus?”³⁴ (*A Portrait*. 185), se empieza a esbozar una estética desde Aquino. El artista se encarga entonces de lo bello, le pregunta el decano al joven artista. Dedalus explora lo bello desde Aquino: lo bello es lo que produce placer al ser observado

³⁰ “El silbido de su padre, las reconvenciones de su madre, los alaridos de la loca oculta tras la pared, eran otras tantas voces que herían y trataban de abatir el orgullo de su juventud” (Joyce 2013 168).

³¹ “La masa gris del edificio de Trinity yacía a su izquierda, incrustada pesadamente en medio de la ignorancia de la ciudad como una piedra mate en una sortija maciza” (Joyce 2013 172).

³² “Ante aquellos mitos a los cuales jamás mente de individuo humano había añadido ni una sola línea de belleza, ante los informes leyendas que se iban subdividiendo al avanzar de los cielos, guardaba él la misma actitud que ante la Iglesia católica romana, la actitud de un siervo leal y corto de alcances” (Joyce 2013 173-4).

³³ “Pensaba inscribirse” (Joyce 2013 174).

³⁴ “–Usted es un artista, ¿no es verdad?, señor Dedalus” (Joyce 2013 178).

y aquello que satisface una necesidad. Aunque el decano de estudios ya no refleje en su mirada el espíritu ignaciano, sus preguntas parecen encender el espíritu del joven creador: “—When may we expect to have something from you on the esthetic question?”³⁵ (*A Portrait*. 186). Stephen no niega haberlo meditado, pero se siente saciado con reflexionar solo sobre una o dos ideas de Aristóteles y Aquino. La conversación continúa hasta que llega una profunda reflexión sobre las palabras, desde aquí podemos trazar una estética proteica:

—One difficulty, said Stephen, in esthetic discussion is to know whether words are being used according to the literary tradition or according to the tradition of the marketplace. I remember a sentence of Newman’s in which he says of the Blessed Virgin that she was detained in the full company of the saints. The use of the word in the marketplace is quite different. *I hope I am not detaining you.*³⁶ (*A Portrait*. 187)

El proyecto estético dedalusiano es proteico porque al reflexionar sobre el uso de las palabras acordes con la tradición o acordes con el uso común se crea una posición de ruptura que da origen a otra literatura. Hacerse esta pregunta es buscar la misma ruta que tomó Eduardo Zalamea cuando nombró el cuerpo para desestabilizar los códigos propios del decoro. Entonces, la propuesta estética de Stephen avanza hacia la descolonización del lenguaje y de lo cotidiano. Después de diferir en la palabra *funnel*³⁷ con el decano de estudios queda un sinsabor... En su pensamiento:

³⁵ “—¿Cuándo vamos a tener algo de usted sobre los problemas estéticos?” (Joyce 2013 179).

³⁶ “—Una dificultad en las discusiones estéticas —dijo Stephen—, es el saber si las palabras que estamos usando lo están siendo con arreglo a la tradición literaria o según el uso común de la vida. Me acuerdo de un pasaje de Newman, en el cual dice que la Santísima Virgen estaba entretenida en compañía de todos los santos. Pero la palabra en el uso diario tiene también otro sentido distinto. Espero que no le estaré entreteniendo a usted” (Joyce 2013 180).

³⁷ En la conversación que comparten el decano de estudios y Stephen usan la figura de la lámpara para simbolizar la eficacia, la luz, que puede dar una teoría estética. En un momento el decano le dice a Stephen que debe llenarla con buen aceite por el embudo. Aquí ambos difieren en cual es la palabra correcta para representar esa parte de la lámpara. En inglés se da entre *funnel* y *tundish* y en español entre embudo y envás.

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.³⁸ (*A Portrait*. 189)

De la misma manera, el protagonista de *Cuatro años...* es asaltado en sus pensamientos. Al parecer, en la narración de su experiencia vital en La Guajira siempre aparecerá el dejo de aquello que le incomoda en la ciudad, en la narración siempre se cuela aquello que trata de dejar atrás. Tras agradecer la presencia de las indias, única certeza de desahogo para nuestro personaje, llega Bogotá a su recuerdo:

En esta tierra llena de cortes y de aristas, espinosa y terrosa y ventosa. Tierra de sed, de sol y de sueño. Tan distinta de mi Bogotá, tierra fresca eternamente, con un clima invariable, que no oscila en el termómetro; que permanece inmóvil con sus nubes situadas en los mismos lugares, con las mismas formas que se deshacen en un tiempo medido. Aquí no cambia el tiempo, pero el calor está sujeto al capricho del viento.
(Zalamea 210)

Pareciera que ambos jóvenes protagonistas sintieran desasosiego por el lenguaje. ¿Cómo capturar la experiencia de ese mundo lleno de aristas y espinoso cuando la ciudad invariable me persigue? ¿Cómo desarrollar una teoría de la representación desde un lenguaje heredado que sí logre capturar la compleja realidad irlandesa? Ambos autores desde su escritura buscan

³⁸ “El lenguaje en que estamos hablando ha sido suyo antes que mío. ¡Qué diferentes resultan las palabras hogar, Cristo, cerveza, maestro, en mis labios y en los suyos! Yo no puedo pronunciar o escribir esas palabras sin sentir una sensación de desasosiego. Su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras, ni las he puesto en uso. Mi voz se revuelve para defenderse de ellas. Mi alma se angustia entre las tinieblas del idioma de este hombre” (Joyce 2013 181-2).

derrumbar los códigos propios de un legado colonial. El irlandés propone crear un nuevo lenguaje que sí construya una nación (declaración final en *A Portrait...*) y el colombiano desde su lenguaje sensual y lascivo propone darle un sacudón a ese lenguaje cercado, delimitado y controlado por el anillo de poder.

