

## EL YO PROBLEMÁTICO EN *LOS AMORES FUGACES* DE JORGE ENRIQUE ADOUM\*

---

Peter Thomas

---

Con intitular su libro más reciente *Los amores fugaces: memorias imaginarias*, Jorge Enrique Adoum se vincula con los otros autores hispanoamericanos contemporáneos que han polemizado la supuesta oposición genérica entre autobiografía y ficción. Me refiero a escritores como Alfredo Bryce Echenique, Luis Cardoza y Aragón, Eduardo Galeano y Gustavo Sainz, cuyas memorias o «antimemorias» representan la praxis de la teoría contemporánea que plantea que debemos «dejar de pensar en la autobiografía de la misma manera en que pensamos en una biografía objetiva, regulada únicamente por los requisitos del género de la historia» (Gusdorf, 45). Puesto que estos autores «ya no creen que la autobiografía pueda ofrecer una reconstrucción fiel y transparente de un pasado históricamente verificable», en sus memorias se destaca el artífice del acto autobiográfico en sí, «en que los materiales del pasado son plasmados por la memoria y la imaginación para servir las necesidades de la conciencia presente» (Eakin, 5). En este caso, en vez de afirmar que *Los amores fugaces* «inaugura un género insólito» con su título, como declara el comentario de la portada del libro, tal vez será más acertado señalar que el texto de Adoum —junto con los textos autobiográficos de los autores hispanoamericanos señalados arriba—, nos hará pensar que todas las memorias son imaginarias.

Además de controvertir la «condición ontológica del yo», que en *Los amores fugaces* es el enfoque primario del presente estudio, éste y los otros textos que resaltan el concepto de las memorias como «imaginarias» se dedican a impugnar la autobiografía como no ficción de dos maneras fundamentales. La

\* Texto leído en el IX Congreso de Ecuatorianistas celebrado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 21 al 23 de julio de 1999.

primera es cuestionando la veracidad de la memoria del autobiógrafo, y la segunda es por medio de lo que Paul John Eakin califica como el «desafío deconstructivo a la referencia en la autobiografía», basado en «la relación entre la experiencia del individuo ... y su representación a través del lenguaje» (*Narrative and Chronology*, 32).

Entre los autores hispanoamericanos que más vale citar, por incluir en sus textos autobiográficos comentarios que revelan un reconocimiento de cómo la memoria en conjunto con la imaginación funcionan para «servir las necesidades de la conciencia presente», son los ya mencionados Bryce y Cardoza y Aragón. De igual manera, Adoum en *Los amores fugaces* le advierte al lector un «recuerdo confuso, por acumulación y superposición» (98) y califica otros de sus recuerdos como «brumosos, envueltos en una polvareda parda o bajo una agua espesa» (157). La declaración más contundente acerca de la memoria ficticia que hace Adoum en este libro para aumentar su definición del texto como «memorias imaginarias», sin embargo, es una pronunciada entre paréntesis por una voz metanarrativa en primera persona:

(... me doy cuenta de que a veces corrijo con el recuerdo del recuerdo o de alguna lectura algunos gestos, las palabras también ... Me cuesta un gran esfuerzo contar las cosas, situándome de nuevo allá y entonces, sin verlas desde aquí y ahora ...) (81-82)

Los textos autobiográficos hispanoamericanos más radicales en cuanto a su desafío deconstructivo a la referencia contienen una variedad de comentarios metatextuales que evocan los teóricos literarios contemporáneos para quienes cualquier lenguaje, a pesar de sus pretensiones «científicas» o «documentales», resulta en fin «un lenguaje de privación, encerrado en sí, impotente para referir verdaderamente, para efectuar una penetración en cualquier realidad de la experiencia humana que se encuentre más allá de sí mismo» (Eakin, *Narrative and Chronology*, 32). Para el autobiógrafo Cardoza y Aragón, por ejemplo, «el lenguaje más abstracto no está inserto en la realidad, es la realidad» (165).

