

La estrategia de la duplicidad en "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" de Horacio Quiroga

Myriam Lefort
(Université d'Angers)

En la labor de los críticos en torno a la literatura de Horacio Quiroga se dedica especial atención a un conjunto de relatos comúnmente colocados bajo el marbete de los "cuentos misioneros" y numerosas veces se dejó constancia de las estrechas correspondencias que unen las propias experiencias o empresas del autor en aquel marco salvaje con el material anecdótico incluido en sus ficciones. Ahora bien, cabe recalcar que esa relación primordial en Quiroga entre la vida personal y la creación también posee su vertiente urbana. Así notaremos que fue durante su larga estancia (1916-1931) en la ciudad de Buenos Aires y en Vicente López, cuando en las salas oscuras, se dejó seducir por el cinematógrafo, una seducción vívida que pronto se convirtió en fascinación inspiradora. Forzoso es recordar aquí su prolija y apasionada actividad periodística sobre el cine mudo en varias revistas de Buenos Aires entre 1919 y 1927¹. En ese contexto, no nos extraña el que tal esfera de interés, tanto estético y técnico como emotivo, se trasladara a su vez al universo de sus ficciones en cuatro cuentos, cuyas fechas de publicación encuadran además las de las series de artículos críticos: "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (*La novela del día*, n°12, 14/02/1919), "El puritano" (*La Nación*, 11/07/1921), "El espectro" (*El Hogar*, n° 615, 07/1926) y "El vampiro" (*La Nación*, 11/09/1927).

En cada uno de estos relatos, Quiroga pone en escena unos encuentros entre varios actores (sobre todo actrices) de cine y sus asiduos espectadores. Una perspectiva que le permite brindarnos su visión del arte cinematográfico, focalizándose en lo que ese arte tiene de poderosamente convincente, alucinante, y de forma especial en los tres últimos antedichos cuentos, en los que incluso muertos, los actores, seres de carne y hueso en un principio, invaden las pantallas como espectrales seres de celuloide; una presencia fantasmática, que no les impide, ni mucho menos, irrumpir e influir luego de modo concreto y trágico en la vida de los demás personajes. Estos textos escarban por lo tanto en una frontera borrosa que separa la vida y los seres reales (aquí representados por los personajes espectadores) de la

ilusión artística y no podemos descartar una lectura metafórica, trasponiendo la confrontación entre los binomios ficción/realidad y personaje/público, del cinematógrafo a la literatura. Entonces, los cuatro relatos vuelven a interrogarnos sobre la naturaleza del pacto de ficcionalidad en el que entran en juego los consabidos conceptos de verosimilitud/engaño y credibilidad/credulidad. Sin embargo, como lo hemos señalado, los tres últimos traspasan francamente e inequívocamente el límite entre lo fantástico y lo realista mientras que en el primero “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” se instaura una relación más ambigua entre el texto y su lector.

Comprobémoslo rápidamente con un resumen de la trama. Guillermo Grant, protagonista narrador, es un personaje de corte quiroguiano: jefe de sección en un ministerio, está “provisto de esta sensibilidad un poco anormal” según sus propias palabras (p. 164)². De hecho, a los treinta y un años, y después de dos noviazgos fracasados, le aqueja una obsesión, tiene “vivísimo interés en destilar la felicidad a doble condensador” (p. 167) casándose con una estrella de cine, de mirada subyugadora. El texto consta de una serie de 20 secuencias redactadas como otras tantas secciones de un diario llevado por Grant. En un primer tiempo, éste aclara los motivos de su manía y su elección final en la persona de la actriz Dorothy Phillips. Luego en un segundo movimiento, más amplio, entra en acción; haciéndose pasar por un suramericano rico llega a Los Ángeles, a Hollywood, y emprende la conquista de la Phillips durante la filmación de *La Gran Pasión*. El texto se acabaría con el proyecto de boda entre los dos, a no rematarlo un breve epílogo donde se revela el artilugio: “Pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contar, lo he soñado...”. El cerco narrativo excluye los ingredientes propiamente fantásticos pero Quiroga se ingenia en encajonarlo en última instancia en un marco onírico. En suma, se cierra el cuento con un epílogo/prólogo, dado que abre paso a la lectura metafórica, metatextual, antes aludida, que se opera en dos registros: el de las reciprocidades entre ficción (cine), sueño y realidad en el universo de Grant/personaje y el de la relación con el lector. Así, no se trata de un mero “truco” del cuentista, de una conclusión sorpresiva, y es ese subterfugio precisamente el que revaloriza el tema y el alcance del relato.

Después de tales prolegómenos, nos proponemos ahora componer un comentario del texto que muestre que no sólo al final, sino a lo largo del cuento se elabora un sistema narrativo que estriba

en la dualidad o incluso duplicidad. Una ambigüedad pues, en torno a los contratos de lectura y de ficcionalidad, que constituye la espina dorsal de la narración y que preserva de cabo a rabo la posibilidad de una lectura doble para convertir al lector, como Grant y de forma especular, en víctima de la ilusión artística. Lo cual constituye también una prueba entre tantas del conocimiento por parte de Quiroga de los mecanismos de lectura y de su aprovechamiento de los mismos. Por ello, partiremos de esta aseveración de Umberto Eco:

Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo; generar un texto significa poner en obra una estrategia de la que forman parte las previsiones de los movimientos del otro. (...) por lo general, en un texto el autor quiere hacer ganar, y no perder, al adversario. Y eso, no siempre es tan cierto.³

Por consiguiente, lo que fundamenta tal protocolo de lectura es la inclinación constante del lector a anticipar el desarrollo lógico del relato y, en contrapunto, el autor en algunas encrucijadas lo orienta o desorienta en ese empeño. El primer elemento estratégico del cuento es su título. En ese umbral del relato, surgen ya interferencias entre credulidad/credibilidad y previsión/orientación.

A priori, el título integra la clase de los que informan al lector y que Gérard Genette define como “títulos literales que designan sin rodeos y sin figura el tema o el objeto central de la obra (...) hasta el extremo a veces de indicar con adelanto el desenlace”⁴. En el caso que nos preocupa, cristaliza el objeto central, el casamiento del narrador con Dorothy Phillips; el bilingüismo de la formulación deja prefigurar la incursión en un universo cultural anglosajón que será el del cine norteamericano; y la construcción con aposición explicativa, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” parece ser una anticipación al final ya que ese tipo de frase nominal se equipara obviamente con la construcción atributiva “Miss Dorothy Phillips es mi esposa”.

A posteriori, ahora lo sabemos, se trata de una asimilación errónea y la peculiaridad más flagrante del título viene a ser su carácter equívoco y dinámico. En vez de adquirir y consolidar un significado firme con el tiempo de lectura, cambia de significado en varios momentos. Se crea lo que, siguiendo la terminología de Wolfgang Iser, podemos llamar un “lugar de indeterminación”⁵, donde el lector va a elegir una dirección para rellenar un blanco informativo. La yuxtaposición es una figura elíptica, en la medida en

que si identifica el segundo elemento con el primero, en ausencia de cualquier verbo conjugado en la frase, no nos revela el momento (“es / era / será / fue mi esposa”) ni el grado de eficiencia o actualización de dicha identificación (“es / sería mi esposa”). El código más común y natural por ausencia de otro dato en el título nos incita a encontrar un “es” detrás de la coma. Enterados en las primeras líneas de que el matrimonio es un proyecto, la progresión positiva del relato refuerza la interpretación de una actualización anticipada, pero finalmente descubrimos que nunca nos habíamos elevado del nivel del deseo y que se escondía un “sería” hipocorístico de los juegos de roles. El título radica pues en un vacío que contiene y posibilita alternadamente las dos direcciones de lectura.

