



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Límites en la escritura: estudio de tres personajes-narradores de Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Ricardo Cano Gaviria

Iván Gabriel Villarroel González

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Estudios Literarios
Ciudad, Colombia
2011

Límites en la escritura: estudio de tres personajes-narradores de Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Ricardo Cano Gaviria

Iván Gabriel Villarroel González

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Maestro en Estudios Literarios

Director (a):

Carmen Elisa Acosta Peñaloza

Grupo de Investigación:

Historia y Literatura

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2011

Resumen

El trabajo de grado consta de tres ensayos enlazados por un elemento común: el estudio de un personaje-escritor en el proceso de elaboración de una obra. Los relatos analizados son: “La casa inundada” de Felisberto Hernández, “El pozo” de Juan Carlos Onetti y “En busca del Moloch” de Ricardo Cano Gaviria. En todos, el personaje principal es un autor enfrentado al conflicto de contar una historia; para realizarlo necesita relacionarse con el mundo, comprender los hechos investigados o vividos y capturar parte de esa realidad mediante el lenguaje literario. Hay dos planos interrelacionados en los relatos elegidos: el del escrito literario en proceso y el del mundo del personaje-autor. La hipótesis de este trabajo es que la labor de estos personajes-escritores, en relación con su mundo, traza límites de la escritura frente a aspectos de la realidad que buscan aprehender.

Palabras clave: Literatura uruguaya, literatura colombiana, teoría de la ficción, literatura autoconsciente, mimesis.

Abstract

This thesis consists of three essays related by a common element: the study of a character-writer in the process of writing a story. The stories analyzed are: Felisberto Hernández' “La casa inundada”, Juan Carlos Onetti's “El pozo” de and Ricardo Cano Gaviria's “En busca del Moloch”. In all these pieces there is an author facing the conflict of writing a story; to do it they must interact with their surrounding world and comprehend the facts, either researched or lived, and capture part of that reality in the literary language. There are two interrelated planes in the chosen stories: the ongoing literary writing and the world of the character-writer. The hypothesis of this thesis is that the work of these character-writers, in relation to their world, marks the limits of writing facing aspects of reality they seek to apprehend.

Keywords: Uruguayan literature, Colombian literature, theory of fiction, self-conscious literature, triple mimesis.

Contenido

	Pág.
Resumen	III
Introducción	1
1. “La casa inundada” de Felisberto Hernández.....	13
2. “El pozo” de Juan Carlos Onetti	31
3. “En busca del Moloch” de Ricardo Cano Gaviria	50
4. Conclusiones.....	72
Bibliografía	79

Introducción

Este trabajo de grado consta de tres ensayos enlazados por un elemento común: el estudio de un personaje-escritor en el proceso de elaboración de una obra. Los relatos analizados son: “La casa inundada” de Felisberto Hernández, “El pozo” de Juan Carlos Onetti y “En busca del Moloch” de Ricardo Cano Gaviria. En todos, el personaje principal es un autor enfrentado al conflicto de contar una historia; para realizarlo necesitan relacionarse con el mundo, comprender los hechos investigados o vividos y capturar parte de esa realidad mediante el lenguaje literario.

Hay dos planos interrelacionados en los relatos elegidos: el del escrito literario en proceso y el del mundo del personaje-autor. La hipótesis de este trabajo es que la labor de estos personajes-escritores, en relación con su mundo, traza límites de la escritura frente a aspectos de la realidad que buscan aprehender. Los protagonistas-autores de los relatos escriben recuerdos, memorias o una novela, con el objetivo de retratar hechos de su mundo; no obstante, por distintas razones, se enfrentan con aspectos que no logran capturar adecuadamente en palabras. Así, en cada relato se evidencia un límite entre el mundo y la labor de escritura de estos personajes; como resultado, una parte de su realidad queda por fuera de su texto.

A continuación se hace una pequeña sinopsis de los aspectos que se enfatizarán en las interpretaciones de cada relato:

“La casa inundada” es un cuento largo acerca de los asedios de un escritor a la historia de su empleadora, la señora Margarita. El narrador no logra comprender lo que ella le cuenta porque no lo explica de forma completa y porque él no puede deshacerse de su subjetividad. Al final no logra organizar los hechos que conoce sobre la señora Margarita, el plano del mundo, y los recuerdos escritos parecen más una crónica de esa incomprensión, un relato truncado que describe su propio fracaso para completarse.