Aunque Adoum no dedica tanto espacio a su conciencia de la ausencia de otra realidad que no sea la lingüística como los otros autobiógrafos hispanoamericanos más iconoclastas, ese mismo concepto desempeña un papel clave en *Los amores fugaces* para ayudar a definirlo como «memorias imaginarias». Se siente la presencia del «desafío deconstructivo a la referencia en la autobiografía» por todas partes del texto de Adoum, debido a su selección como epígrafe para las «Notas para un prólogo» del libro de una cita que resume nítidamente esta corriente teórica cuando dice: «Lástima que para escribir haya que escribir» (7).

Sin embargo, la manera primordial en que Adoum y varios de sus contemporáneos hispanoamericanos polemizan sus memorias como no ficción es disputando la autenticidad del «yo» autobiográfico. Para algunos de ellos, como para varios autobiógrafos franceses más influyentes del siglo veinte, como Sartre y Roland Barthes, la mayor impugnación de la «condición ontológica del yo» también deriva en gran parte de su concepción de éste como una «fabricación de la imaginación y el lenguaje» puramente ficticia (Goodwin, 102). Varios de estos autores evocan la teoría lingüística de Benveniste, quien reafirma que es únicamente «en y por el lenguaje que el ser humano se constituye como sujeto», que significa decir que el «yo» puede existir en el lenguaje nada más (225). Otros ofrecen variaciones de la afirmación de Barthes que nos recuerda que «el que habla (en la narrativa) no es el que escribe (en la vida real) y el que escribe no es el que es» (261). Muchos otros autobiógrafos contemporáneos más heterodoxos reiteran además el concepto fundamental de Jacques Lacan, quien señala que el «yo» «no es una presencia sino una ausencia», y quien nos pregunta: «¿Es el sujeto a quien refiero cuando hablo el mismo que habla?» (Eakin, 25).

Desde una perspectiva filosófica no estrictamente lingüística, muchas de las reflexiones acerca del «yo» expresadas por los autores de memorias recuerdan a Heráclito, quien reconoce que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y quien se interroga si esto y aquello me sucedió a mí o le sucedió al otro. También se siente la influencia de los filósofos «idealistas» en muchas de las especulaciones metaautobiográficas contemporáneas que derivan del «yo» problemático y múltiple. Según pensadores como Berkeley y Hume, por ejemplo, la realidad metafísica del individuo resulta sospechosa y la memoria —que hace de cada cual un espectador y un actor— y el sueño no son actividades mentales tan distintas como suponen los autobiógrafos tradicionales. En un contexto latinoamericano es imprescindible además citar a Borges, por haber relacionado el idealismo a la realidad ilusoria de los seres humanos en sus «ficciones» y por tanto haber difundido el concepto del «yo» desdoblado como «otro» en la literatura contemporánea.

En sus estudios críticos sobre *Entre Marx y una mujer desnuda*, Laura Hidalgo declara que «la idea del desdoblamiento del ser humano en varios 'yos' parece ser uno de los 'demonios' de Jorge Enrique Adoum» (107). Para confirmar la trascendencia del yo problemático en la obra temprana de Adoum, Hidalgo señala un ejemplo de su poesía de los años 70 y ofrece un análisis estructuralista de la manera compleja en que el «autor, desdoblado, consigue el distanciamiento que le permite la objetividad ante su propio yo» en su primera novela (*Revista Iberoamericana*, 884). El poema que Hidalgo cita para confirmar su tesis se titula «Coinciobediencia», en el que el poeta habla de «mis otros yos» y en el que le recuerda al lector que «un grupo puede ser uno» (*No*

son todos, 9). Entre los otros ejemplos más demostrativos que se pueden citar del yo múltiple en la poesía de Adoum son los «miltuplicada tú yo mildivido» (17); «el que con todas sus mitades jamás ha estado solo» (59); el «que no fui y seguí siendo otras veces» (61); el «yo que creí haber sido (que) no ha sido sino y/o así partido en uno» del poema titulado «Y/O»; y el encuentro y diálogo/monólogo que es «La Visita»:

Llamo a la puerta.

—Quién es, pregunto.

—Yo, contesto.

—Adelante, digo.

—Yo entro.

Me veo al que fui hace tiempo.

Me espera el que soy ahora.