Volviendo con Stephen Dedalus, definido por Temple como “the only man I see in this institution that has an individual mind”³⁹ (*A Portrait*. 200) después un largo diálogo que solo buscaba sacar de casillas a Dedalus, nos damos cuenta que no tiene lugar en esa comunidad de jóvenes irascibles... siempre anda solo y ya ha tomado la decisión de dejar atrás las redes de su país: nacionalismo, religión y lengua. Su diálogo con Davin no termina muy bien, el uno se aleja del otro. Luego comienza a caminar con Lynch y a trazar lo que será su propuesta estética. Allí se habla de la piedad y el terror, de lo trágico, del ritmo y de la belleza. Todo desemboca en una definición de arte: “—Art, said Stephen, is the human disposition of sensible or intelligible matter for an esthetic end”⁴⁰ (*A Portrait*. 207). A continuación Stephen le recuerda a Lynch que están divagando sobre Aquino y trae su definición de lo bello: “[...] is beautiful the apprehension of which pleases”⁴¹ (*A Portrait*. 207) para concluir que lo bello puede venir “of all kinds, whether through sight or hearing or through any other avenue of apprehension”⁴² (*A Portrait*. 207). Entonces el arte, deberá ser la aprehensión estética de la belleza que provenga de alguno de nuestros sentidos, el arte necesita de la sensorialidad y los sentidos. La conversación sigue escalando y, para dar la puntada final, Stephen glosa las etapas de la aprehensión estética desde

³⁹ “Ese es el único hombre en esta institución que tiene una mentalidad individual” (Joyce 2013 193).

⁴⁰ “—Arte —dijo Stephen— es la adaptación por el hombre de la materia sensible o inteligible para un fin estético” (Joyce 2013 199).

⁴¹ “Lo bello es aquello cuya aprehensión agrada” (Joyce 2013 199).

⁴² “De cualquier naturaleza, ya provengan de la vista o del oído, o de cualquier otra vía aprehensiva” (Joyce 2013 199).

Santo Tomás de Aquino, dejando claro que desde allí podrá gestar “a new terminology and a new personal experience”⁴³ (*A Portrait*. 209).

Para Stephen Dedalus, gestor de una nueva forma capaz de decir lo irlandés, esa nueva forma debe corresponderse con las tres fases de la aprehensión estética: integridad, armonía y luminosidad. La integridad es la fase donde “the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it”⁴⁴ (*A Portrait*. 212). El artífice observa desde todos sus sentidos la realidad que lo rodea y la delimita: cada objeto está propenso a ser aprehendido. La armonía es aprehender el objeto “as balanced part against part within its limits; you feel the rhythm of its structure”⁴⁵ (*A Portrait*. 212). Aquí se analizan con todos los sentidos el objeto que generó la fascinación: se conocen todas sus posibilidades, se conocen todas las partes de su constitución laberíntica. Por último, la luminosidad es, después de comprenderla como única y analizar sus partes, ver aquello que se aprehende como “it is that thing which it is and no other thing”⁴⁶ (*A Portrait*. 213). El último paso de la escalera es comprender su esencia, su particularidad. En este sentido, siguiendo las fases de la aprehensión estética de Aquino esbozado por Dedalus, el arte es producto de la contemplación de la realidad, acompañada de un método cargado de intuición y sentimiento. El artífice deberá permitir que todo su cuerpo sienta para materializar su obra; la medida de una obra de arte será dada por la profundidad vital desde la que emana. Por eso Dedalus quiere escapar de su laberinto: allí todo es gris como en Bogotá. La profundidad vital de la obra emerge desde la experiencia y el desarrollo propios: solo aquí las constantes referencias biográficas de

⁴³ “Una nueva terminología y una nueva investigación personal” (Joyce 2013 201).

⁴⁴ “La imagen estética es percibida primero como un todo delimitado precisamente en sí mismo, contenido en sí mismo sobre el inmensurable fondo de espacio o tiempo que no es la imagen misma” (Joyce 2013 204).

⁴⁵ “Como un equilibrio de partes dentro de sus límites; sientes el ritmo de su estructura” (Joyce 2013 204).

⁴⁶ “Aquella cosa es ella misma no otra alguna” (Joyce 2013 205).

Joyce, apuntadas por varios críticos, hallan peso en la narrativa. Para Joyce, y desde su propuesta estética, solo un género biográfico, en este caso el diario, puede albergar la luminosidad: su esencia como creación única.

