

LAS PREGUNTAS DEL TIEMPO Y LAS CONFESIONES: *CARACOL Y OTROS CUENTOS*

Temporality and Confessions in *Caracol y otros cuentos*

Fernando Burgos

Resumen

El discurso posmoderno en el que se sostiene la obra del escritor panameño Enrique Jaramillo Levi expone la necesidad de situar la conciencia como la formación receptora de una experiencia plural de tiempos tales como la vivencia de un tiempo psíquico profundo, otro puramente perceptivo, otro de raíces imaginarias, otro de encuentro espiritual, otro de tonos confesionales en el que el impredecible viaje de la memoria busca impetuosamente un punto de universalización en el poder introspectivo del arte. El original enfoque sobre el tiempo en la obra de Jaramillo Levi es inseparable, por otra parte, de las dudas metafísicas de la escritura y del escritor. Nuestro trabajo estudia relacionadamente ambas dimensiones en su obra *Caracol y otros cuentos*,

Palabras claves: Enrique Jaramillo Levi, cuento panameño, posmodernidad, tiempo, memoria, confesiones.

Abstract

Postmodern discourse is central to Panamanian writer Enrique Jaramillo Levis' work. Its usage illustrates the need to regard conscience as the receptive agent of a plural experience of temporality such as that of a deep psychological scope, or one which is purely perceptive, another one rooted in the imaginative process, one other spiritual, as well as a confessional dimension of time guided by the unpredictability of memory in search of universal meaning and the introspective power of art. On the other hand, Jaramillo Levis' original approach to time is inseparable from the metaphysical questions underlying the intersection of writing and writer emerging from the act of creation. In this essay, I study both dimensions in his work *Caracol y otros cuentos*.¹

¹ Este libro corresponde a la onceava colección de cuentos de Enrique Jaramillo Levi. (Colón, Panamá, 1944). Su trayectoria artística comienza en los años sesenta con la publicación del libro de cuentos *Catalepsia* (1965) y las obras de teatro *¡Si la humanidad no pintara colores! Alucinación* (1966) y *La cápsula de cianuro y Gigoló* (1967). En 1973 publica *Duplicaciones*, colección de relatos que cuenta con otras tres ediciones en los años 1982, 1991 y 2001. Otros libros de cuentos comprenden los títulos *El búho que dejó de latir* (1974), *Renuncia al tiempo* (1975), *Caja de resonancias: veintiún cuentos fantásticos* (1983), *Ahora que soy él* (1985), *La voz despalabrada: Antología* (1986), *El fabricante de*

Key words: Enrique Jaramillo Levi, Panamanian Short Story, Postmodernity, Time, Memory, Confessions.

Tanto la trayectoria artística occidental como oriental nos muestra que aun la pregunta más ingenua por aquello que definiría la esencia de lo temporal trae consigo una revelación sobre la medida de movimiento, fluidez y ciclos de vida y muerte incorporados a la esencia de toda la realidad que conocemos así como el inquietante asombro sobre la naturaleza cambiante de los fenómenos que observamos. Preguntarse sobre el tiempo es, en otros términos, una pregunta sobre nuestra condición efímera, en cuanto sujetos tangibles y observables arrojados por la misma conciencia de existir al inevitable suceder de la muerte. Es, también, una pregunta que instala la aventura del pensamiento filosófico y el magnetismo creativo de las artes en la historia de la humanidad. La pregunta por el tiempo, aun en su inconfundible expectativa de conocimiento o de invocación artística, siembra el espacio de las dudas. Y, sin embargo, cuestionarnos e interrogarse sobre nuestro entorno nos constituye y provoca tanto la capacidad de angustia existencial como la posibilidad de autoafirmación espiritual. Nos pone en medio de encrucijadas que enriquecen el patrimonio sociocultural en el que nos formamos. Nos lleva a la caída en el vacío como al encuentro de una

máscaras (1992), *Tocar fondo* (1996), *Caracol y otros cuentos* (1998), *Senderos retorcidos. Cuentos selectos 1968-1998* (2001), *En un abrir y cerrar de ojos* (2002), *Luminoso tiempo gris* (2002). Además de su sólida producción narrativa, Jaramillo Levi ha publicado los poemarios *Los atardeceres de la memoria* (1978), *Cuerpos amándose en el espejo* (1982), *Fugas y engranajes* (1982), *Extravíos* (1989), *Siluetas y clamores* (1993), *Conjuros y presagios* (2001) y una compilación de su obra poética: *Recuperar la voz. Poesía selecta 1970-1993* (1994). Su obra cuentística ha sido traducida al inglés: *Duplications and Other Stories* (1994) y *The Shadow: Thirteen Stories in Opposition* (1996). En el género del ensayo ha publicado *La mirada en el espejo. El arte de la creación literaria, visión de mundo, razón de vida* (1998) y *Nacer para escribir y otros desafíos. Ensayos, artículos, entrevistas* (2000). Su labor de difusión tanto de la poesía como del cuento panameños, mexicanos y centroamericanos ha fructificado en las siguientes obras: *Antología crítica de la joven narrativa panameña* (1971), *El cuento erótico en México* (1975), *Poesía panameña contemporánea: 1929-1979* (1980/1982), *Homenaje a Rogelio Sinán. Poesía y cuento* (1982), *Poesía erótica mexicana: 1889-1980* (1982), *Poesía erótica de Panamá: 1929-1981* (1982), *When New Flowers Bloomed. Short Stories by Women Writers from Costa Rica and Panamá* (1991), *Para contar el cuento: cuentistas de Centroamérica: 1963-1991* (1991), *Contemporary Short Stories from Central America* (1994, en colaboración con Leland H. Chambers), *Hasta el sol de mañana. 50 cuentistas panameños nacidos a partir de 1949* (1998) y *Ser escritor en Panamá. Entrevistas a 29 escritores panameños al finalizar el siglo XX* (1999). Enrique Jaramillo Levi ha ejercido la docencia en universidades estadounidenses, mexicanas y panameñas. Actualmente es profesor en la Universidad Tecnológica de Panamá y director de la revista *Maga*, que fundó en 1984.