Ésta no es la única ambigüedad del título, descansa en otras dos impertinencias por lo menos. Por una parte, observamos una discrepancia lingüística en cada extremo de la formulación con la inadecuación entre el tratamiento de cortesía inglés “Miss” y la supuesta situación civil “esposa”. Por otra parte, descuella una discordancia denotativa: Dorothy Phillips es nombre propio de persona existente, con una realidad notoria en la época de publicación del cuento. Posee un significado fijo y cerrado, el de una actriz norteamericana de 30 años, esposa de un famoso director de cine, Allen J. Holubar, desde 1912⁶. Vuelve a imponerse la incongruencia del “Miss” y se casan literalmente mundo real y mundo imaginario por el empleo del posesivo “mi” que sustituye al marido real Holubar por el narrador protagonista. Cabe recordar aquí que en todos casos el lector sabe que el texto es un cuento firmado por Quiroga y que ese Grant es un ser de papel. De ese modo, el título es el sello de un pacto de ficcionalidad que reivindica una transformación de la realidad como principio motor. En otros términos, la persuasión del lector que impera en el discurso ficcional, la credibilidad, no se apoya tanto en una ilusión de realidad gracias al efecto de reconocimiento del nombre propio de la actriz, como en la coherencia interna que sabrá crear el autor a partir de su injerto en una fantasía. Y esa cohesión pasa precisamente por un juego de orientación y desorientación del lector en la resolución de las contradicciones lingüística y denotativa que encierra la primera palabra: “Miss”.

Veamos cómo se desarrolla una estrategia lúdica en torno a ese vocablo que, cabrá observarlo, aparece varias veces en cursiva en el propio texto.

- En la página 167 se hace hincapié en una impropiedad: "Elijo, pues, por esposa, a miss Dorothy Phillips. Es casada pero no importa". El empleo abusivo del "miss", en vez de "mrs" puede pasar todavía inadvertido para el lector y podríamos atribuirlo al acatamiento de una confusión casi normativa en el uso norteamericano, en particular para las estrellas del espectáculo⁷. Lo que sí es de subrayar, es cómo se parte ostensiblemente de la realidad extratextual y con intención de modificarla de forma congruente, ya que se refiere a continuación inmediata a la necesidad del "previo divorcio con su mal esposo".

- En la página 174 estalla ahora la ambigüedad. En Hollywood, para dirigirse a la actriz Grant emplea el vocativo respetuoso "señora" o con el apellido siempre "miss Phillips". Lo reprehende un amigo suyo:

-Miss - observó mi amigo (...). Un kanaca de tres años no se equivocaría. Pero para un americano de allá abajo no hay diferencia. Mistress Phillips, aquí presente, tiene un esposo. Aunque bien mirado... Dolly, ¿ya arregló eso?
- Casi. A fin de semana, me parece...

Ahora se puede interpretar la confusión como conciente y voluntaria por parte de Quiroga y ésta viene a sugerir un lapsus por parte del narrador personaje. Pero después de la advertencia, reincide abiertamente en el error, cuando unas líneas después en el diario se refiere a "la señorita Phillips" y para designarla sigue recurriendo al "miss". Notaremos que también figura una alusión al divorcio posible, primera etapa hacia la transformación de lo real *en* y *con* el relato.

- En las páginas 181 y 182, se repite el vaivén entre "señora" y "miss Phillips", en una especie de juego cómplice con la actriz: "-A sus órdenes miss Phillips. Ella se rió. -¡Todavía no!"

- Con la página 186 se da un nuevo paso adelante en la ficción: "Sé por mi amigo que el divorcio de la Phillips es cosa definitiva -miss, por lo tanto."

- Y por fin se cierra el cuento con la revelación de que todo fue un sueño; el relato se dedica en la última frase "A la señora Dorothy Phillips", señal de que la realidad y la norma lingüística vuelven por sus derechos.

Todo texto de ficción erige su universo gracias a una sabia combinación de elementos lingüísticos. El escritor es artista del verbo.

Pero para respetar las condiciones de comunicación y recepción, debe apoyarse (incluso cuando pretende modificarlo) en el código predeterminado de un lenguaje colectivo. Es este estatuto ambivalente de la palabra, a la vez lugar de expresión operante a partir de las normas de la realidad, e instrumento de elaboración de un imaginario, el que está en juego de modo especial aquí. En efecto, la lógica interna fruto de las cavilaciones obsesivas de Grant, que desemboca en una supuesta transformación de la realidad extratextual, pasa por un acceso al "miss", punto de partida del cuento, y una apropiación demostrada de lo que la palabra aunque equivocada debe significar. Así, la instancia titular bipartita plantea el problema central, a la vez tema y meta del relato de Grant: la fusión entre la fantasía y la realidad. Un proceso donde la coma reviste su función simbólica de frontera salvable entre los dos universos a la par que augura dos programas de lectura del cuento, el de un relato en indicativo, de hechos vividos, y el otro en potencial, de deseos. Por ello, el interés acuciador del texto es que confronta al lector con su propia alucinación al obligarlo a percibir el artificio literario. Nos sentimos defraudados después de la confesión conclusiva mientras que, sea invención o no, dentro del mundo de Grant, sabíamos de todas formas desde el principio que el encuentro y matrimonio con la Phillips no era más que una ficción, o como lo evidenció Michel Picard en su ensayo *Lire le temps*, "en el fondo, el verdadero 'modo' narrativo sería el condicional de juego (...) Condicional de programación, implícito: 'Entonces, diríamos que...', 'Y tú, serías...'"⁸. De ahí, lo desazonador de la pirueta final, porque la solución de interrupción del relato como sueño, o sea con un doble nivel imaginario (externo con Quiroga, interno con Grant), le confiere ahora a la historia una verosimilitud racional.

De momento, nos hemos dedicado al análisis del espacio liminar que conviene considerar como raíz del mecanismo de duplicidad del cuento, a su vez reflejo del acto de escritura, donde se aúnan imaginario y realidad. Pero cuando cumplimos esa segunda lectura, el viaje interpretativo al que nos convida el epílogo, vamos cosechando todo un haz de indicios, cuidadosamente sembrados en forma de dobles sentidos que pasarían inadvertidos en la primera lectura. Nos detendremos en una expresión con bastardilla, "un matrimonio *por los ojos*" (p. 167), porque epitoma las obsesiones de Grant y sintetiza estos procedimientos de los que se vale Quiroga. El

campo semántico relevante de los ojos, la mirada y el ver, remite otra vez a un discurso plurívoco con una doble acepción aquí de la preposición “por”:

- un “por” causal y final que indica cómo se elige a la esposa ideal según sus ojos y para obtenerlos. Se vincula esto con el tema de la mirada *alucinante* mediante la combinación de dos registros léxicos en el relato: ojos/belleza y sensualidad.

-un “por” que expresa la relación de medio y modo, o sea la mirada *alucinada* de Grant, con otra asociación de términos: ojos/vértigo, delirio, sueño.

Es a todas luces esta segunda opción, la de la mirada alucinada, la que puede servir de parámetro de *relectura* para descifrar los dobles sentidos, y especialmente en tres lugares mayores de incertidumbre.

El primero se halla en la página 164, cuando Grant alude a los efectos que provoca en él su asiduidad al cine:

En ciertos malos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día (...) y la otra de noche (...). Porque sueño, sueño siempre. (...)

¿Qué hacer? (...) Dos únicas soluciones me quedan. Una de ellas es dejar de ir al cinematógrafo. La otra... (Son las últimas palabras de la secuencia)

“La otra...”, ante tamaña ruptura, el lector, desconcertado pero confiado, está inclinado a rellenar ese espacio en blanco con lo que se le ofrece a continuación, ir a Hollywood. Pero la alternativa era más esquemática y entonces más lógica: dejar de ir al cinematógrafo o seguir yendo y pues soñar cada vez más. La otra solución es entregarse a la vida de noche.

El segundo aparece en la página 167, cuando ingresamos en la primera etapa del proyecto, pasar por hombre respetable, con una declaración de desafío a la suerte: “con esto y la protección del Dios que está más allá de las probabilidades lógicas, cambio de estado”. Pero, puede leerse como un guiño aclarado por el intertexto. Pasar el límite de lo probable es uno de los principios fundadores de la escritura en Quiroga, equivale con entrar en el reinado de la anormalidad y del delirio⁹. El verdadero cambio de estado no es social, civil o geográfico, sino psicológico y fisiológico.