Entonces, “—What do you mean, Lynch asked surlily, by prating about beauty and the imagination in this miserable Godforsaken island? No wonder the artist retired within or behind his handiwork after having perpetrated this country”⁴⁷ (*A Portrait*. 215). La pregunta queda irresoluta hasta la futura charla con Cranly y la consigna y justificación en el diario de que Stephen debe partir. Esa pregunta de Lynch tiene eco directo en la declaración del protagonista de *Cuatro años...* sobre por qué abandona Bogotá: “La ciudad era pintoresca, a pesar de todo. Resultaba maravillosa como espectáculo. Pero no existe un espectáculo tan decididamente divertido que pueda curar el aburrimiento perenne. Y un día resolví irme. Sin saber para dónde [...] Yo no sabía para dónde irme. Pero eso no importaba. Lo único necesario era salir de allí” (Zalamea Borda 19).

La última escena de *A Portrait...*, antes de toparnos solo con las entradas del diario, es un diálogo entre Dedalus y su amigo Cranly. Al comienzo Cranly parece resistirse y luego todo parece una persecución entre varios nombres y distintas ideas. Antes de que los amigos queden solos, hay un concierto de voces entre Dixon, Cranly, Temple, Glynn, O’Keffe, y Stephen casi que como un espectador. La conversación inicia con una confesión de Stephen: tuvo una pelea de corte religioso con su madre. Lentamente, la conversación indaga la relación de Stephen con la Iglesia. En ese entonces, que creías en la Iglesia ¿eras más feliz, Stephen? “—Often happy,

⁴⁷ “—¿Qué te has propuesto —preguntó agriamente Lynch— con toda esa jerigonza acerca de la imaginación y de la belleza, estando como estás en esta condenada isla, dejada de la mano de Dios? No me maravillo de que el artista se retirase dentro, o detrás de su obra, después de haber perpetrado un país semejante” (Joyce 2013 207).

Stephen said, and often unhappy. I was someone else then”⁴⁸ (*A Portrait*. 240). Cranly indaga todo de la vida de Stephen, el estado de su madre, su padre, el amor, la relación madre e hijo... Toda esta agobiante conversación nos muestra cómo Stephen Dedalus no tiene nada que guardar en el corazón de toda la experiencia irlandesa. Con quien creía iba a entender los motivos de su rebelión resulta ser otro defensor de los códigos que falsean la vida. La conversación con Cranly solo aumenta el grito en su interior: “Away then: it is time to go”⁴⁹ (*A Portrait*. 245). Al parecer el único que podría reconfortar su corazón solo confirmó que “his friendship was coming to an end” (ibíd.). La conversación sigue y exaspera a Stephen hasta el punto de dejar claro a Cranly el corazón de su rebelión:

—Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use—silence, exile and cunning.⁵⁰ (*A Portrait*. 247)

Esta famosísima declaración encarna todo el ideal proteico del cambio. Dedalus se niega a perpetuar esos modelos prestados y a seguir falseando la vida irlandesa. La libertad estética solo se alcanzará por medio del silencio frente a los revivalistas, el exilio para ser capaz de hallar un nuevo rumbo a la nación irlandesa (con miras en la Europa continental) y la astucia para crear

⁴⁸ “—A veces me sentía feliz y a veces desgraciado. Lo que era entonces era otra persona distinta” (Joyce 2013 232).

⁴⁹ “¡Partir, pues! ¡Era tiempo de partir! [...] aquella amistad estaba tocando a su término” (Joyce 2013 237).

⁵⁰ “—Mira, Cranly —dijo—. Me has preguntado qué es lo que haría y qué es lo que no haría. Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia” (Joyce 2013 239).

una nueva forma capaz de capturar la compleja realidad irlandesa (*Ulysses* será el intento del artífice por dar alas a una nueva nación). En esta medida, la declaración de Dedalus a Cranly muestra con exactitud lo que Stanislaus Joyce nos cuenta sobre la concepción artística de su hermano, para él el arte no debía servir a “un fin moral o nacional” (160) ni tampoco debería dejarse llevar por “las vagas teorías del arte por el arte, de la escuela esteticista” (ibíd.). Joyce “sostenía que el arte no tiene finalidad, que todo fin preestablecido lo falsifica, pero que tiene una causa llamada necesidad, la imperiosa necesidad de la imaginación de recrear la vida en una síntesis ordenada” (ibíd.). Por eso el cierre se presenta en un diario para luego volver a ver a Dedalus en una obra que sublima lo cotidiano. *Ulysses* es la materialización de todo lo charlado, seminalmente, con Lynch y con Cranly. Los textos de Joyce son proteicos porque “están profundamente insatisfechos con las formas y las palabras disponibles” (Kiberd 403). ¿Acaso no le pasa lo mismo a Eduardo Zalamea cuando decide escribir una obra que va en contra de todo el sentir de una época? Ambas obras niegan la parálisis y celebran el movimiento constante y todos los aspectos de la vida que generalmente la literatura olvida.