plenitud insospechada, nos anula afirmándonos. Nos empequeñece para entender la expansión infinita del universo. Castiga la soberbia de las perfecciones humanas para encontrar solaz en la humildad.

Cualesquiera sean las perspectivas de examen del tiempo —desde el intento por aprehender su esencia, pasando por el *desideratum* de categorizar sus dimensiones aun con el conocimiento de sus entrelazamientos e inestabilidades, hasta el incontenible arrebató de interiorizarse en sus escurridizos desplazamientos, puntos de fusiones y de anulaciones— se abre una mirada de nociones metafísicas, siendo una de ellas las redes tejidas entre ser y universo, materias constitutivas del tiempo en el sentido de que como entes reales no existen fuera de éste. Por otra parte, también son, paradójicamente, realidades dotadas de una trascendencia que permite desenmascarar la artificialidad del tiempo cronológico humano, en cuanto invención, que hace posible el desarrollo y funcionamiento de una organización social.

La cuestión del tiempo se enclava, así, en el centro de la historia del pensamiento y, por cierto, en las más diversas manifestaciones del arte desde sus orígenes hasta hoy. La plasmación creativa del tiempo es una de las más polifacéticas en la historia del arte puesto que, además de responder a la vastedad de inquietudes ontológicas y gnoseológicas que despierta su abordó, confronta la propia naturaleza temporal de lo humano, la sustancia de la que estamos hechos, suscitando —desde aquí— una gama de planteamientos existenciales y de valoración espiritual. Por otra parte, da cuenta del hecho de que el tiempo puede ser tanto medida como experiencia y es, en este segundo plano, donde adviene la realización de que el tiempo como experiencia se transforma en *tiempos*, no uno sino diversos tiempos con los que sustentamos la expansión de nuestra *psiquis*. La floración de tiempos permite, a su vez, la perduración de la conciencia en el cambiante escenario sociocultural al cual se debe necesariamente exponer la experiencia humana a través de su existencia en el universo. Esta diversidad de modos temporales puede transitar desde un tiempo que se mide hasta otro imaginario, así como desde el tiempo psíquico profundo hasta el tiempo psíquico puramente perceptivo. En cuanto al tratamiento del tiempo en la literatura sabemos que éste no sólo converge como objeto de representación artística sino que, también, como sujeto, es decir, el enfrentamiento a la multiplicidad de opciones relativas a las perspectivas y modos con que se trabaja el sustrato literario, punto desde el cual, sin embargo, puede regresar silenciosamente, —aun cuando con más fuerza— la interioridad narrativa del tiempo como blanco y designio artísticos, aspectos estos últimos de vital significación en la construcción estética de la colección *Caracol y otros cuentos*, de Jaramillo Levi en la cual las

categorías temporales de ubicación narrativa señalan el principio generativo de la creación y derivan en el grabado de una persistencia que convoca a la memoria en una función confesional y psicoanalítica del escritor y de la escritura. Antes de desarrollar esta propuesta en estos textos de *Caracol y otros cuentos*, reflexionemos sobre la cuestión relativa a las relaciones entre vida y arte que, invariablemente, suscita la aproximación al hecho creativo cuando para el lector se produce una impresión de similitud o de cercanía entre el mundo recreado en la obra y las dimensiones que pertenecen al mundo real del artista. Consideración necesaria a la luz del impacto de la presencia del tiempo como apremiante memoria confesional en la visión artística de estos textos.

La afirmación de que una obra de arte es biográfica —o capaz de serlo— esconde el hecho de que la vida nunca ocurre como una serie de instancias o eventos ordenados susceptibles de ser verbalizados como obra de arte. En otros términos —la vida con su mundo de imprecisiones, pesadillas, indecisiones, sueños, presentes y futuros impredecibles, atrocidades de todo tipo, pasados obsesivos que alteran el presente y anulan la realización de un futuro, maquiavelismos políticos y cotidianos, angustias, destinos truncados, incertidumbres por doquier— también es penetrada, de alguna manera, por los meandros de la ficción. Aunque un artista quisiese transponer su vida —o aspectos de ella— en su obra con una intención de absoluta fidelidad, el resultado sería —en el mejor de los casos— la apariencia de una semejanza imperfecta. Por lo demás, los personajes que acabamos de reconocer en la obra como “la amante” o “el hijo” del escritor o del pintor; o la identificación del propio artista que camina ahora en las calles de la narración o se asoma en el rincón de la tela son precisamente eso, personajes, es decir, autarquías de la ficción, entidades que entran en el nuevo juego de relaciones sostenido por la imaginación.