No sé cuál de los dos está más viejo. (65)

Hidalgo explica que en *Entre Marx y una mujer desnuda* la perspectiva narrativa se divide en los niveles de un autor-personaje, un narrador-personaje y un narrador-protagonista (882-83); en el primero del cual hay un desdoblamiento en que un «‘Autor’ (Jorge Enrique Adoum) ... se mira a sí mismo desde afuera», mientras este «yo dialoga con su otro yo-escritor» (876). También se puede establecer la presencia de unas «antípodas» u opuestas diamétricas femeninas en la novela, representadas por el personaje «Rosana» y su doble invertida, la adolescente «Ana Rosa», además de la enigmática «Rosángela» que, según Hidalgo, es la «antítesis» de «Bichito» o de «Potrilla» (214).

Calificar la segunda novela de Adoum, *Ciudad sin ángel*, como obra autobiográfica se justifica según una de las citas incluidas en ella, atribuidas a su protagonista masculino, el pintor quiteño Bruno Salerno, quien proclama que: «Todo lo que uno pinta es parte de un inmenso autorretrato, así como todo texto es parte de una autobiografía» (130). Aceptando que este personaje se relaciona en parte con un Jorge Enrique Adoum «histórico», se destaca el vínculo autorreflexivo entre éste y el «autor» de la novela, un «yo» «autor-personaje» que «solía ver a Bruno en su casa de entonces» (51), identificado con el Jorge Enrique Adoum nombrado en la portada como autor del libro. Por tanto, uno de los aspectos más llamativos de la segunda novela de Adoum también resulta ser la manera en que en ella su autor «se mira a sí mismo desde afuera».

Lo que sirve además para vincular esta novela con *Entre Marx y Los amores fugaces* es el hecho de que el desdoblamiento de su protagonista se complica aún más con la fusión de éste con contrafiguras femeninas. Esta mezcla de yos se nota por excelencia, por ejemplo, en el fragmento del texto que produce la flota ya citada cuando un conocido de Bruno le advierte que había ob-

servado a una de las dos figuras femeninas con quienes el pintor forma un triángulo de identidades con «un libro sobre usted abierto en la página en que había un autorretrato suyo: parecía la sombra medio borrada de un retrato de ella, pero era usted» (130).

Combinar y confundir los retratos y autorretratos es un motivo ubicuo en el polifónico «tríptico» y «collage de cuadros» (23) que es *Ciudad sin ángel*. La profusión de imágenes y técnicas cubistas en esta novela sirve para que equivalga al «autorretrato de un malvado» (174) múltiple y plasmado por la imaginación que Bruno sueña cerca del fin del texto-pintura que «cambiaría con la marcha del sol..., sería otra a la luz de la luna y con el viento, otra más según el lugar desde donde se la mire» (173). De esta manera se puede vincular la segunda novela de Adoum, tanto con sus memorias imaginarias como con textos autobiográficos hispanoamericanos que, según Silvia Molloy, utilizan la «estética de collage y ... experimentación con formas de contigüidad» para negar cualquier «visión comprensiva de la realidad o del yo» (132).

«J.E.A.» firma en las «Notas para un prólogo» de *Los amores fugaces*, escritas en primera persona que opina sobre el «yo» del texto que sigue y sobre el género de las memorias en una primera persona al que pertenece. Estas notas terminan con una cita de Ray Bradbury, autor que, según el prologuista, junta «el zen y el arte de la escritura»: «Cada día salto de la cama y camino por un terreno minado. El terreno minado soy yo. Tras la explosión, paso el resto del día juntando los pedazos» (19).

El despedazamiento y la reunión del ser en otro, al que el prologuista se refiere aquí, se refleja en la formación de la voz narrativa en primera persona que rememora las cinco «historias» incluidas en *Los amores fugaces*. A pesar de que «J.E.A.» niega que el «yo» que narra estas autonombradas «memorias» sea su «personaje central», se puede identificar este «yo» como autobiográfico, debido al uso del nombre «Adoum» en las páginas que siguen y al hecho de que en las «Notas» «J.E.A.» repite su determinación de que «todo cuanto uno escribe forma parte de un gran autorretrato» (18). El prologuista también admite la inclusión en el texto de «datos reales, que los demás conocen por haber estado cerca o por haberlos contado yo mismo, en diversas ocasiones».