El diario de Dedalus es el apartado final de todo el libro. Son pocas páginas donde, por primera vez, leemos al protagonista. Nos encontramos de manera directa con sus ideas y sus reacciones a la situación irlandesa: el narrador desaparece y aparece la primera persona. El diario es el primer paso para materializar su propuesta estética, esa nueva terminología que nacerá de la definición de belleza de Aquino. Joyce utilizó la novela de aprendizaje como vehículo para examinar a Irlanda. El examen final, que concluye con la desesperación espiritual de Cranly, determina que Dublín, al igual que Bogotá y Montevideo, están congeladas en el tiempo mientras tantean a ciegas el ejercicio de la modernidad. La aparición del diario al final de la obra no solo anticipa lo que será *Ulysses* y su preocupación por la experiencia cotidiana, sino que

refuerza la idea de que debe crearse una nueva estética proteica que sea capaz de dar un nuevo aliento vital. Es hora de partir; la decisión ya está tomada:

April 26. Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.⁵¹ (*A Portrait.* 253)

Esa nueva vida buscará conseguir una ropa propia, no una de segunda mano como todo lo que dejó la corona británica. Como el protagonista de *Cuatro años...* Dedalus saldrá de la parálisis para crear un nuevo molde capaz de revelar la magnitud de la experiencia, de la vida, del movimiento y del cambio.

La escritura proteica es como el barco que parte y regresa: “Mira la soledad del mar. Una línea impenetrable la cierra, tocando al cielo por todas partes menos aquella en que el límite es la playa” (Rodó 99). El barco se aleja de la orilla de la playa y se acerca a la impenetrable línea: “Sol declinante; brisa que dice «¡vamos!»; mansas nubes” (Rodó 99). El barco cae por la línea y desaparece “¡Cuán misteriosa vuelve a quedar ahora la línea impenetrable!” (Rodó 99). Queda el ruido de las olas y el misterio. El pensamiento y la contemplación. El barco que se ha ido llegará a su destino, conocerá nuevos hombres, navegará por el campo infinito. Pero “he aquí que, un día, consultando la misma línea misteriosa, ves levantarse un jirón flotante de humo, una bandera, un mástil, un casco de aspecto conocido... ¡Es el barco que vuelve!” (Rodó 99-100). Tal vez regrese cargado de frutas, o solo de experiencias, o más viejo y sabio, o pobre y con

⁵¹ “Abril 26. Madre está poniendo en orden mis nuevos trajes de segunda mano. Y reza, dice, para que sea capaz de aprender, al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos, lo que es el corazón, lo que puede sentir un corazón. Amén. Así sea. Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza” (Joyce 2013 245).

necesidades, tal vez regrese cargado de “mazos de papel donde, en huellas de diminutos moldes, vienen pueblos de ideas. ¡Gloria, gloria y ventura, al barco!” (Rodó 100).

3.2. Encuentros en el mar

La escritura proteica debe detenerse en la experiencia personal. En ella se producen “momentos en que inopinados motivos y condiciones, nuevos estímulos y necesidades aparecen, de modo súbito, anulando quizá la obra de luengos años” (Rodó 70). Desde la narración individual se encuentran los elementos para desenmascarar el decoro y, por qué no, desmoronar la obra británica erigida en Irlanda. Esos nuevos estímulos que encauzarán el camino a la ruptura deben buscarse en la sensorialidad de nuestros cuerpos, en todas nuestras sensaciones.

Proteo suscita el cambio, que es “no ver término infranqueable en tanto haya acción posible, ni imposibilidad de acción mientras la vida dura; entender que toda circunstancia fatal para la subsistencia de una forma de actividad, de dicha, de amor, trae en sí, como contrahaz y resarcimiento, la ocasión propicia a otras formas” (Rodó 71). Ambos escritores sienten lo mismo frente a sus naciones. Basta con revisar el inicio del capítulo titulado ‘El hilo se enreda y se anuda. Indias de cada día. El encierro’ para examinar la invocación a Proteo como único medio para sacarlos, a los compañeros de Bahiahonda, de la vida sentada, inactiva y ociosa:

En estos días de octubre, largos y claros, el calor ha sido fuerte y vasto. Un calor pesado, que hace sutil el tacto y lustra el ojo. Todas las cosas se definen y aclaran. Las yemas de los dedos son sensibles, más sensibles que nunca sobre la superficie de los objetos. Todos esos objetos deslucidos y burdos que tocamos aquí. Lonas, cables, cajones, hamacas. No hay sedas aquí, ni terciopelos. Sí, sí hay sedas... Las de los vestidos de Lola, intocables. El olfato parece dormido, tranquilo, sin ningún perfume que lo turbe, durante largas horas. Pero cuando se acerca una india, se acerca como un cuchillo y entra en el aroma de las cabelleras. La pupila absorta y cansada del monótono color del paisaje, se estrella y

hiere contra el ángulo de una caja, que tiene filos. Y vuelve a buscar frescura en la húmeda llanura del mar, mutable y dulce. (Zalamea Borda 191)

Dentro de esa pequeña escena de delirio y reflexión que parece llevarnos, o por lo menos estar muy cerca, a los límites de lo humano, del protagonista surge la queja ante la vida capitalina y su exactitud invariable. El protagonista de *Cuatro años...* muestra el mismo agotamiento de Rodó y de Joyce, que están aburridos de que no suceda nada, “nada que verdaderamente me hiera, me acogote, me tienda de un golpe, fuerte y enérgico. Es este ver pasar la vida a mi lado, sin que a mí me corresponda nada. Este ver cómo los días se suceden, pasan los meses vacíos de un dolor y de una alegría. Así, ¿qué sentido, qué significación tiene la vida? (Zalamea 214). Aquí es pertinente recordar la posición del joven Stephen Dedalus que decide valerse de las únicas armas que le son posibles para sacudir esa anquilosada vida: silencio, exilio y astucia. Tras esta declaración, que parece bastante lapidaria, el personaje se recuerda ante una experiencia novedosa y, además, que está siendo narrada:

Y menos mal que aquí estoy dentro de la aventura, rodeado por la muerte, cerca del mar, del amor, bajo el cielo claro, y soy libre. Si deseo irme mañana, no habrá quien pueda impedírmelo. Tomaré mi maleta pobre de caminante eterno, de vagabundo perenne, y, con ellas a las espaldas, me iré en busca de otros rostros, otras bocas y otros paisajes. Si no, quedará aquí mi cuerpo, sin importancia, como un árbol más, bajo el sol. (Zalamea 214)

El sentimiento es el mismo del joven irlandés que se sabe sin esperanza dentro de Dublín. Recordemos aquí los contextos: ambos protagonistas jóvenes buscan remover y construir un nuevo espíritu fundado con la fuerza de Proteo para así lograr despertar y crear la conciencia que no ha sido creada de su raza: no hay condiciones permanentes. Stephen también reconoce su

circunstancia fatal. Justo cuando niño descubre lo pesado que es el tema político en una Irlanda colonial: “He wondered if they were arguing at home about that. That was called politics. There were two sides in it: Dante was on one side and his father and Mr Cassey were on the other side but his mother and uncle Charles were on no side. Every day there was something in the paper about it”⁵² (*A Portrait*. 17). Todos los días recordaba la fatalidad irlandesa, pero en el fondo presentía que en algún momento llegaría la oportunidad propicia de las formas. Una de ellas es cuando se sabe creador y, gracias a un pequeño premio de un concurso literario, puede gozar de una nueva forma, aunque efímera verdadera:

Then the season of pleasure came to an end. The pot of pink enamel paint gave out and the wainscot of his bedroom remained with its unfinished and ill-plastered coat.

His household returned to its usual way of life. His mother had no further occasion to upbraid him for squandering his money. He, too, returned to his old life at school and all his novel enterprises fell to pieces. The commonwealth fell, the loan bank closed its coffers and its books on a sensible loss, the rules of life which he had drawn about himself fell into desuetude.

How foolish his aim had been! He had tried to build a breakwater of order and elegance against the sordid tide of life without him and to dam up, by rules of conduct and active interest and new filial relations, the powerful recurrence of the tides within him. Useless.

From without as from within the water had flowed over his barriers: their tides began once more to jostle fiercely above the crumbled mole.⁵³ (*A Portrait*. 98)

⁵² “Se preguntaba si estarían discutiendo sobre eso en casa. Eso se llamaba política. Había dos partidos: Dante pertenecía a un partido, y su padre y el señor Casey a otro, pero su madre y tío Charles no pertenecían a ninguno. El periódico hablaba todos los días de esto” (Joyce 2013 18).

⁵³ “Por último, el período de deleites llegó a su término. El bote de esmalte rosa se concluyó y el maderamen de su alcoba quedó a medio pintar y lleno de chafarrinones.

La casa volvió a su manera acostumbrada de vida. Su madre ya no tenía ocasión de reprenderle por malgastar el dinero. Él también volvió a su acostumbrada vida de colegial y todas sus originales empresas se derrumbaron. La

En la escritura proteica hay voluntad. El mar suscita creación, obra, escritura... “cada oportunidad, única para su obra: cada día, interesante en su originalidad; anticiparse al agotamiento y al hastío, para desviar al alma del camino en que habría de encontrarse con ellos, y si se adelantan a nuestra previsión, levantarse sobre ellos por un invento de la voluntad” (Rodó 71). La voluntad permite renovarse, transformarse, rehacerse... Así, en la llegada a La Guajira, salen a recibirlo los habitantes de El pájaro: “Alegres todos, y fajados de mar y brisas” (Zalamea 83). Están fajados de novedad y frescura, nuevas experiencias se vienen. El joven protagonista lo siente y “se oye cercano el ruido del mar. ¿Y ahora? La vida nueva, la aventura, el amor, la muerte...” (Zalamea Borda 88).

En ese capítulo, titulado ‘Viaje de regreso. encuentro con la civilización. Balance’, donde sentimos una distancia entre el diarista que registra su experiencia y el escritor frente a la máquina de escribir nos encontramos con una rendición de cuentas personal. Es evidente una distancia con la materia ya narrada, estamos ante un texto con un lugar y tiempo distinto (¿o tal vez no?): “No hemos hecho otra cosa que escuchar nuestras voces interiores” (Zalamea 299), atender a lo multiforme de la vida. Para terminar: “(Aquí se pone siempre un punto final, pero de todo punto –siempre también– nace una línea)” (303). La voluntad de creación queda abierta. Cada día desde su experiencia se anticipa al agotamiento. La obra no para porque la vida tampoco lo hace.