Y por fin en la página 169, es el principio de la conquista amorosa, con la supuesta salida de Grant para Estados Unidos:

Estoy a bordo (...)
¿Qué más? *Cierro los ojos y veo* allá lejos, flamear en la noche
una bandera estrellada. (La itálica es nuestra)

Lo que se silencia es que de ahí en adelante será la visión de los ojos cerrados la que prevalecerá.

Quiroga establece un sistema dual en el que el significado de las palabras está, por su carácter ambivalente, a la vez presente y ausente¹⁰. Se divierte en ponernos ante los ojos unas informaciones capitales que evitarían el engaño, pero las presenta de modo que no las podamos interpretar de forma debida y con toda certeza, antes de recibir el dato escondido.

Vamos a rastrear ahora cómo la duplicidad se insinúa en el pacto de confianza con el lector para controlar su grado de implicación y distanciamiento, con el fin de conseguir así su mayor sorpresa.

La instancia narrativa descansa en algunos subterfugios corolarios de la elección de la forma del diario. Se trata de la pseudoautoría de Grant con el empleo del adjetivo personal “mi” en el título, como si el espacio liminar también corriera a cargo del personaje narrador. Además, diarista, reivindica su acto de escritura, se pone en escena como autor (“mientras escribo esto” (p. 172)) y disemina en su diario una serie de indicios de construcción (“Aquí un paréntesis” (p. 164), “Se refiere a lo siguiente: Anoche, ...” (p. 187), etc.). Y se trata también de la ilusión de contemporaneidad entre acto de escritura y de lectura con el empleo de un tiempo de base que es una especie de presente elástico, tenso, renovado en cada secuencia.

Por consiguiente, dichos rasgos definen al texto en primer lugar como discurso, y un discurso que Grant parece elaborar manifestando interés por anticipar, orientar y neutralizar las reacciones de su(s) supuesto(s) destinatario(s), mediante muletillas o giros principalmente en forma impersonal (“como se ve...” (p. 164), “no debe olvidarse que...” (p. 163), “Se comprende bien que...” (p. 168) etc.) que igualmente pueden formularse en imperativo (“véase” (p. 168), “piénsese en esto” (p. 163)...). Es un procedimiento bastante frecuente en los cuentos quiroguianos para evocar en el relato un sucedáneo de su propio acto de transmisión y recepción, a través de la presencia latente de un oyente o narratario a menudo indefinido, lo que le induce al lector real a sentirse directamente interpelado, a fundirse en ese papel anónimo del interlocutor.

Este empleo clásico para solicitar la implicación del lector en el espejismo narrativo se completa con dos recursos estrechamente relacionados con el tema del cuento, que se nutre de los fantasmas de Grant. Por un lado, se difumina en varias ocasiones la primera persona del “yo” narrativo y del “nosotros” retórico y de modestia, en beneficio de otro tipo de “nosotros”, pronunciadamente masculino y que coincide con sujetos de tercera persona, como “el hombre”, “el novio”, “el varón”, para, como aduciendo un saber colectivo, enunciar y compartir, o por lo menos invitar a reconocer, unos clisés sensuales:

- Ellos (los ojos) son en sí mismos el abismo, el vértigo en el que el varón pierde la cabeza. (p. 162)

- El paso de una hermosa chica a nuestro lado constituye ya una de las pocas cosas (...). (p. 163)

- (...) para el hombre que a dichas bodas llegue con los ojos vendados, el solo roce del vestido (...). (p. 166)

- (...) el novio menos devoto de su prometida conoce, poco o mucho, el gusto de sus labios. (p. 166)

De ahí que cuando Grant determina a los interlocutores ideales para el relato de sus angustias sentimentales, lo haga valiéndose también de un estereotipo:

- Mi estado de ánimo será muy comprensible para los muchachos de veinte años a la mañana siguiente de un baile, cuando sientan los nervios lánguidos y la impresión deliciosa (...) (p. 181)

Por otro lado, en la página 169, se dirige a sus destinatarios con un término muy connotado que devela un nuevo aspecto de sus proyectos:

- A los compatriotas de aquí que hallen que esta combinación (alude a hacerse pasar en Estados Unidos por director de una revista cinematográfica) rasa como una tangente a la estafa, les diré que tienen mil veces razón. (...) la segunda parte de mi plan consiste en pasar por hombre que se ríe de unas decenas de miles de pesos para hacer su gusto. Segunda estafa, como se ve, más rasante que la anterior.

Así, la empresa se cumple en dos planos. Importa conquistar a la persona deseada y por ello engañar a los norteamericanos (“Y los yanquis, a mirarse a la cara” (p. 169)).

Vincent Jouve en su libro *L'effet personnage dans le roman* subraya la importancia de la estimulación de los deseos instintivos, bajo las tres categorías de *Libido sciendi*, *libido sentiendi* y *libido dominandi*¹¹, para la implicación del lector en la ilusión narrativa. Evidentemente, no pretendemos conjeturar sobre el grado de implicación engendrado por tal mecanismo en este texto, grado variable además de un lector a otro o de un lector a una lectora. Empero, lo que sí podemos notar es que este cuento no sólo logra adunar referencias a las tres categorías, sino que, al escoger la forma del discurso dirigido a un supuesto narratario, quedan formuladas y solicitadas casi explícitamente y de modo especial la primera. Podemos comprobarlo de forma esquemática:

- *Libido sciendi*: Hecho partícipe de los designios de Grant y de la superchería sobre la supuesta fortuna de éste, se le da al lector la ilusión de saber más que los demás personajes, se le ofrece el papel interno del *voyeur* cómplice.

- *Libido sentiendi* por la incitación con una serie de clisés a compartir una experiencia de seducción, un fantasma amoroso.

- *Libido dominandi* por el reconocimiento de un deseo de dominación social que se acompaña de un mensaje patriótico: burlarse de los yanquis.

Ahora bien, la paradoja aparente en este cuento es que se invita al mismo tiempo al lector a distanciarse, a poner en tela de juicio la credibilidad que puede conceder al narrador. Por el hecho de que parezca inclinado a las mentiras y también por el uso de la ironía y el absurdo. Ya en las primeras líneas, tenemos irrisión: "Yo soy uno de esos pobres diablos...", "alguna vez ha pasado por mi cabeza una que otra idea..."; exageraciones: "Mataría yo a la que presumiera de hermosa teniendo los ojos de ratón (...) e incluso a dos o tres amigas"; juegos de palabras sobre los aficionados a las estrellas de cine: "parece que los astrónomos de mi jaez abundan en Los Ángeles - efecto del destello estelar-" (p. 171). Grant desarrolla un discursoseudorracional para justificar su decisión, con abuso de conjunciones consecutivas ("por lo tanto", "por consiguiente", "por lo cual"...) y términos científicos ("diagnóstico diferencial" (p. 166), "a cuatro decimales" (p. 164)...) que combina con el campo léxico de lo irracional ("vértigo", "perder la cabeza", "locura"...). Su reflexión desemboca en absurdos que se apresura a dejar de lado: "Dejemos eso..." (pp. 165 y 166). Todos esos recursos provocan una distancia crítica, duda el lector de la fiabilidad del narrador. El efecto es tanto

más desestabilizador cuanto que Grant le confiere seriedad a su punto de vista: "Quien esto anota es un hombre de bien, con ideas juiciosas y ponderadas. Podrá parecer frívolo pero lo que dice no lo es" (pp. 162 - 163). Lo que interesa poner de manifiesto es que esos recursos que nos dejan perplejos, al no saber interpretarlos como expresión de una sinceridad ingenua o de una ironía astuta, tienen un mismo objetivo, le arrancan al lector unas sonrisas y refuerzan la complicidad humorística y/o la ilusión de *libido dominandi* (por el juicio crítico), pero esta vez del lector sobre Grant. Por ende, si sigue la lectura será con connivencia previa, en el sentido literal de la palabra (cerrando los ojos) o sea aceptando la propuesta de Grant: "Dejemos esto".