Sin embargo, la realidad «histórica» de este personaje «no central» se polemiza, cuando «J.E.A.» lo hace ajeno y despedazado, calificándolo de «héroes» y explicando que «tuve pena de ellos antes de concebirlos: simplemente no nacieron». Tras este proceso que le permite al narrador «mirarse a sí mismo» o a «sí mismos» desde afuera, «J.E.A.» completa el proceso de «juntar los pedazos» y ficcionalizar sus memorias cuando decide «asumir yo las frustraciones, ser culpable de los equívocos, lamentar los desengaños que habrían sido suyos» y así crear una nueva primera persona para las historias que define como «mías —por haberlas inventado» (17, 18).

El «yo» como otro también se manifiesta de una manera heracliteana en *Los amores fugaces*. La misma parentética voz metanarrativa que reconoce las necesidades de la conciencia presente en la memoria del narrador se da cuenta de que «(... viéndolo bien, se diría que no fui yo quien estuvo en su casa esa noche, sino alguien que se parecía a mí, a un yo que, por higiene, dejé de ser.)» (82). En otra de las historias el narrador, hablando de su relación personal con Pablo Neruda, recuerda que «su poesía influyó en mí ... más que en los otros que entonces todavía éramos nosotros» (39) y observa más adelante que: «hice un esfuerzo por encontrarme conmigo mismo, por hacer coincidir el yo en que me estaba convirtiendo con el que había sido» (50).

Varias de las mujeres, a quienes, «J.E.A.» define como los personajes «centrales» de las historias, duplican aún más la unidad del narrador-personaje con ser incorporadas al yo de éste, evocando la fusión de identidades en las novelas de Adoum. Venciendo la «imposibilidad de comunión con el Otro», el «yo» en una historia, por ejemplo, comenta que la protagonista «comenzaba a habitarme» (144), y en otra historia describe al personaje femenino «axial» como «tan yo... de identidad y coincidencia» (184). Enfadado consigo mismo, dice acerca de otra «la hería para herirme» (86).

Cada protagonista femenina tiene además su propio doble o contrafigura en el texto: Perla/Mamá; Helga/Clawdia Chauchat; la Li Siao-tien «amante»/las Li Siao-tien fuera de la cama; la Martine de Montvilliers/la Martine de París; Claudine/Fernanda. Estas también se fragmentan de maneras cubistas o heracliteanas en las memorias. En un momento revelador, por ejemplo, el narrador dice de Li Siao-tien: «Vi entonces, a lo lejos, todos los rostros de la cambiante camarada, esforzándome por hacer que el risueño ocultara al furioso, el amable al iracundo, el enamorado al del odio» (126).

En «Carambola» el narrador comenta que Perla «se convertía en una aventajada aprendiz de mujer que se alejaba, poco a poco pero a trancos, de la adolescente que fue hasta ayer» (39). Al recordar el desdoblamiento clave de su alumna Martine que la convierte de un «Ud.» en un «tú» mientras se dirige a ella desde el presente, el narrador la define como «una mujer nueva, asequible, más bella» (152) que había salido de su «propia estatua» (157) y que se encontró con un «yo» «que en nada recordaba a su profesor» (162).

Tanto el yo del narrador-personaje como los de las protagonistas femeninas de *Los amores fugaces* se fragmentan y se revelan como cada vez más ficticios según la gran cantidad de diferentes papeles e identidades ajenos que adoptan. Además de los desdoblamientos más notables que resultan cuando el narrador y Helga asumen los papeles de Hans Castorp y Clawdia Chauchat, los yos de estas historias constantemente corresponden más a predeterminados modelos de autodefinition y comportamiento exteriores que a una presencia estable desde adentro. Para seguir con los ejemplos de papeles literarios,