La imagen del mar también suscita “un arranque de sinceridad y libertad que te lleve al fondo de tu alma, fuera del yugo de la imitación y la costumbre, fuera de la sugestión persistente

república fracasó, el banco cerró sus arcas y sus libros con notable pérdida, y las reglas de vida que se había trazado a sí mismo cayeron en desuso.

¡Cuán necio había sido su intento! Había tratado de construir un dique de orden y elegancia contra la sórdida marea de la vida que le rodeaba y de contener el poderoso empuje de su marejada interior por medio de reglas de conducta y activos intereses y nuevas relaciones filiales. Todo inútil. Las aguas habían saltado por encima de sus barreras lo mismo por fuera que por dentro. Y las aguas continuaban su empuje furioso por encima del malecón derruido” (Joyce 2013 94).

que te impone modos de pensar, de sentir, de querer, que son como el ritmo isócrono del paso del rebaño” (Rodó 88). Las condiciones en la ciudad están dadas; el artífice reacciona ante la “falta de movilidad” (Zalamea Borda 17). El yugo de la imitación y la costumbre se sienten, ante el viaje cualquiera se siente “ahora fuerte, libre y hombre” (Zalamea Borda 31). El mismo Stephen decide no ir al paso del rebaño y dejarse llevar por un arranque de libertad cuando sintió el llamado: “This was the call of life to his soul not the dull gross voice of the world of duties and despair, not the inhuman voice that had called him to the pale service of the altar. An instant of wild flight had delivered him and the cry of triumph which his lips withheld cleft his brain”⁵⁴ (*A Portrait*. 170). En este orden de ideas, el capítulo segundo de *A Portrait...* está lleno de aprendizaje y libertades del alma ya que, lentamente, Stephen se va dando cuenta de que es diferente y de que tal vez su no regreso a Clongowes tenga algo que ver con los apuros de su padre. Por lo pronto, “He did not want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld”⁵⁵ (*A Portrait*. 65). Ya hay un llamado a la vocación creadora, a salir del yugo de la imitación y la costumbre. Todo para este joven, que intenta ver con otros ojos el corazón de la parálisis, es una nueva experiencia: “Dublin was a new and complex sensation”⁵⁶ (*A Portrait*. 66). Dedalus ya siente el llamado a salir del paso isócrono del rebaño: “His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great

⁵⁴ “Este era el llamamiento de la vida, no la voz grosera y turbia del mundo lleno de deberes y de pesares, no la voz inhumana que le había llamado al lívido servicio del altar. Un instante de vuelo pleno le acababa de libertar y el grito de triunfo que sus labios aprisionaban estallaba en su cerebro” (Joyce 2013 161-2).

⁵⁵ “Él no quería jugar. Lo que él necesitaba era encontrar en el mundo real la imagen irreal que su alma contemplaba constantemente” (Joyce 2013 63).

⁵⁶ “Dublín era una nueva y compleja sensación” (Joyce 2013 64).

artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable”⁵⁷ (*A Portrait*. 170).

Esta escritura proteica estará guiada por una necesidad íntima (de allí el diario) “para quien ha menester quebrantar el hábito o inclinación que tiene bajo yugo a su personalidad moral; para quien ve agotadas las energías que de sí mismo conoce, lo complejo y variable de nuestra naturaleza es prenda de esperanza, es promesa dichosa de levante y regeneración” (Rodó 98). Dedalus y el protagonista de *Cuatro años...* levantan vuelo: “Quizá lo que más me disgusta es esta tranquilidad forzada y perfecta que nada turba. Si hubiera viento habría gaviotas blancas, angulosas gaviotas que parecen hechas con el pedazo de papel duro que rasga cada uno de sus gritos secos” (Zalamea Borda 18). “There was a lust of wandering in his feet that burned to set out for the ends of the earth. On! On! his heart seemed to cry”⁵⁸ (*A Portrait*. 170).

La vida es como un mar. Stephen Dedalus y el narrador de *Cuatro años...* sienten la necesidad de reforma íntima, de libertar su personalidad moral. Ambos se sienten y ven capaces de libertarse y renovarse. Ambos tienen la reacción redentora de la voluntad: son un punto de partida visible para sus contemporáneos. Ambos hacen eco del famoso poema en el que la vida es mar, por eso su desplazamiento hacia el numen de las olas. El primero siente su llamado y se acerca a él casi de manera inconsciente: “His feet marched in sudden proud rhythm over the sand furrows, along by the boulders of the south wall”⁵⁹ (Joyce 1990 42). El segundo también lo siente y siempre que tiene la oportunidad de mirarlo y vivirlo reflexiona: “[...] el mar, la tierra,

⁵⁷ “Su alma se acababa de levantar de la tumba de su adolescencia, apartando de sí sus vestiduras mortuorias. ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Encarnaría altivamente en la libertad y el poder de su alma, como el gran artífice cuyo nombre llevaba, un ser vivo, nuevo y alado y bello, impalpable, impercedero” (Joyce 2013 162).

⁵⁸ “Y sus pies, ansiosos de errar, pugnaban por partir hacia los confines del mundo. ¡Adelante! ¡Adelante!, tal era el grito de su corazón” (Joyce 2013 162).