La presencia y activación de los lenguajes connotativos y, por ende, la alta profusión simbólica y polisémica que gravitan en la obra artística hacen aún más evidente la autonomía del arte y el hecho de que sus signos se relacionen de una manera tan libre y espontánea que pueda comprenderse el asombro del artista perseguido por su propia creación o la emoción del artista que señala que tanto los personajes como el entorno creativo de su obra se han escapado de sus manos o adquirido una dimensión impensable respecto de la de su figuración inicial. En realidad, una obra de arte nunca es enteramente biográfica. El tamiz de la creación la transforma en una nueva materia disponiéndola, además, hacia el océano de lecturas que verán e interpretarán de modo diferente, haciendo

eventualmente irreconocible la fuente original de sus constituyentes artísticos.

Las relaciones entre arte y realidad, creación y vida han sido discutidas casi de modo paralelo a la trayectoria de las artes, desde su mismo origen, ya sea desde el emplazamiento de la estética y del discurso filosófico o desde el atalaya del artista, caso, este último, en el que se ha expresado tanto en el interior de la obra misma —diálogo o monólogo inquietantes del creador— como fuera de ella, a través del ensayo u otras referencias críticas. No han sido pocos los escritores hispanoamericanos, tanto en el espectro estético moderno como posmoderno, que han encontrado necesario argumentar sobre la fuerza y las repercusiones de lo real y la vida en el arte o sobre la imprescindible referencia de la creación hacia su principio o engendro realista. Salvador Elizondo, por ejemplo, indica que en el concierto de la visión de mundo de una obra de arte “todo es representativo de una realidad presunta, tácita y referida a los arquetipos; que todo proferimiento creador tiene necesariamente pretensiones fotográficas. Es, en fin de cuenta, realista; realista en la medida que alude a una realidad y realista, también, en la medida que es demostrativo de ella. Si no, ¿cuál es el origen de esas imágenes?” (1966:99). Asimismo, Jaramillo Levi señala: “la verdad es que vivo en y desde y para la literatura, y no siempre puedo separar vida de arte, al menos no mi vida de mi necesidad permanente de escribir (...) lo cierto es que mi materia prima es la vida, la vida misma”. (2000:52-54).

Sin embargo, tales afirmaciones, deben ser entendidas tanto en el contexto del pensamiento estético total de cada escritor como en el de su obra creativa, la cual en el caso de Elizondo abraza las direcciones más insólitas y atrevidas de la sensibilidad artística posmoderna en una conjunción de discursos socioculturales dispares en los que se integra la creación como un ejercicio funcional más de esa totalidad de planos. Crear es, para Elizondo, un proceso de desentrañamiento heurístico y anagógico de una compleja red de realidades, incluyendo la perplejidad exegética y creativa frente a mitos y sueños o las infinitas vueltas de quien escribe en una suerte de retrato espejeante del escritor y la escritora: “Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía”. (1972:9). Desde el lado ensayístico, Elizondo concibe la obra creativa como una forma de acceso hacia la movilidad imaginativa del arte. Usando la metáfora de la puerta, como punto de iniciación del artista para trascender hacia una profusión de espacios no controlados por las convenciones típicas del conocimiento social y ordenamientos del mundo natural, Elizondo reclama

el carácter de artificio de la obra, su desvinculación de preceptos, su distanciamiento de la realidad y su conductividad hacia planos no predecibles por el escritor o la creación: “La obra de arte es la puerta por la cual el delirio nos invade a través de la cual la fluidez de otras formas nos penetra e irrumpe en nuestra sensibilidad de una manera musical” (1969:101).

La obra de Jaramillo Levi, por su parte —especialmente su producción cuentística de los años setenta y ochenta— se regodea en la visión de un mundo extraño que recuerda el sentimiento de abandono, absurdo e inconexión del individuo de relatos de Rafael Arévalo Martínez, Felisberto Hernández y Roberto Arlt con la diferencia de que Jaramillo Levi utiliza las secuelas de una sociedad posmoderna que descoloca al ser humano del centro de la Historia, reemplazándolo por una espuria proyección de progreso o de alarmantes formas de alienación cultural que controlan, limitan y potencialmente anulan el sentido de búsqueda y renovación. En contra de ese conformismo enajenante, su obra desata todos los temores, neurosis y pesadillas de nuestro desenvolvimiento, conducta y acontecer socioculturales. De aquí la idea de duplicidad permeable en los cuentos del escritor panameño: “Nadie puede ser ya uno mismo”. En el desdoblamiento se anticipa la defensa de la desolación y en la necesidad de lograr un punto de transformación o de dividir el *ego* en múltiples personalidades se convoca un refugio del acecho impuesto por todo tipo de instituciones posmodernas desde el centralismo y uniformidad de los medios de comunicación hasta los recursos más sofisticados de control de gobiernos y corporaciones. Por otra parte, la duplicidad es un modo, también, de enfrentar el agobio afrentoso de la anonimidad, la conversión del individuo en número: expresión amordazada de encuestas manipulables; dato estadístico y reflejo de preferencias masivas. En este sentido, duplicarse quiebra la propensión hacia una identidad homogénea controlable, invita al despiste genérico y a la desubicación social. Es una emigración hacia la diferenciación y, por ende, hacia los medios más provocativos de la imaginación.