Si nos situamos ahora más precisamente en el marco episódico del viaje a Hollywood, se procede a una nueva imbricación dúplice entre sugerencia de una colaboración confiada y distanciamiento crítico. Una serie de elementos extratextuales cinematográficos de la época entre los cuales la aparición del trío de actores Lon Chaney, William Stowell, Dorothy Phillips¹², contactos con los productores de la *Bluebird*¹³, sin olvidar por supuesto que Grant se trata con ellos durante la filmación de *La Gran Pasión*¹⁴ invita al lector a identificar un mundo real pero al mismo tiempo notorio productor de ficciones y pone así de relieve el poder que puede alcanzar la mistificación artística, como en ese aviso de Grant:

No creo que haya muchas cosas más artificiales e incongruentes que las escenas de interior del *film*. Y lo más sorprendente, desde luego es que los actores lleguen a expresar con naturalidad una emoción cualquiera ante la comparsa de tipos plantados a un metro de sus ojos, observando su juego. (p. 176)

Por lo demás el argumento de la conquista de D. Phillips tiene un parecido obvio con las románticas películas norteamericanas de la época, interpretadas por esos mismos actores¹⁵. La trama se hace pastiche de esos guiones. Hay más, ello se advierte de forma interna. En varios momentos, Grant se sorprende: "Estamos haciendo un film - le dije - . Continuémoslo." (p. 184)

El lector otra vez queda desconcertado. Había notado el parecido, pero si el texto se define a sí mismo como imitación de una ficción íntegra y pues anula ahora la mirada distanciada como en un pacto de sinceridad.

En fin, siempre se divierte Quiroga en engañar al lector al mismo tiempo que parece informarlo o crear una complicidad lúdica.

Así, cuando la revelación conclusiva rompe el espejo de la alucinación, se desploman bruscamente las ilusiones de *libido sciendi* y *dominandi* del lector. Pero, cabe recalcar que para que el rizo se rize, Quiroga cuida de hacerlo primero en el marco del sueño mismo. En efecto, en las postreras páginas, se invierten los papeles. Ya no se hace del supuesto narratario invocado un depositario de la *libido sciendi* y *dominandi*, sino que las poseían D. Phillips y todos los de la Bluebird, a los que Grant presenta al final de su sueño como sabedores desde el principio de que ese “south americano” no tiene ni un centavo. Uno de ellos afirma incluso que “esto lo sabe todo Los Ángeles” (p. 192). Los personajes reales manipulados como seres ficticios aquí, pero siempre buenos actores, simulaban su credulidad: el rizo se riza pero con un leve deslizamiento, para que prosiga la espiral que nos hunde en una nueva ficción dentro de la ficción.

En suma, muchos rasgos del relato se ajustan a su posición de coda en la colección *Anaconda*, al permitir poner a prueba como tema y en la práctica de la lectura, la vieja dicotomía fantasía/realidad, mentira/verdad.

Hasta tal punto que la destrucción de la alucinación con los golpes de efecto finales es otra ilusión, porque lo que no desaparece es el placer combinado de la escritura y de la lectura, que culmina en el compartir de una vivencia imaginaria y que viene a justificar el acto literario al que se entrega Grant o por vía de consecuencia el de Quiroga. No olvidemos los términos de la dedicatoria dirigida a la actriz: “A la señora Dorothy Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor”. Por ello, no podemos sino aludir a la duplicidad más básica del cuento, la de la máscara de Grant, detrás de la cual se esconde y asoma, al mismo tiempo, Quiroga. Primero, con unas similitudes biográficas: el trabajo en un ministerio, el interés por el cine y, claro, la adoración por Dorothy Phillips¹⁶. Segundo, con la dramatización del acto de redacción que, combinado con un uso de cortesía retórica, se plasma reiteradas veces en un cambio de persona gramática: “el que escribe estas líneas ...” (p. 166), “Se notará que lo que busca el autor...” (p. 167), etc. Se opera así un desdoblamiento inquietante, dos veces se entrecruzan y llegamos a preguntarnos si ese vocablo, “autor”, no evoca entonces a Quiroga mismo, como si mediante una verdadera puesta abismal fuera introducido en tercera persona por y a través de su propio personaje. Tercero, el apellido del narrador podía

concebirse como puerta de acceso al ámbito anglosajón, pero aquí aflora otra alusión simbólica, con las superposiciones (irónicas en este contexto) que se delinean entre dos palabras: *grant* que procede del latín CREDENTARE 'hacer creer'¹⁷ y *autor* de AUCTOR 'creador' y también 'garante', 'el que hace crecer la confianza'. Todos estos elementos componen un juego de identidades corroborado posteriormente, ya que Quiroga recurrirá al seudónimo de "El esposo de Dorothy Phillips" para firmar varias crónicas sobre el cine y Grant (ahora con el oficio de hombre de letras) volverá a aparecer como narrador protagonista de "El vampiro" y "El espectro", o sea como encarnación quimérica de un Quiroga fascinado por el cinematógrafo y sus actrices. Así, el lector es *voyeur* de unos fantasmas muy reales del autor y la duplicidad narrativa deja sitio, en un último vuelco, a una sinceridad atrevida y burlona. Finalmente, todo eso nos remite al principio de este estudio y al interés de este cuento que en una tonalidad humorística nos presenta una faceta de Quiroga en situación creativa, para averiguar una vez más que en él, la invención literaria se nutre afanosamente de una experiencia humana directa y que se traba entre las dos una relación pujante que sirve muy lógicamente de núcleo fecundo a un realismo fantástico.

¹ En 1919 publicó una primera serie de 30 artículos en la columna "Los estrenos cinematográficos" de *Caras y Caretas*, una segunda serie en 1922 en *La Atlántida* y por fin, en 1927, un conjunto de críticas en *El Hogar* y nuevamente en *Caras y Caretas*. (Datos sacados de la cronología compuesta por Alberto Oreggioni en *Horacio Quiroga. Cuentos*, Biblioteca Ayacucho, 1981.)

² A partir de ahora los números de páginas remiten al cuento incluido en el libro *Anaconda*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 161-193.

³ Traducido de Umberto Eco, *Lector in fabula, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, París, 1985, pp. 68 y 70. Traducido del italiano por Myriem Bouzaher. "Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre. (...) en général, dans un texte l'auteur veut faire gagner, et non pas perdre, l'adversaire. Et encore, ce n'est pas dit."

⁴ "titres littéraires qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'oeuvre (...) au point parfois d'indiquer par avance le dénouement", Gérard Genette, *Seuils*, Ed. Seuil, París, 1987, p. 78.

⁵ Iser Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga editor, Bruselas, 1985, p. 299. Traducido del alemán por Evelyne Sznycer.

⁶ Su verdadero nombre es Dorothy Gwendoline Struble, nació en Baltimore en 1889, empezó su carrera en 1916 y hasta 1930 desempeñó papeles importantes en unas cuarenta películas, muchas veces bajo la dirección de su marido, hasta la muerte de éste

en 1923. Con el cine sonoro volvió a aparecer con papeles secundarios en algunas películas como "The Postman always Rings Twice" en 1946 o "The Man Who Shot Liberty Valence" en 1962. Murió en 1980 en Woodland Hills. Datos sacados de *The Internet Movie Database Ltd Terms*: <http://us.imdb.com/>

⁷ Véase a este respecto *The Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1991, vol IX, in artículo "Miss", p. 883: "Error comon in U.S. and developped with married stars".

⁸ Picard Michel, *Lire le temps*, Ed. Minuit, Col. Critique, Paris, 1989, p. 56-57.