⁵⁹ “Sus pies marcharon con repentino ritmo altivo sobre los surcos de arena, al costado de los bloques del murallón del sur” (Joyce 2018 54).

la vida. La tierra arenosa, con el color moreno y leonado de todas las carnes indígenas; el cielo, amplio y abierto, como la sonrisa de Dios; apto y fácil para los vuelos del alma” (Zalamea 161).

Es un proceso lento para socavar las formas. Lo proteico es el impulso vital: “El mar, este mar, que yo amo como a una mujer demasiado bella y demasiado grande [...] me llevaría siempre sobre su piel movable sin turbarse, sin regocijarse, si mi destino no estuviera ya marcado, señalado y tejido” (Zalamea 44). Stephen Dedalus destejerá ese destino, ninguna condición es permanente: “He had come nearer the edge of the sea and wet sand slapped his boots. The new air greeted him, harping in wild nerves, wind of wild air of seeds of brightness”⁶⁰ (Joyce 1990 44).

⁶⁰ “Se había acercado a la orilla del mar y la arena mojada lamía sus botines. El aire nuevo lo saludaba, pulsando nervios exaltados, viento de aire salvaje de semillas de claridad” (Joyce 2018 56).

CONCLUSIONES

Una de las conclusiones más interesantes que nos deja el contraste de un poco de la historia de ambos países es cómo el aumento o la disminución demográfica repercute de manera directa en la consolidación de una identidad. En el caso colombiano, el aumento de la población bogotana a comienzos del siglo XX revelará la fragilidad de una identidad, casi nacional, constituida y preservada desde el lenguaje y el sustrato colonial. La llegada de personas de otros sitios del país a la capital, por culpa de la hambruna o simplemente en busca de nuevas oportunidades, posibilitó que nuestros artistas rompieran con los moldes decimonónicos, buscaran una nueva forma de representar una realidad naciente e hicieran tambalear la falsa identidad nacional. El desplazamiento de periferia a centro cambió el rumbo de la ciudad, Bogotá y Dublín se convierten en escenarios propios de la modernidad: ¿cómo brindar un espacio a esa cantidad exuberante de personas, cada una con diversas necesidades (llámese trabajo, vivienda, transporte, luz, agua o educación)? En el caso irlandés, el siglo XX la sorprende con una disminución muy considerable en su población a raíz de la Great Famine y las pocas garantías de vida que brindaba la administración de la reina Victoria... La necesidad aquí ya no era hacer tambalear una identidad, el reto para los artistas irlandeses era crear, construir una identidad que permitiera agrupar a un pueblo golpeado por la pesadilla de la historia desde hace varios siglos. El punto en común de ambas naciones es que al hacer tambalear o reconstruir una identidad lo que en realidad estaban buscando era la acogida de la modernidad, la única esperanza era bocetar y prefigurar desde el arte la conciencia de una nueva era.

Además, nótese cómo en Colombia y en Irlanda a comienzos del siglo XX se comienzan a abandonar todos los detritos coloniales aún presentes en el lenguaje (ambos heredados, por cierto). En el caso colombiano, será el nuevo vértigo en la capital, provocado por personas de

otras zonas del país, el que genere un derrumbamiento de lo que Rama llamó en *La ciudad letrada* ‘el anillo del poder’. En el caso irlandés, si bien no se puede dar un regreso a la lengua gaélica, se opta por el inglés como lengua moderna que permitirá una real apertura y una futura consolidación de un estado moderno e independiente de los rugidos del león inglés.

En esta medida la figura de Proteo, figura que aboga por el movimiento constante y el cambio, se erige como la única salida para remover y restaurar todo un campo literario y permitir una nueva sensibilidad. La modernidad material debe ir de la mano con la modernidad espiritual. Lo proteico en el arte, siguiendo la reflexión de Kiberd en *La invención de Irlanda*, y visto desde los ojos del escritor que está dentro de una colonia,

puede verse como el continuo esfuerzo del hombre por crear personalmente un orden de la realidad distinto del que le es dado: a la probabilidad de imaginar las cosas como son, contraponen la posibilidad de imaginar las cosas como podrían ser. Las ficciones, si bien tratan de lo no-existente, por esa misma virtud ayuda a la gente a entender el mundo que la rodea. (2006 140-41)

Ambas obras aquí son un diario de los cinco sentidos porque “nuestro espacio interior, ése de que decíamos que parece acabar donde acaba la claridad de la conciencia, como semeja la espaciosidad del mar tener por límite la línea en que confina con el cielo, es infinitamente más vasto, y abarca inmensidades donde, sin nuestro conocimiento y sin nuestra participación, se verifican mil reacciones y transformaciones laboriosas” (Rodó 101). Ambas novelas como olas participan de la transformación. Si *A Portrait...* funciona como espejo de una condición infame y laberíntica para luego, desde esa misma condición postular una estética que hemos figurado aquí como proteica, *Cuatro años...* es el vuelo estético a la manera de Ícaro para escapar de esa condición infame. El vuelo del que participamos en la novela del colombiano es el vehículo de

una modernidad literaria que pretende derrumbar lo sagrado. Dedalus desde su diario propone una estética para un plan futuro y el joven de *Cuatro años...* desde su diario materializa esa estética.