El ubicuo teatro cultural posmoderno que recorre la narrativa de Jaramillo Levi obliga al individuo que quiere escaparse de su control, a recurrir a los envolventes mundos personales de introspección, a la gratificación de absoluta libertad que acarrea el acceso a lo onírico, a la volición de alcanzar estados de transformación puramente sugeridos e inofensivos o verdaderamente radicales y perturbadores. La reunión de reflejos y simulaciones impuesta por un modelo cultural posmoderno —eficazmente artificioso y coercitivo— revela en los personajes de los cuentos de Jaramillo Levi una profunda dimensión de soledad e impotencia

que puede alcanzar al desgarramiento, la esquizofrenia o a un desaforado ejercicio de la fantasía el cual, una vez ejecutado, cancela la posibilidad de regreso. Duplicarse es traspasar los límites; una sublevación a lo convencional y un desenfreno de la fantasía.²

Lo raro pertenece al territorio más productivo de los personajes de Jaramillo Levi, lo cual explica el hecho de que su narrativa se estudie dentro de las direcciones de lo fantástico, categoría que en su obra no significa la convocación de zonas imaginarias irreconocibles respecto de componentes históricos y socioculturales o la plasmación de caminos narrativos que trasciendan completamente la dimensión humana. Al respecto, en mi prólogo a la tercera edición de *Duplicaciones* —“Dentro del espejo: *Duplicaciones* y los nuevos acechos del cuento” (1990:21-28)— sostengo que “el tratamiento fantástico en (su obra) es original; se adentra

² En este trabajo confluyen perspectivas sobre la idea de posmodernidad de Jean Baudrillard, Jean François Lyotard e Ihab Hassan (sus obras se anotan en la bibliografía). No he intentado, sin embargo, un modo de aplicación directa de la teoría a la plasmación literaria sino un punto de vista situacional, dúctil y abierto conducente a una caracterización modal de lo posmoderno en la narrativa de Jaramillo Levi. La obra de Baudrillard es la más visible en mi aproximación al concepto de posmodernidad a través de mi ensayo y de la atribución de una estética posmoderna, en el caso de la narrativa del escritor panameño. Específicamente, atiendo a la idea de “simulacro” desarrollada por Baudrillard en el sentido de que la condición posmoderna es una regida por el orden cultural de los signos, los cuales predeterminan y prefiguran las conductas sociales, de suerte que la existencia posmoderna transcurre en un orden de signos o simulaciones convenientemente prefabricados desde los cuales es relativamente fácil ejercer un poder que pretende controlar —desde el deseo personal hasta los discursos de comunicación social— las varias formas masivas de entretenimiento y las modas de todo tipo, lecturas, vestuario, jergas, respuestas colectivas de rechazo o aceptación, generalmente impuestas por la interpretación de ciertos signos. Estos invasivos modos de simulación social conducen a un espacio hiperreal en el cual ya es indistinguible lo falso de lo verdadero, intensificándose así la actitud consumista y las respuestas pre-señaladas de conductas, actitudes, gustos y preferencias. La pre-codificación congela la naturalidad y desarma el disentiendo. El vasto mundo cultural —que comprende, también, las ciencias— es un territorio perfectamente catalogado en el cual las vivencias deben responder al orden del simulacro. Esta dirección de lo posmoderno se advierte claramente en la narrativa de Jaramillo Levi. Es un reconocimiento, pero no una aceptación. Su obra se rebela en contra de la experiencia del simulacro a través de los procesos de multiplicación del yo —personajes y narradores— de la búsqueda de un principio de transformación —personajes y escenarios mutantes— de la figura impotente del escritor convertido en ficción; de la existencia misma devorada por la ficción, lo cual desemboca en un espacio no gobernado por el poder de signos pre-codificados; de la des-territorialización y el descontrol narrativos en un espacio en el que el agotamiento de la escritura y las inseguridades del escritor transportan a un tiempo psíquico que hace reales y significativos los universos personales y sociales de lo onírico; y, finalmente, de la introspección confesional que —a diferencia del psicoanálisis— produce un efecto liberador y de reformulación creativa en lugar de una diagnosis previamente leída y etiquetada.

en la experiencia alienante de la sociedad moderna, se articula como una especie de radar artístico de los conflictos generados por nuevos módulos culturales (...) En sus cuentos se rompe el eje de las racionalizaciones que operan por modelos, por uniformidades, por caracterizaciones sostenidas en principios inamovibles. Se lacera el yo social e individual duplicándolo, rompiendo el cerco de sus protecciones e integrándolo a otros cuerpos, aniquilando el refugio de su indivisibilidad”. (1990: 26, 25).

El dinamismo imaginativo de los cuentos de Jaramillo Levi corrobora esta atención en la zona misma del individuo tanto en los procesos de multiplicación del yo, sugeridos en el texto “La fiesta del sótano” —perteneciente a *Duplicaciones*— en el que se acusa la presencia del intruso: “La música se hizo más intensa y yo sentí que me dividía, que cada estrato vertical del mi cuerpo iba adquiriendo independencia y que yo estaba presente en cada nueva parte que se desprendía de mi ser principal” (1990:50), como en las instancias en que la única alternativa posible parece ser la mutación. Tal alternativa es visible en “*Germinación*” —perteneciente, también, a *Duplicaciones*— narración sobre un tejido corporal sometido a la implacable e insólita observación de su metamorfosis: “Una leñosa rigidez se le ha ido extendiendo por todo el cuerpo. Siente la savia hacérsele pesada en la sangre y como ésta comienza a endurecerse milimétricamente. Sin querer se maravilla del grado de hipersensibilidad que lo llena. Sabe que la lengua ha dejado de ser el único vehículo de gustación. Lo que parece toneladas de álgido verdor amargo y susurrante ya le tapa los ojos, oreja, nariz, boca y zonas erógenas. Le es imposible abrir los ojos, adheridas como están las hojas a sus párpados” (1990:136). Es decir que aun en las formas más extremas de embate al yo —con esa inevitable apertura hacia lo fantástico— la narrativa de Jaramillo Levi mantiene su visión en la dinámica del cuerpo, sea éste individual o social, inventado o histórico, personal y biográfico o perfectamente anónimo. Lo fantástico no resulta en sus cuentos en una separación de los parámetros conocidos o reconocibles de la sociedad y la cultura. Por el contrario, es un enfrentamiento directo y contundente con los niveles más profundos de la naturaleza humana —especialmente con la lava psíquica— cuyo estado latente es explorado o despertado violentamente en los textos del escritor panameño.