⁹ Sirvanos por ejemplo ese fragmento de "El crimen del otro" con esa afirmación de un personaje "El sueño –cogió y siguió- o, más bien dicho, el ensueño durante el sueño, es un estado de absoluta locura (...). De las dos conciencias que tienen las cosas, el loco o el soñador sólo ve una: la afirmativa o la negativa. Los cuerdos se acogen primero a la probabilidad, que es la conciencia loca de las cosas. Por otra parte, los sueños de los locos son perfectamente posibles. Y esta misma posibilidad es una locura, por dar carácter de realidad a esa inconsciencia." *Horacio Quiroga, Cuentos, op. cit.*, p. 8.

¹⁰ Apuntemos que en una nota similar, otro cuento, "las Rayas", también recogido en *Anaconda*, propone una reflexión sobre "el peligro de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre."

¹¹ Véase Jouve Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992, París, pp. 156-168.

¹² Actuaron juntos en muchas películas y varias dirigidas por el propio marido de D. Phillips, A. J. Holubar. El más famoso de los tres es Lon Chaney conocido como "el hombre de las mil caras".

¹³ La Bluebird Photoplays, Inc., activa entre 1916 y 1920, produjo 144 películas.

¹⁴ Película protagonizada en febrero de 1918 por el susodicho trío, a partir de un guión adaptado de la novela de Thomas Addison *The Boss of Powderville*, bajo la dirección de Ida May Park.

¹⁵ Notaremos por ejemplo "The Broadway Love" (enero de 1918) cuya acción ocurre en el show biz de Nueva York.

¹⁶ "Se encariñó realmente de Miss Phillips con ese amor tan fantástico, humano y original que nos describe en su relato. No por ser imaginario y acaso más por esto mismo –tal querer dejó de embargarlo con una vehemencia suficiente para llevar del todo sus necesidades de amar y soñar. Un día Iglesias a quien las confianzas de aquella enajenación hacían, naturalmente, sonreír, le envió una fotografía de Miss Phillips, con una cordial dedicatoria firmada por ella; todo, es claro, sellos de correo, letra y dirección más o menos toscamente fraguado. Quiroga no tuvo la menor duda sobre su autenticidad, cuando hasta el más simple de los cándidos hubiera husmeado de inmediato la supercheria." (Delgado, J. M. y Brignole, A. J., *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Caludio García, Montevideo, 1939, p. 271.)

¹⁷ Véase Partridge Eric, *Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English*, ed. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1977, p. 265: "Grant, n. and v. (...) derives from of graant, itself from of graanter, var. of craanter, for creanter, to promise, from V L *credentare, to make believe."

La variación en *El Pájaro Dunga* de Humberto Díaz-Casanueva

Evelyne Minard

(Universidad de Paris XIII-Villetaneuse)

EL PAJARO DUNGA fue escrito después de un viaje del poeta en Tanzania en 1981. Lo inspiró una estatuilla que le regalaron al poeta durante su estancia.¹ El texto nos cuenta la experiencia de un pájaro, semi-hombre, semi-bestia, que en su vuelo por el cielo, contempla la miseria y el abandono del hombre en la tierra, antes de sacrificarse para obsequiarle con el renacimiento y la esperanza. De su muerte ha de surgir un hombre nuevo, tema muy nietscheano que ya había tratado el autor en *EL BLASFEMO CORONADO*, en 1942². Nueva versión, por tanto, de un tema recurrente en esta obra, el del poeta-mensajero-visionario, retomado de los mitos antiguos, el de Prometeo o de Empédocles.

De este poema existen cuatro ediciones:

1/ Revista *ESCANDALAR*, Av-Ju 1981, n°2, Stanford, p. 2-8.

2/ Editorial Oasis, México, 1982, 30 p. Un dibujo de Nemesio Antúnez. (Título completo o subtítulo: *TRINOS (Trenos) DEL PAJARO DUNGA*).

3/ Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1985, 67 p. Veinte dibujos de Nemesio Antúnez.

4/ Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, p. 335 (1) 396 pp.

Las variaciones son numerosas entre 1 y 2. Entre 2 y 3 se añaden los dibujos. Entre 3 y 4 desaparecen los dibujos.

Estudiaremos los diferentes tipos de variación de las dos primeras ediciones, pero elaborando nuestro intento de análisis sobre uno o dos ejemplos, para limitar este trabajo, que sólo propone una pista de investigación. Reservaremos un espacio algo más amplio a las variaciones del extratexto, representadas por los dibujos de la versión 3, pues se prestan, más que a una lectura del original, a una reinterpretación gráfica del poema.

1. VARIACIONES TIPOGRAFICAS

1. A) MINUSCULAS / MAYUSCULAS

p. 2 Pájaro DUNGA	p. 5 PAJARO DUNGA
p. 2 Cresta oscura	p. 5 CRESTA OSCURA
p. 2 Te llamas Eurídice	p. 7 TE LLAMAS EURIDICE
p. 3 Loro	p. 7 LORO
p. 3 Ladro A la aparente	p. 9 LADRO A LA APARENTE
p. 3 Gran espalda	p. 11 GRAN ESPALDA
p. 3 Todo es jaula	p. 8 TODO ES JAULA
p. 4 ogro	p. 11 Ogro
p. 4 Arrobadado... rosada	p. 13 ARROBADO... ROSADA
p. 5 ángel bestial	p. 15 ANGEL BESTIAL
p. 5 Gran cruz	p. 17 GRAN CRUZ
p. 6 ¡pájaro excrementicio!	p. 21 ¡PAJARO EXCREMENTICIO!
p. 7 Luz	p. 24 LUZ
p. 7 ¡Zambullida...matanzas!	p. 27 ¡ZAMBULLIDA...MATANZAS!

Estudiaremos dos ejemplos de estas variaciones.

1. Soy el PAJARO DUNGA (p. 5)

La primera versión, perdida en el contexto, no subrayaba lo bastante este nombramiento, que marca el « incipit » del poema. La identificación del locutor es fundamental, puesto que explicita el título, y revela al destinatario la gravedad del tono, la fuerza visual de la voz, la seguridad de esta presentación. El paso a las letras capitales pone de manifiesto la voluntad del poeta de dar un volumen sonoro al nombramiento - la elección del nombre en swahili favoreciendo el juego de aliteraciones de la p. 22, "Dugagadundun", que sin duda sugiere los tambores africanos, con la repetición, pero esta vez en minúsculas, del nombramiento - entonces ya conoce el destinatario la identidad del locutor.

2. ARROBADO ANTE MI MISMO
ME CORTO LA LENGUA
PENDE DE MI CUELLO UN
SAQUITO DE DINAMITA
LA AURORA SURGE COMO UNA
CALAVERA ROSADA (p. 13)

El hablante en aquel momento se halla sumido en un trance incantatorio, de donde brotan, con un ritmo crescendo, visiones rápidas, de apariencia incoherente, que estallan en el grito de esos pocos versos. Nuevamente el nivel sonoro y musical de la recitación, realizado por las mayúscula, transcribe el éxtasis del locutor.

1.B) LOS BLANCOS O ESPACIOS

En la versión 2 se añaden espacios visuales que no estaban presentes en la primera edición.

p. 5 De "Hombres à "venerada"
p. 7 ¡Mujer!
p. 7 TE LLAMAS EURIDICE
p. 7 "No soy digno" jusqu'à "llagas"
p. 10 "Miedo" jusqu'à "Hojas"
p. 11 "Los hechiceros" ..."cabezas"
p. 11 "Vuelo" ..."gong"
p. 15 "¡Criatura" ..."humana!"
p. 20 "Veo a lo lejos" ..."Hombre"
p. 21 ¡PAJARO EXCREMENTICIO!
p. 21 "Sol...naufragios"
p. 22 "Vuelo con una cabeza...dientes"
p. 26 "Un hombre...impune"

Estos blancos marcan una « respiración » del texto. La primera versión, demasiado densa, no permitía al recitante colocar debidamente el haliento. El poeta elige aislar algunos versos, interrumpir la lectura o recitación por un detalle visual, que recalca de ese modo las imágenes significativas, reagrupándolas y dándoles una coherencia interna.