TRABAJOS CITADOS

- Altafulla Dorado, Paula Andrea. *La fuga hacia la búsqueda de plenitud interior como toma de posición crítica frente a las ideologías sociales en 4 años a bordo de mí mismo: diario de los cinco sentidos(1934) de Eduardo Zalamea Borda*. Monografía para optar al título de Magíster en Literatura y Cultura. Instituto Caro y Cuervo, 2013. Archivo pdf.
- Ayala Poveda, Fernando. “Cuatro años a bordo de mí mismo”. *Magazín Dominical*. 107 (abril 14 de 1985): s.p. Impreso.
- Caballero, Antonio. *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498–2017)*. Biblioteca Nacional de Colombia. Web. 1 mayo 2021.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Prólogo”. *La cuarta batería*. Bogotá: Villegas Editores, 2001. Impreso.
- Cobo Díaz, Paloma. *De todo punto nace una línea. Género, sujeto, escritura y lenguaje en 4 años a bordo de mí mismo (Diario de los cinco sentidos) de Eduardo Zalamea Borda*. Tesis de pregrado. Pontificia Universidad Javeriana, 2015. Archivo pdf.
- Ellmann, Richard. *Cuatro dublineses. Oscar Wilde. William Butler Yeats. James Joyce. Samuel Beckett*. Bogotá: Tusquets Editores, 1990. Impreso.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2018. Impreso.
- Galvis, Tiberio. “Eduardo Zalamea Borda: 4 años a bordo de mí mismo”. *Revista Javeriana*. II, 6 (julio de 1934): 74-75. Impreso.
- Kiberd, Declan. *The Irish Writer and the World*. Cambridge University Press, 2005. Archivo pdf.
- . *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. Impreso.

- Iriarte, Helena. “Autobiografía en las salinas de La Guajira”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 34.44 (1997): 149-51. Archivo pdf.
- Jaramillo Zuluaga, José Eduardo. “El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX”. *Boletín cultural y bibliográfico*. 29.30 (1992): 3-31. Archivo pdf.
- “4 años a bordo de mí mismo: una poética de los cinco sentidos”. *El mausoleo iluminado: antología del ensayo en Colombia*. Bogotá: Presidencia de la república, 1997. Archivo pdf.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Gran Bretaña: Penguin Books, 1971. Impreso.
- *Escritos críticos*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Editorial Lumen, 1971. Impreso.
- *Ulysses*. Estados Unidos: Vintage Classics Edition, 1990. Impreso.
- *Retrato de un artista adolescente*. Trad. Dámaso Alonso. Bogotá: Libros Hidalgo, 2013. Impreso.
- *Ulises*. Trad. Marcelo Zabaloy. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018. Impreso.
- Joyce, Stanislaus. *Mi hermano James Joyce*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2000. Impreso.
- Luque Amo, Álvaro. “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Castilla. Estudios de Literatura*. 7 (2016): 273-306. Archivo pdf.
- Mendoza Zambrano, Mario. *El neonómada vectorial en 4 años a bordo de mi mismo*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 1994. Microficha.
- Paris, Jean. *James Joyce por él mismo*. México: Compañía General de Ediciones, 1959. Impreso.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia. Colombia 1930 – 1953*. Medellín: EAFIT, 2012.

Impreso.

Pineda Buitrago, Sebastián. “Los 100 años de Zalamea Borda (1907-2007)”. *El Tiempo*. 7

Sep. 2007. Web. 7 Enero 2021.

Price, Brian L., “A Portrait of the Mexican Artist as a Young Man: Salvador Elizondo’s

Dedalean Poetics”. *TransLatin Joyce. Global Transmissions in Ibero- American Literature*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014. 181-210. Impreso.

Price, Brian L., y César A. Salgado y John Pedro Schwartz, eds. *TransLatin Joyce. Global Transmissions in Ibero-American Literature*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014.

Impreso.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores, 2004. Impreso.

Real de Azúa, Carlos. “Prólogo a Motivos de Proteo”. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas:

Biblioteca Ayacucho, 1993. Impreso.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. “Deconstrucción de códigos modernos en 4 años a bordo de mí mismo”. *Universitas Humanística*. 52 (julio- diciembre 2001): 49-61. Archivo pdf.

Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. Impreso.

Rubiano Rivera, Harold Andrés. *Decadentismo y erotismo en 4 años a bordo de mí mismo en el marco de la regeneración y la hegemonía conservadora*. Tesis de pregrado. Pontificia

Universidad Javeriana, 2012. Archivo pdf.

Salgado, César. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg:

Bucknell University Press, 2001. Impreso.

Serrano Zalamea, Mariana. *Ulises en un mar de tinta. Obra periodística de Eduardo Zalamea Borda*. Bogotá: Universidad de los Andes, Vicerrectoría de Investigaciones, Ediciones

Uniandes, 2015. Impreso.

Uribe, Diana. *Historia del mundo Diana Uribe. Irlanda. Youtube*. 17 de junio de 2017. Web.

29 Marzo 2021.

Zalamea Borda, Eduardo. *Cuatro años a bordo de mí mismo. Diario de los cinco sentidos*.

Medellín: Bedout, 1970. Impreso.