Volviendo a la cuestión de las relaciones entre arte, realidad y vida es claro que en relación a los dos escritores que hemos escogido —Elizondo y Jaramillo Levi— como autores que han postulado la noción de proximidad entre arte y vida o entre arte y realidad, se trata —en ambos casos— de la realización de una obra artística sumamente compleja, articulada en las más diversas redes sociales y psíquicas que actúan en el consciente y

subconsciente del individuo. Por lo demás, todo reside en la manera como se define cada uno de los términos de esas relaciones, aspecto sobre el cual los comentarios de Jaramillo Levi nos llevan a un terreno muy distinto de apreciación, en particular, a un sentido marcadamente figurado de la comprensión inicial más lineal. Señalar, por ejemplo, que la materia prima de su obra es la vida, supone explicar que esta última recaba “Tanto la experiencia personal como la ajena, tanto lo que se imagina como lo que se sueña dormido. Porque igualmente real es una visión que otra, ya que éstas se generan en la misma persona sensible, observadora, propensa a las extrapolaciones de un mundo a otro, a los cruces de camino y las fusiones, a confundir lo que pasa con lo que podría pasar, lo que se teme con lo que se desea, la luz con la sombra” (2000:54). Estas aclaraciones, sin embargo, no han evitado la visibilidad de una veta explícitamente biográfica, particularmente en la colección *Caracol y otros cuentos*, percepción a la cual se refiere el escritor panameño: “Quienes me conocen —familiares; unos pocos, muy pocos amigos— saben a qué grado me resulta imposible separar mi vida diaria de la literatura como actividad superior del espíritu, como praxis que encarna en cada quehacer, en cada gesto (...) Para mí el ser escritor es inseparable de mi condición de persona, del prisma a través del cual veo las cosas. Tal vez por eso tengo tan pocos amigos, y mi familia no sea precisamente el núcleo que más lea mis libros. Por el contrario, se me ha censurado el ponerme tanto en lo que escribo, unas veces tras máscaras y artificios de fácil o difícil revelación; otras de forma menos retórica, sobre todo en algunos cuentos de mi libro *Caracol y otros cuentos*”. (2000:54).

En realidad, los textos de esta colección comportan una ejecución artística altamente metafórica, de sentidos profusamente traslaticios, timoneados, muchas veces, por los desplazamientos de una narratividad propensa a la ambigüedad y al llamado de un tiempo imaginario relativo a la necesidad de privilegiar la constitución —aunque huidiza— de una memoria. El cuento “Caracol” ilustra bien la urgencia de emplazar la memoria como restitución del vínculo humano en la dolorosa imagen del padre que logra abrazar al hijo sólo en su pérdida. Destituida de fronteras temporales, la narración se enfoca en el desgarramiento desolador del hijo y de su espacio marítimo sobre el cual esculpe en la deshecha temporalidad de la arena o dirige su desolada mirada en la infinita expansión del horizonte. Este hijo es el “caracol”, humano en su desesperación, abandono, ausencia de padres y apenas si refugiado en los afectos de su abuela. Su otro yo es su ser marino, esa pertenencia oceánica que lo reclama en la vida y en la muerte. Al “caracol recogido en sí, refugiado por la propia dureza de su caparazón corporal nadie lo puede ver. Tampoco el hijo puede ver a nadie en su navegar a la deriva por espacios sin bordes:

“Esta playa era su casa”³. El fondo del mar lo reclama y el padre lo puede recobrar sólo después de la muerte, consciente, además, de su tardanza. La aflictiva imagen de separación filial y paternal que parece predominante en el texto se inscribe, sin embargo, dentro de una atmósfera mucho más densa conectada a la figura del tiempo como objeto en cuanto a la afirmación o negación de éste y como sujeto respecto de su invocación que hace posible la escritura del relato. En el primer caso, la sensación de morosidad y detención del tiempo da paso a la certeza de su existencia: “Yo sé que el tiempo, tenaz asedio de la vida, existe” (12). El corolario artístico es la creación de una tensión irresuelta entre la presencia de un tiempo psíquico y un tiempo conmensurable. Este último expone la culpabilidad paternal de haber permitido el abandono, soledad y destrucción del hijo así como la congoja de no haber modificado su suceder existencial en las coordenadas de un tiempo sujeto al control de su medición. El tiempo psíquico es, aquí, la voz interior narrativa, convertida en la figura del padre, que reconstruye los pasos de la separación filial tanto como catarsis personal así como un modo de constituir la imagen universalizada del dolor en la cual el padre sujeta el cuerpo de un niño como temporalidad deshecha: arena y mar que se le escapan de las manos mientras más se les trata de contener.