Ejemplo p. 26:

Un Hombre

Fatigosamente sostiene su

Mente

Rompe músculos de bronce

Los trinos calman la fuerza

Impune

El vuelo de Dunga no es descrito por él mismo en tanto que sujeto hablante y actuante, sino por una voz exterior que enfoca la escena para realzar la identidad simbólica del pájaro-hombre: ha de comunicar su mensaje de dolor, pero también de renacimiento y esperanza. Los versos que anteceden aquéllos:

Sus ojos oprimidos por unos

Atroces pulgares

se hallan de este modo separados de los siguientes y evidencian con claridad el tema fundamental, el del nacimiento: « Rompe músculos de bronce », y de la paz: « calman ».

1. C) LOS ENCABALGAMIENTOS ANULADOS O DESPLAZADOS

p. 2 Allá mis alas son de Mármol	p. 5 anulado
p. 2 En el ojo blanco de un Caballo	p. 6 anulado
p. 2 Embozada en un devenir Más puro	p. 7 anulado
p. 3 Sino que soy peloteado por Una luz bizca	p. 9 Sino que soy peloteado por una luz bizca
p. 3 Me hundo en el aire Como una tijera demente	p. 9 Me hundo en el aire como Una tijera demente
p. 4 Tal vez voy a morir como una gallina en su caldo	p. 13 Tal vez voy a morir como una gallina en su caldo
p. 5 El hombre incinera sus ruborosas muñecas	p. 17 El hombre incinera sus Ruborosas Muñecas
p. 6 Inaudita de la Tierra	p. 19 Inaudita De la tierra
p. 6 Como una campana de sollozos Ahogados	p. 21 Como una campana de Sollozos ahogados
p. 7 Los trinos calman a la Fuerza impune	p. 26 Los trinos calman a la fuerza Impune

c) 1. ESTUDIO DE LA ANULACION

Estudio de un solo ejemplo:

p. 2 “Allá mis alas son de
Mármol”

que se escribe p. 5 “Allá mis alas son de mármol”

con un paralelismo con el verso siguiente:

“Mis trinos son aullidos”.

Mediante este efecto, el poeta logra un movimiento rítmico que no estaba presente en la versión anterior.

c) 2. ESTUDIO DEL DESPLAZAMIENTO

Nuevamente un solo ejemplo:

p. 3 “Sino que soy peloteado por
Una luz bizca”

se lee p. 9: “Sino que soy peloteado

Por una luz bizca”

El encabalgamiento después de la preposición en el texto 1 podía parecer extraño desde un punto de vista sintáctico. La variación pone de realce la imagen de “peloteado”, y con ella la idea de pasividad e impotencia, que el destinatario percibe con mayor facilidad.

1. D) CAMBIOS TIPOGRAFICOS: ROMANILLAS / CURSIVAS

p. 3 Ti su mi mbili benge kulu	p. 10 <i>Ti su mi mbili benge kulu</i>
p. 4 Dugagadundun	p. 12 <i>Dugagadundun</i>
p. 5 Mi za gogo ti bi maya	p. 15 <i>Mi za gogo ti bi maya</i>
p. 7 De gumi kana nga yodu	p. 28 <i>De gumi kana nga yodu</i>

Conviene añadir la transformación del título: “Libro de la Perdición de los santos” de la versión 1 y 2 (p. 4 y p. 12) en “*Libro de la Perdición de los santos*” en la 3, p. 27.

Estos cambios corresponden lógicamente a las citas en otro idioma (el swahili), a lo que también es un cambio de modo del discurso, y en el último caso (que no integramos en la tabla, pues proviene de la versión 3), a la cita de un título.

2. VARIACIONES TEXTUALES

2. A) LA PALABRA

p. 3 Ladro A la aparente magnitud	p. 9 Ladro A la inhumana magnitud
p. 4 Yo tiemblo por el ogro Colmado de misericordia	p. 11 Yo tiemblo por el Ogro Con aspavientos de Misericordia
p. 4 Aplauden los crédulos y Los simples	p. 14 Para regocijo de crédulos y De simples
p. 4 Dueño presunto	p. 14 Dueño resunto
p. 5 Llena los aires	p. 14 LLenos los aires ³
p. 5 ¡Lengua emplumada con Sonidos pantanosos!	p. 15 ¡Lengua emplumada con Sonidos espantosos!
p. 6 Tengo la garganta llena de Lágrimas humanas	p. 18 Tengo la garganta llena de Lágrimas De la profundidad humana
p. 6 La supervivencia es un terror Perenne	p. 19 La supervivencia se torna En un terror perenne
p. 6 Henchido de naufragios	p. 21 Henchido de náufragos
p. 7 Dentro de un pecho cargado de Cadenas	p. 25 Dentro de un pecho cargado de Cerrojos
p. 7 Dunga quiere constituir un Hombre	p. 29 Dunga quiere rehacer a un Hombre
p. 7 Que se deshace en su semejanza	p. 30 -----en la semejanza

1) ejemplo 1

p. 4: yo tiemblo por el ogro

Colmado de Misericordia

se escribe p. 11: Yo tiemblo por el Ogro

Con aspavientos de Misericordia

Pasamos de la caracterización banal del adjetivo a una imagen más expresionista y grotesca, la de los aspavientos. Efecto visual y semántico. Sin contar que la incertidumbre de la sintaxis dejaba una duda sobre el valor de aposición del adjetivo (¿del sujeto o del circunstancial?)

2) ejemplo 2

p. 7: Dentro de un pecho cargado de
Cadenas

se lee p. 25: Dentro de un pecho cargado de
Cerrojos

El poeta ha renunciado a la imagen de privación de la libertad para preferir la del encierro. El contexto describe el vuelo de Dunga (punto de vista exterior), encarnación del poeta y de su misión. La metáfora expresa más adecuadamente la dificultad del pájaro-hombre para tomar la palabra en la versión 2 (el obstáculo siendo interno y ya no externo como en el texto 1).

2. B) EL VERSO

p. 2 La Gracia	p. 5 La gracia es una estatua inocente
p. 2 En formas de cisne	p. 5 Un cisne negro
p. 2 Trofeo de una materia jamás explícita	p. 7 Trofeo de una inesperada Sobrevivencia
p. 3 Niego Al hercúleo cielo	p. 10 Vanamente lucho contra el Hercúleo cielo

Estudiaremos el ejemplo p. 3: niego
al hercúleo cielo
que se lee p. 10: Vanamente lucho contra el
hercúleo cielo

Hay una atenuación en la versión 2. El rechazo brutal se vuelve intento de rechazo, y el tono imperativo expresa ahora una idea de esfuerzo y duración.

2. C) LA FRASE Y LA ESTROFA

p. 2 La Gracia ¿No es la verdad sólo triunfante En formas de cisne Contrahecho?	p. 5 La Gracia es una estatua inocente Partida a hachazos de plata Agítase sobre el hombre Un cisne negro Contrahecho
--	---

p. 2 Trofeo de una materia Jamás explícita Pero que mis trinos Transfiguran	p. 7 Trofeo de una inesperada Sobrevivencia Delirante Mis trinos la transfiguran
p. 3 ¡Cómo llegar de nuevo a la Oblación del arroz!	p. 9 Uno quisiera llegar a la Oblación del arroz

c) 1. LA FRASE

p. 3 ¡Cómo llegar de nuevo a la
Oblación del arroz!

Se lee p. 9: Uno quisiera llegar a la
Oblación del arroz.