se observa que Helga también se identifica con la protagonista desdoblada por excelencia del cuento «Sola y su alma», y además Martine resulta una duplicación de Madame Bovary como indica el título de la cuarta historia. En ésta se nota además que para el narrador «tras unas páginas de la *Sonata de estío*, de Valle Inclán ... el rostro de Martine suplantaba al de la deseada Niña Chole», (165) y para él la Claudine de la última historia «podía ser ... la mujer ... de la receta establecida por Vinicius de Moraes» (174). En sus memorias, el narrador también se ve a sí mismo en los papeles de Marco Polo y Guillermo Tell, y como personaje de películas, de boleros, de una telenovela venezolana y varias veces como actor en una obra de teatro. Adicionalmente, los papeles a veces resultan múltiples y contradictorios. En «Carambola», por ejemplo, hay una escena que «pareció un velorio en el cual yo era el difunto y deudo a la vez y los tres deudos restantes empeñados en que no muriera» (57). En otro momento Li Siao-tien «me miraba asustada como una niña, enfadada como una mujer, lista para el ataque como una esposa» (109). Se nota que el hecho de que éstas y otras identidades son imitaciones de algo ajeno al yo se intensifica en el texto con la abundancia de poses, gestos mecánicos, máscaras y otros disfraces con que los personajes tratan de construirse o son contruidos por otros.

Así, el yo ausente o puramente ficticio cuyas memorias se revelan aquí como «imaginarias» corresponde mucho al yo de autobiógrafos como Sartre o Fitzgerald. Según un estudio sobre la «autoinvención» en textos autobiográficos, lo que se destaca de las «confesiones» de éste es el hecho de que su «búsqueda de los orígenes del yo, tanto como entidad y como idea, ... ha conducido no hacia adentro, como se debe esperar, ... sino siempre hacia fuera, a una dimensión social, a los demás, a la cultura, a la lengua y la literatura» (Eakin, 209). En *Las palabras*, Sartre se desmiente a sí mismo como yo auténtico al revelarse constantemente en el proceso de «desempeñar una actuación que ya ha sido plasmada y que presupone lo que va a hacer». En este contexto subraya la influencia de su abuelo que se identificaba con Víctor Hugo y que «había adquirido un gusto por las poses y 'tableaux vivants'» y para quien todo era pretexto para adoptar una actitud, de convertirse en «su propia estatua» (Folkenflik, 230).

Sin embargo, resulta más aplicable hablar del yo inventado y falso que Adoum retrata en *Los amores fugaces* en términos de su relación antagónica con el yo nulo del budismo zen, que es un motivo clave en el libro. Según esta religión, que el narrador identifica en el texto como «mi pasión», (85) la convención le anima al individuo a vincular la idea de sí mismo con estereotipos y papeles abstractos y simbólicos, puesto que éstos le ayudarán a formular su propia imagen que será inteligible. No obstante, la «liberación» se consigue en el zen, por el desenredo del yo de cada identificación. El yo verdadero del

zen —para el cual la dualidad se concibe falazmente—, es la «ausencia de cualquier yo» (Watts, 38, 122). Es la antítesis del yo inauténtico hecho de conceptos de sí mismo o del yo múltiple autorretratado por el budista fracasado Adoum en sus *Memorias imaginarias* como «mal rehecho, mal retocado» (89). ■

## BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. *No son todos los que están*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- *Entre Marx y una mujer desnuda*, México, Siglo Veintiuno, 1976.
- *Ciudad sin ángel*, México, Siglo Veintiuno, 1995.
- *Los amores fugaces: memorias imaginarias*, Quito, Planeta, 1997.
- Barthes, Roland. «An Introduction to the Structural Analysis of Narrative» en *New Literary History*, 6 (1974-1975).
- Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1985.
- «Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer» en *Studies in Autobiography*, ed. James Olney, New York, Oxford University Press, 1988: 32-41.
- Folkenflik, Robert. «The Self as Other», en *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, ed. Robert Folkenflik, Stanford, Stanford University Press, 1993: 215-234.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y guerra*, México, Era, 1983.
- Goodwin, James. *Autobiography: The Self Made Text*, New York, Twayne Publishers, 1993.
- Gusdorf, George. «Conditions and Limits of Autobiography» en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton University Press, 1980: 28-48.
- Hidalgo, Laura. «Acercamiento a *Entre Marx y una mujer desnuda*», disertación no publicada, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.
- «*Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum», *Revista Iberoamericana*, 54 (1988).
- Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Sainz, Gustavo. *A la salud de la serpiente*, México, Grijalbo, 1988.
- Watts, Alan W. *The Way of Zen*, New York, Vintage Books, 1957.