El cuento “El retrato” condensa el sentido de desesperación de *Las confesiones* de San Agustín frente a cualquier intento de aprehensión de lo temporal. Dice San Agustín: “Ignoro todavía lo que es el tiempo; pero, por otra parte, os lo confieso también: sé que hablo en el tiempo, y que hace tiempo que estoy hablando del tiempo, y que este largo tiempo mismo sólo es tal en virtud de un cierto plazo transcurrido. Pero ¿cómo puedo saberlo, puesto que *ignoro lo que es el tiempo?* (1968:283). El texto de Jaramillo Levi se construye desde la trama de una historia contada muchas veces y de diversas maneras: el engaño y el arrepentimiento; la traición del amor y la búsqueda de su recuperación; el triángulo amoroso y el desenlace del crimen. Andamio, al fin, por el que ingresan las preocupaciones agustinianas sobre el alma, el tiempo y la eternidad. La historia, conducida por un espíritu aún arrobado por esta gravitación de su amor terrenal, induce un sentido de ambigüedad narrativo adosado a los tejidos mismos de la visión artística prevaleciente en este relato en el cual la clave es el subtexto de la aspiración agustiniana por encontrar una respuesta a la interrogación metafísica sobre lo que sea el tiempo. Se rescribe, por lo tanto, en este cuento la afirmación citada anteriormente de *Las confesiones*: en este caso es el alma errante de quien narra la que afirma resueltamente “En realidad, *ignoro lo que es el tiempo?*” (36). Esta alma a la que se le ha

³ Enrique Jaramillo Levi. 1998. *Caracol y otros cuentos*. México: Alfaguara. 12. Citaremos por esta edición.

conferido el don de la eternidad, debe albergar la cáustica ironía de que a aquello que no tiene principio ni fin no sólo le quedan vedadas las determinaciones sobre lo que sea el tiempo como medida o transcurso sino que, además, carece de una colocación témporo-espacial desde donde hacerlo. En un eje que nunca comienza ni termina, tampoco es posible situarse detrás o delante del tiempo, revelándose con más fuerza aún que el recorrido errático del alma narrativa puede arribar sólo al espacio de las preguntas por el tiempo. En esa extraña revelación de una eternidad inservible, el alma —figuración de las dudas del escritor y la escritura— se llena de sentido sólo desde la convocación terrenal del amor, posibilitada por la mirada de la mujer consumida, desde siempre, por la evocación de la pérdida.

Las disquisiciones de San Agustín sobre el tiempo, reunidas en *Las confesiones*, se encuentran entre una de las aproximaciones más intensamente metafísicas del pensamiento occidental aun cuando su conocido propósito religioso de afirmación en la fe cristiana sea claramente conocido, es decir, el de poder responder a las dudas creadas por la pregunta de “¿Qué hacía Dios antes de crear el cielo y la tierra?” (1968:270) y, por lo tanto, a la cuestión de que era lo que existía antes de la eternidad; si el principio divino era uno de eternidad que irrumpe en el horizonte de todos los tiempos y espacios. Su respuesta es que el tiempo es inexistente antes de la creación ya que todo se contiene en el principio de Dios. No intentamos una conexión religiosa entre la obra de San Agustín y la de Jaramillo Levi, tampoco la hay en este respecto. Sí es significativa la manera como el tono confesional, en uno y otro caso, conduce hacia la cuestión del tiempo. En la colección que aquí discutimos, es el sentimiento nostálgico el que induce la actividad de la escritura con lo cual —e inversamente a la posición de San Agustín— la dimensión del tiempo precede al de la creación en el sentido de que el tiempo es una encarnación nuestra; está hecho de los jirones de alegría y miseria, pasión y recogimiento del espíritu humano. Al buscarse en esta obra de Jaramillo Levi un principio de recuperación del pasado en el presente de su creación y el futuro de su lectura, se reinventan las preguntas del tiempo, las cuales rebotan, a su vez, en la preguntas por la creación, aspecto, al que se dirigen sus cuentos “La ilusión”, “El vendedor de libros”, “La humillación” y “La última ola”, en vertientes de diferente realización artística.⁴

En “La ilusión”, las interrogantes sobre los borrosos bordes entre realidad y simulación apuntan a los indistintos contornos entre ficción y realidad confrontados por la actividad creativa a partir de la figura de un

⁴ Asimismo, en esta línea se encuentra “El inédito”, texto que discuto en otro trabajo mío, en preparación.

escritor envejecido que lucha contra la devastación intelectual y del poder creador, producidos por el paso del tiempo. Se genera, así, una especie de acceso a los escenarios de producción creativa que ocurren detrás de las bambalinas donde se posibilitan puntos de vista sobre la génesis de la imaginación: “Todo lo que a ratos pienso es real en su anarquía absoluta, imprevisible, precisamente porque lo pienso, y con imágenes que se convierten en palabras que musitan mis labios lo atrapo. *Este caótico abanico de visiones* se sucede sin mediar el tiempo ni una fija geografía”. (51). Por otra parte, la corriente de conciencia de este personaje-escritor que representa tanto la sabiduría como el agotamiento de la escritura, intensifica —para su familia convertida en su público— el equívoco de un intelecto paulatinamente desvanecido que llega a la inhabilidad de poder seguir siendo el autor de categoría que había sido; percepción desmentida, luego, por la misma ficción que crea. El caos del que procede tal creación no puede arribar al de una lectura unívoca o, por lo menos, segura. Ésta se postula, más bien, como un ángulo entre muchos cuya captación puede ser distorsionable o distorsionada para devenir, así, tan sólo un punto ilusorio en el horizonte de la comprensión artística. La red de vínculos entre tiempo y creación que inunda la conformación de este texto desemboca en una metáfora sobre la negación de una instalación en el final de los tiempos que anule el poder creativo. En otros términos, la creación es una manifestación hecha de tiempo en cualquiera de sus formas y desde cualquiera de sus perspectivas.