La interrogación exclamativa elíptica se convierte en frase optativa, con una sintaxis perfectamente organizada. El grito, el impulso de la versión 1 se atenúa, se modera en la versión 2. Ya no tormento, sino modesta espera.

c) 2. LA ESTROFA.

p. 2 Trofeo de una materia
Jamás explícita
Pero que mis trinos
Transfiguran

se lee p. 7: Trofeo de una inesperada
Sobrevivencia
Delirante
Mis trinos la transfiguran

Contexto: Dunga trae una rama de olivo, pero está seca. La « materia » de la versión 1 es muy abstracta, y el adjetivo que la caracteriza refuerza esta imprecisión. No obstante, se trata de un símbolo evidente, la paz, la esperanza que Dunga desea otorgar a los hombres. La variación explícita lo confuso del texto 1: esta paz y esperanza son una garantía de vida y sobrevivencia para la humanidad. Así se entiende el cambio de « materia » por « sobrevivencia », y el del adjetivo demasiado impreciso « explícita » por « inesperada ». El Poeta-Dunga que parecía ignorar lo que simbolizaba en el texto 1, es ahora totalmente conciente de lo que representa. El adversativo de 1 se omite en la versión 2, los dos versos de 1 « Pero...transfiguran » se concentran en un solo verso, y el poeta completa por un adjetivo, el cual es a su vez evidenciado por un encabalgamiento: « delirante ». El encadenamiento rítmico logrado

por estas variaciones crea un crescendo de toda la estrofa. Efecto de tensión que incrementa la violencia de esta segunda versión, pero dejando transparentar una emoción y una suerte de paz. Nuevamente elige el poeta la esperanza, frente al caos del mundo que contempla y atraviesa el Pájaro Dunga.

2. D) AÑADIDOS

p. 3 ;Aureo texto del magnánimo Equilibrio universal!	p. 8 (Leo) En el áureo texto del magnánimo Equilibrio universal
p. 3 ;Cómo llegar de nuevo a la Oblación del arroz!	p. 8 Uno quisiera llegar a la Oblación del arroz (No hay arroz Hay una corola llena de Pus)
p. 3 después de "Reyes"	p. 13 (Ay)
p. 3 Por una higuera Trepas un hombre salobre	p. 8 (Se va) se va trepando
p. 3 Después de "tijera demente"	p. 9 (Entonces ¿Qué hace tan caótico pájaro Entre pájaros de presa?)
p. 4 Colmado de misericordia	p. 12 (¡Misericordia!)
p. 4 Caen trozos de mi lengua Que me acecha	p. 14 omitido. (Soy la cicatriz de una Campana Siempre henchida)
p. 6 Hacen bolas de lodo de hombre	p. 19 Hacen bolas de lodo de hombre (Así Trabado en la cerradura de La vida ¡Crac!)
p. 6 La supervivencia es un terror Perenne	p. 19 La supervivencia es un terror Perenne (Ay)
p. 6 Un hombre no es todavía el Hombre	p. 22 Un hombre no es todavía el Hombre (Cada vez lo es menos)
p. 7 Corre tras sus alas	p. 24 (Corre) corre tras sus alas

p. 7 Después de: "¿Cómo no prosternarse ante Los pasos recónditos?"	p. 26 (Hombre La boca llena de colas)
p. 7 La sangre lechosa de un Dios Que se deshace en su semejanza	p. 30 La sangre lechosa de un Dios (ciego) Que se deshace en la semejanza (De otro)

Estudiaremos un ejemplo de la p. 3, retomando la totalidad del contexto (que no es citado en la tabla):

No parece que vuelo
Sino que soy peloteado por
Una luz bizca
Me hundo en el aire
Como una tijera demente

Estos versos reaparecen íntegramente en la versión 2 p. 9, salvo el encabalgamiento de « por », que estudiamos supra. En el texto 1 leemos luego p. 3:

¡Cómo llegar de nuevo a la
Oblación del arroz!

Mientras que en la versión 2 se interponen tres versos:

Entonces
¿Qué hace tan caótico pájaro
Entre pájaros de presa?

La estrofa siguiente prosigue con la imagen del arroz (« uno quisiera llegar... »).

La variación señala un cambio de « voz » (el locutor ya no es Dunga), de punto de vista (perspectiva externa de un observador exterior), y de discurso (indirecto libre).

Este procedimiento, constante en la obra de Díaz-Casanueva (sobre todo en sus primeros poemarios), introduce una doble distanciación, puesto que ya no oímos la palabra de Dunga (estrofa que precede), sino la de un observador que comenta, como un coro, los actos y gestos del héroe. Asimismo, le vemos con la mediación de este observador que queda sin identificar. En realidad, tenemos una glosa de la estrofa que antecede. Dunga vuela, extraviado, angustiado, y la voz anónima plantea una serie de interrogantes sobre aquel vuelo caótico, inquietante: Dunga no está solo en el cielo, al que corta « como unas tijeras dementes ». En torno suyo, una amenaza, las aves

de presa (añadido en la versión 2), que tal vez se han de precipitar sobre él, interrumpiendo su vuelo esperanzador.

2. E) OMISIONES

p. 5 El hombre-pájaro no sabe lo que es No quiere	p. 16 omisión de "no quiere"
p. 7 El apologista Fija su figura en la cera	p. 28 omitido

Estudiaremos el segundo caso.

Contexto: final del poema, narrado por el locutor exterior anónimo del que ya hablamos. El vuelo de Dunga va a desembocar sobre su muerte, sugerida, pero de su sacrificio brotará una nueva humanidad. Como ya lo señalamos, este tema, muy nietscheano, es una constante en la poesía de nuestro autor. El Hombre, en la estrofa en la que figuran los versos mencionados, aparece como asfixiado, oprimido, confrontado con sus límites (el narcisismo, con la imagen del espejo, otra constante de esta poesía⁴):

El hombre es el contacto

De un carnosos espejo

Enfermo

Ensalzar aquella flaqueza, fijándola, aunque sólo sea en la cera, va en contra de los deseos del poeta y de lo que expresa el texto:

Dunga quiere rehacer un

Hombre

Con el vigor de sus trinos

escribe el poeta algunos versos después (texto 2, p. 29). Parecía lógico reforzar la coherencia del discurso omitiendo estos pocos versos.

3. VARIACION TEXTO / EXTRATEXTO: LOS DIBUJOS

La edición n°3 difiere de las dos primeras porque incluye veinte dibujos de Nemesio Antúnez. Uno solo figura en el texto 2 p. 3, siendo el prólogo visual del poemario. En la versión 3 los dibujos forman parte integrante del texto, del cual proponen una glosa iconográfica. Intentaremos ver en qué medida pueden ser considerados como un

comentario visual del texto o diferir por el contrario de él, proponiendo quizás una reescritura del poema.

1/ p. 9

Ilustración de algunos versos de la p. 8:

La Gracia es una estatua inocente

Partida a hachazos de plata

Agítase sobre el hombre

Un cisne negro

Contrahecho

Libre interpretación del artista. La « gracia » es un cuerpo de mujer tendido. Encima de ella, un largo cuello de cisne blanco y un ala abierta. El término « contrahecho » tal vez sea ilustrado por la extraña torsión del cuello, como si hubiera sido roto. O bien puede tratarse del tema de la fragmentación sugerido por « partida ». El cisne, asociado al erotismo del cuerpo femenino, la dominante del blanco sobre el fondo negro, todo ello evoca más bien el cisne de Leda que la imagen angustiosa que se desprende del poema - fragmentación del cuerpo que remite a las imágenes de agresión estudiadas en otro escrito.⁵ La glosa gráfica atenúa el texto.

2/ p. 13

Este dibujo figura en el texto 2. Imagen estilizada que representa dos formas en blanco y negro. Tal vez sea un comentario de los versos de la página 12:

Para ti mi vuelo es el borde

De una impetuosa

Ola rupestre

Un movimiento, el vuelo, o una ola, prefiguran el poema en su globalidad.

3/ p. 17

Un cuerpo de ave de presa, encaramado, con sus garras, el pico, y la posición general que evocan un águila. Lo que en principio es una glosa, en realidad debe entenderse como reescritura del texto. La fuerza concentrada del dibujo no corresponde al texto de las p. 18 y siguientes, que nos habla de un « pájaro andrajoso » frente a la miseria, los malos tratos, el caos. Aquí se nota claramente una divergencia entre el texto y el extratexto. El artista elige proponer su

visión personal de Dunga, del cual parece emanar una energía asombrosa.