En “El vendedor de libros” se entretienen los avatares personales, familiares y sociales por los que atraviesa un escritor a quien no sólo le es necesario contar con el talento de escribir bien, de ser un artista genuino por inclinación natural —que luego será desarrollada y entrenada— sino que también y, especialmente, con el de sobrevivir artísticamente. Es decir, poder sortear exitosamente los obstáculos y dificultades impuestos al artista y a su arte por las complejas redes sociales de consumo y producción posmodernos. El flujo de la vida destaca en este texto como un poder creativo máximo y fuente inagotable de motivaciones que la escritura —piel del escritor— absorbe y recompone con dolor y fruición a la vez. Crear es, así, un proceso individual a la vez que cultural; una fuente, por tanto, de activación de la imaginación social que en esa actividad de conjunciones y disyunciones expone, inevitablemente, la tangible temporalidad de la que está hecho el artista. La biblioteca, en este cuento, debe abandonar la metafísica significación borgiana de universo para convertirse en el sustento diario del escritor que decide vender los libros de su biblioteca, única manera de posibilitar su empeinado objetivo de llegar a ser escritor. Por otra parte, la esposa del escritor —personaje que en principio no parece

tener mayor presencia en el cuento— adquiere, súbitamente, gran relevancia cuando el editor le hace saber al escritor en ciernes que no sólo conoce su obra gracias a su esposa sino que, además, ha sido ella quien le ha sugerido un título más atractivo para la comercialización de su libro. Una dosis de fuerte realidad es colocada junto a cada uno de los sueños y esperanzas del escritor. Si bien es cierto que la esposa le ha llevado los manuscritos al editor por su propia cuenta, manteniendo confianza en la capacidad creativa del esposo, no deja de ser absolutamente relevante el hecho de que ella hubiese procedido, así, tan pronto el escritor perdía su empleo. La visión del escritor, sujeto a las contingencias no ajenas a las de un individuo cualquiera, da énfasis precisamente a la constitución de su temporalidad social. El juego dialéctico de la relación tiempo-creación en la obra de Jaramillo Levi se abre como un abanico esponjoso tanto de las realidades socioculturales de lo posmoderno como de la siempre ansiosa sed por la abstracción y lo existencial enraizada en el ser humano. Una vuelta más de tuerca en este cuento es su perspectiva final en la cual un detalle, ampliamente significativo por cierto, como es la redacción de una suerte de epílogo que intenta el distanciamiento de la historia realista: el cuento que el lector acaba de leer es, también, el que acaba de escribir y leer el escritor quien, ahora —luego de cerrar su manuscrito con este último cuento— se dirige al editor con un optimismo semejante al de su protagonista. Que la ingenuidad de tal optimismo vuelva a ser castigada es la incertidumbre natural con la que se duplican profusamente los mundos recreados en la obra de Jaramillo Levi.

En “La humillación” se retratan las inseguridades del escritor con respecto a su propia creación, la realización de que la idea de control creativo no existe en medio del ardor de la escritura y de que la producción última de ésta elude el concepto de autoría personal. Escribir es, en términos creativos, un apremio instalado en todos los centros sensibles de quien escribe, una urgencia no resuelta por gratificaciones instantáneas a las que tiende el ritmo sociocultural de lo posmoderno. Es un estado de fluidez y de caos enfrentado al blanco de la página, un espejo que le devuelve al escritor la imagen de sus dudas, indecisiones y hasta la impotencia de alcanzar un resultado: “Lo cierto es que en esto de la literatura no he querido darme por vencido. No debo. Sé que soy escritor, lo sé. Desde que tengo memoria las ganas de escenificar recuerdos, dándoles vida con palabras o de hacer de mis fantasías más descabelladas reconocibles diseños cotidianos, ha sido una lucha terrible con mi torpeza expresiva. Y lo que más me humilla a diario es, justamente, esta maldita incapacidad de convertir la imagen y el sentimiento que la impregna en lenguaje que algo signifique, aunque sólo sea para mí” (131). En “La

Humillación” —el cero de la escritura— el momento que precede a la creación, es la esencia fundamentalmente agonista del escritor y también el horror de la incertidumbre sobre la capacidad de crear, plasmada en este texto en la metáfora de la máquina electrónica que se apodera de la labor creativa. La figura del escritor como centro es reemplazada por la del escritor como receptor atribulado por la multivalente red de sucedáneos, desde la sorprendente confluencia de lecturas y las insondables formaciones del mundo onírico hasta los imprevistos afloramientos del subconsciente. Por otra parte, la imagen del escritor junto a la de la conformación temporal de su obra conlleva en este cuento la pregunta sobre la utilización pragmática del tiempo. Es decir, que su uso debería reflejarse en la consumación de un producto, en la conversión de valor de uso que demanda el empleo de tiempo dentro de la vertiginosidad mercantil posmoderna lo cual, sin embargo, no ocurre en este caso. Por el contrario, la dilatación del producto creativo desemboca en el marasmo, suerte de permanente suspensión, de éxtasis irritante, lo cual se manifiesta visiblemente en la conciencia del escritor: “Durante años he anotado en cuadernos y libretas toda suerte de pensamientos, descripciones y escenas intuidas tratando luego de encontrarles una mínima secuencia, de darles un sentido, sin éxito (...) no me sale nada. Es como si estuviera muerto, por más que mi mente aloje semillas de donde se generan sin pausa todas estas elucubraciones. *No sé cuanto tiempo ha pasado*, no quiero saberlo para no exacerbar más esta angustia paralizante (...) Y aquí estoy. Aquí sigo... Y nada”. (132). En “La humillación”, la usurpación de la labor del escritor por un mecanismo simbólico de la instantaneidad posmoderna y de su consumo inmediato que consigna, en este caso, la estupefacción del propio escritor, hace hincapié —aparte de los otros sentidos del cuento ya discutidos— en la estrecha relación de tiempo y producto que impone el efecto cultural de lo posmoderno en la creación. En este nuevo contexto sociocultural —que abandona la representación tradicional del escritor que cultiva una diversidad de perspectivas creativas, persigue sus dudas y se remonta morosamente al total de sus experiencias, formación, lecturas y, sobre todo, de su vida— la creación adviene en la precipitación de veloces reflejos que absorben la dimensionalidad total del tiempo, reuniendo simultáneamente pasados, presentes y futuros. En este nuevo modelo cultural, crear es una medida de tiempo, humillación final del escritor para quien el tiempo había sido hasta ahora un componente psíquico y resorte de sus reflexiones; un sujeto de su visión de mundo, un objeto de perspectivas artísticas y un canal de sus propensiones estéticas.

En “La última ola”, las vacilaciones sobre la posibilidad o imposibilidad de llevar a cabo la gestación artística conllevan el inesperado

vuelco de que la vida, aquel componente esencial de constitución, insustituible y requerido como fuente inagotable del arte en la estética del escritor panameño, viene a ser devorado por la ficción. Energizado por un estado germinal de la creación, cuyo trasfondo inicial se corresponde con el de la primavera, el escritor va mostrando los pasos de la actividad creativa, especialmente sus desvíos y detenciones, los cuales acarrearán la presencia de un discurso de enjuiciamiento sobre la escritura y de otro confesional sobre el escritor.

Ineludiblemente vida y arte se cruzan en esa extraña instancia en que la primera comienza a transformarse en materia artística pero, para un escritor que repasa su obra desde su medio siglo de existencia, esta operación utilizada una y mil veces no posee la fuerza naciente de la primavera, la cual dará paso al verano, simbolizando la maduración del fruto que, en el caso de la escritura, debe cobrar la vida del escritor como sacrificio que permite completar el texto. La arena que este escritor indeciso retrataba en una escritura permanentemente inconclusa, se convierte en materia prima y vida que sirve de sarcófago a la figura ahora ficticia, demasiado extendida e impotente del escritor. La imagen literaria puede, así, completarse, asegurando de este modo la continuidad del ciclo renaciente de la creación. En este contexto interpretativo, el retrato del escritor sentado en una vieja mecedora discurriendo sobre el inesperado arribo de un renacer artístico que le permite iniciar la escritura de un cuento aunque no terminarlo sino a costa de su propia conversión en ser ficticio, sugiere la preeminencia de un tiempo imaginario sólo dentro del cual es posible nutrir el tiempo de la creación. El así denominado tiempo real del escritor es una convección virtual desde el momento en que éste se incorpora en los intersticios de ese otro tiempo imaginario que es el que en realidad permite la recuperación de la memoria y las referencias de orden confesional. Así, el escritor obsesionado por las dudas de esterilidad creativa pretende leer su futuro en la misma fluidez de la memoria, es decir, posibilitar artísticamente un recuerdo de su pasado a la vez que de su futuro, tentativa que —como dice Stephen W. Hawking— no es posible en la dimensión del tiempo psíquico que le es conferido al ser humano. En los planos del arte, sin embargo, las imposibilidades del mundo físico se transforman en los mejores retos de las pruebas y riesgos creativos.

*University of Memphis
Department of Foreign Languages
Dunn Hall 375
Memphis, TN 38152 USA
fburgos@memphis.edu*

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- 1988, *Selected Writings*. Stanford (California): Stanford University Press.
- 1983. *Simulations*. New York City, N.Y.: Semiotext(e), Inc.
- ELIZONDO, Salvador. 1972. *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz.
- 1969. *Cuaderno de escritura*. Guanajuato, México: Editorial de la Universidad de Guanajuato.
- HASSAN, Ihab. 1975. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana (Illinois): University of Illinois Press.
- 1971. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press.
- Hawking, Stephen W. 1988. *Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros*. México: Editorial Crítica.
- JARAMILLO Levi, Enrique. 2000. *Nacer para escribir y otros desafíos. Ensayos, artículos, entrevistas*. Panamá: Editorial Géminis.
1998. *Caracol y otros cuentos*. México: Alfaguara.
1990. *Duplicaciones*. 3ª edición. Madrid: Editorial Orígenes.
1990. “Dentro del espejo: *Duplicaciones* y los nuevos acechos del cuento” en *Duplicaciones*. 3ª edición. Madrid: Editorial Orígenes. 21-28.
- LYOTARD, Jean François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SAN AGUSTÍN. 1968. *Las confesiones*. Barcelona: Editorial Juventud.