4/ p. 20

Un ave, con las alas abiertas, al pie de una cruz, que parece hundirse en una masa confusa, tal vez cuerpo de mujer. El símbolo cristiano se ve repetido por la imagen de un pez clavado en la cruz:

Mi padre afilaba las llamas

En el crucifijo de las

Leñas

Cuando murió

Un cóndor lo gorjeaba

La simbólica cristiana en esta poesía no remite a ninguna inquietud religiosa. Más bien surge como remanencia de la educación del poeta, que él reelabora en el contexto poético, como los elementos de un simple decorado. Parece haber coincidencia con la percepción del artista. No obstante la aparición de la imagen del padre no atrae la atención del dibujante, cuando es esencial para comprender gran parte de la obra de Díaz-Casanueva.⁶

5/ p. 23

Trazos: dos pájaros, el uno detrás del otro. Un huevo gigantesco. Eco de los versos p. 21:

La paloma y el cuervo

Lejanamente

Me conciben

El huevo es el prisma del

Eterno Retorno

6/ p. 26

Un pájaro con las alas abiertas parece posarse sobre una masa humana a la que aplasta bajo su peso, o quizás los esté cobijando. El dibujo corresponde al texto de la p. 27 en la que Dunga manifiesta su deseo de misericordia y su papel redentor. Hay coincidencia con el contexto, pero también de manera más amplia con el sentido general del poema:

Soy el Pájaro Dunga

Mi osamenta cubierta por la

Seda

Asciende dentro de la Gran

Esfinge
Mi vuelo es el deshojamiento
Del Libro de la perdición
De los Santos

7/ p. 29

Repetición del tema del huevo. El pájaro negro tiende el cuello hacia el cielo en una posición de súplica. Cobija un huevo blanco. El artista se aparta del referente volviendo a afinar el tema de la misericordia al que ya había ilustrado en los dibujos anteriores. El poema en cambio expone las visiones halucinatorias e incantatorias de Dunga. Su palabra es inspirada y candente:

Mientras tanto
Desenrollo
Sábanas fosforescentes
Un hombre amanece
Plétorico de un vigor
Malsano

El artista elige enfocar el papel de víctima expiatoria del ave, que no resalta en este fragmento.

8/ p. 32

Dunga, de negro, parece fundirse en el cuerpo y la cabellera de una mujer. Evocación de los versos de la p. 33:

La trepidación de mis alas
Llena los aires
De cabellos de mujer

9/ p. 35

Una línea blanca atraviesa un fondo negro y se continúa por un pico, o patas esbozadas. Interpretación difícil, y relación con el poema oscura. Sin duda variación distante en torno al vuelo del pájaro.

10/ p. 40

Un cuerpo de mujer prolongado por una silueta de pájaro. Interpretación libre de los versos p. 41:

He clavado los pies del
Hombre
Encima
De los pies de la Mujer

Me parecen aureolados
Nuevamente propone el artista una reelaboración del texto más
que un intento de aclaración.

11/ p. 43

Bosquejo muy estilizado de dos pájaros volando. La relación
con el texto no aparece a primera vista.

12/ p. 47

Un hombre y un hombre-pájaro en el umbral de una puerta.
Eco de los versos de la p. 47:

La hembra del hombre es el
Hambre
El hombro del hombre es la
Hembra

13/ p. 48

Una mujer busca apoyo en un hombro. Evocación de los versos
p. 47

El hombro del hombre es la
Hembra

El artista elige tratar dos veces los mismos versos, señal de que
para él cobran una importancia fundamental.

14/ p. 51

Dos trazos imprecisos, cuya relación con el texto no es evidente.

15/ p. 54

Simple reproducción en letras capitales de los versos p. 47:

Hambre
Hembra
Hombro
Hombre.

Variación gráfica algo banal, sin añadido semántico o
elucidación del poema.

16/ p. 56

Leda y el cisne. Una mujer abraza a un cisne entre sus piernas.
No vemos aquí ninguna relación con el texto, y es posible afirmar que
tenemos en los últimos dibujos reescritura del poema.

17/ p. 58

Una forma negra reposa sobre una silueta horizontal blanca. No hay relación con el texto. El artista se aparta cada vez más del referente para evidenciar sus propias obsesiones.

18/ p. 60

Trazos. Pies, pez, pájaro, tigre apuñalados. Variación sobre los versos de la p. 65:

Dunga vuela erizado de

Puñales

La simbólica final del poema (sacrificio de Dunga y redención del Hombre) pierde su eficacia y violencia con la multiplicación de los objetos.

19/ p. 64

Un ave que se zambulle dentro de un círculo que figura la tierra. Ilustración de los versos p. 62:

ZAMBULLIDA EN LA SANGRE

DE UN NACIMIENTO

El contexto se omite (mensaje de esperanza de Dunga a la humanidad dolida).

20/ p. 67

Conclusión del poema. Reproducción en letras capitales del texto de la p. 22 (con una ruptura dentro de la cronología del poema):

MIEDO

HOJAS

DARDOS

ARMONIUM

CAMELLOS

No parece que haya ningún vínculo con el contexto. El artista decide apartarse del poema, al que la reproducción simple de aquellos versos no añade nada.

Para concluir estas reflexiones, comprobamos que a medida que corre el poema, Nemesio Antúnez se toma cada vez más libertades con él. En la segunda mitad del poema se trata ya de una reescritura total del texto. Entonces se vuelve complejo asir el punto de articulación entre texto y extratexto. Para retomar las palabras de José Donoso en la tapa del libro de la tercera edición del poema:

Antúnez es pájaro, pájaro viajero de largo vuelo y amplia mirada, que en las formas fugitivas de un tango o una multitud o una ventana o unas bicicletas divisadas desde su altura, ve algo distinto y a la vez igual a las visiones que han ido jalonando su viaje. La prolongada trashumancia de Antúnez siempre fue viaje al interior de lo visto con el fin de desentrañar su esencia, y al interior de sí mismo para fundir su esencia individual con la del objeto visto o inventado.

El dibujante deja entonces de hablarnos del Otro, del que va siguiendo la pista, para ofrendarnos su propio discurso, rompiendo lo que le ataba al texto. Nos propone (o impone) sus visiones y obsesiones personales. Es esto sin duda lo que define la variación, a la que algunos críticos⁷ consideran, no como transcripción imperfecta de un texto, sino como reinención del original, el escriba siendo autor y creador. Podemos afirmar sin demasiada audacia que en el caso que nos interesa la independencia del artista contribuye a banalizar el poema, (y aunque tal vez este último comentario pueda parecer a algunos como muy subjetivo).

Este estudio puede considerarse como una introducción a una investigación genética de mayor extensión, que no necesitaría sólo examinar las diferentes ediciones del *Pájaro Dunga*, sino también los manuscritos que sin duda legó el poeta a sus descendientes después de su muerte en 1992. La autora de este ensayo ha podido comprobar por experiencia que Díaz-Casanueva suele reelaborar cada uno de sus poemas hasta el extremo que la versión final de cada obra poco ya tiene que ver con los primeros esbozos. Este punto es flagrante en el caso de *Vox tatuada*⁸, su último poemario, del que pudimos comparar dos versiones, una de ellas sin publicar. El texto definitivo no sólo es reescritura, sino recomposición total del poema.

¹ *Obra poética* (selección, prólogo y bibliografía de Ana María Del Re), Biblioteca Ayacucho, p. XLVIII, Caracas, 1988, 396 pp.

² Editorial Intemperie, Santiago de Chile, 1942, 90 p., Reedición en la *Obra poética*, p. 39 (1).

³ La versión 3 retoma, p. 33, la forma verbal "LLena los aires".

⁴ Ver el capítulo I "Narciso triunfante" de mi estudio *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1988, p. 17.

⁵ *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, op. cit., cap. II "La enajenación", p. 53 (4).

⁶ *La poesía de Humberto Díaz-Casamueva, op. cit.*, Cap V. 5, “El nombre del padre”, p. 155 (4).

⁷ Bernard Cerquiglini: *Eloge de la variante*, ed. Le Seuil, Paris, 1989, 123 p.

⁸ Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991, 94 p.