“El pozo” es una novela corta que se describe a sí misma como las *memorias* de Eladio Linacero; no obstante, Linacero omite numerosos episodios de su vida, cuenta otros oblicuamente y los mezcla con fragmentos de fantasías sin desarrollar. Son unas memorias atípicas que reflejan el carácter escindido del narrador y su conflicto irresoluble con el mundo; están impregnadas no sólo de antipatía por los hechos de su propia vida, sino de un confeso desprecio por el lenguaje como medio para expresar sus ensueños; estos son el plano de su mundo interno incapaz de alcanzar en el plano escrito.

“En busca del Moloch” es un relato largo donde se entabla una relación epistolar entre un Gustave Flaubert imaginado por Ricardo Cano Gaviria y una dama neogranadina. La correspondencia tiene lugar cuando el novelista francés está en proceso de escribir *Salammbô*, donde planea retratar una antigua guerra épica; el contraste está en Carolina Tovar Merizalde, que padece una violencia real y no menos bárbara en la Nueva Granada. Flaubert alcanza una limitada comprensión de ese conflicto que ocurre tan lejos de su casa a orillas del Sena, pero finalmente se extienden unos puentes inciertos conectando mundos aparentemente ajenos con el plano de la escritura de Flaubert.

En los tres ensayos de análisis se busca señalar la interrelación entre el plano del mundo vivido por cada personaje-autor y su proceso de escritura: los materiales utilizados para elaborar la trama, los objetivos propuestos, los puntos abarcables y ese momento cuando su narración bordea una frontera que no logra cruzar.

Los tres relatos seleccionados pueden ser calificados de *autoconscientes* en tanto reflexionan sobre su propio proceso de elaboración (aunque el de Cano Gaviria tiene una diferencia mencionada más adelante). Lo “autoconsciente” es definido por Robert Alter en su libro *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*: “A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (X). El estudio de Alter está centrado en el cuestionamiento del límite entre la realidad y la ficción, patente en obras “autoconscientes” de diferentes épocas. El libro *Metafiction* de Patricia Waugh retoma abiertamente el estudio de Alter, pero utiliza el concepto de “metaficción” y amplía sus alcances:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their

own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (2).

Se puede notar que en la primera parte parafrasea a Alter, pero en la segunda enfatiza un carácter no profundizado por el crítico: la capacidad de este tipo de literatura (llámese autoconsciente o metaficcional) para reflexionar sobre sus propios mecanismos de construcción y así realizar una suerte de “autoteorización”. En su libro, Waugh destaca este aspecto más que Alter; también enmarca a la metaficción como una expresión de la posmodernidad en tanto que es literatura que parodia a obras precedentes.

Los relatos estudiados en este trabajo de grado se ajustan variablemente a los conceptos de autoconsciencia y metaficción como los entienden Alter o Waugh; se relacionan con ellos en tanto en los tres hay una reflexión, metafórica o explícita, sobre los insumos necesarios para la construcción de la literatura y cómo se organizan. Así, al tiempo que narran, postulan ideas sobre la construcción narrativa en relación con su mundo. No obstante, a diferencia de los estudios de Alter o Waugh, este trabajo de grado no se centra en la calidad de artefacto que puedan tener los textos estudiados o su condición de parodias posmodernas; tiene el objetivo de seguir la interrelación entre el mundo interno de cada relato como es visto por el personaje-narrador y los obstáculos para configurarlo en un texto narrativo.

Tanto “El pozo” como “La casa inundada” reflexionan sobre su propio proceso de creación, no ocurre así en “En busca del Moloch”. Aunque el Flaubert de Cano Gaviria reflexiona sobre su labor de escritura, el texto en desarrollo, *Salammô*, está por fuera del relato mismo. No obstante, como se demostrará en el ensayo, el espíritu que el novelista busca retratar en su obra está presente en el ámbito de su correspondencia e incluso llegan a una coincidencia parcial. El relato de Cano Gaviria es relevante en este trabajo porque su punto central es la interacción del novelista con esa realidad neogranadina que se desarrolla paralela al texto; los planos se cruzan y al final alcanzan a sobreponerse gracias a la relación escritural. Por tanto, esta tesis sólo comparte los supuestos iniciales de la literatura autoconsciente y la metaficción, pero sigue una dirección diferente.

Esta investigación tiene su centro en los personajes-narradores, de manera que es necesario marcar una diferencia entre ellos y sus “creadores”; por ejemplo, no pueden

equiparar las búsquedas de Eladio Linacero con las de Juan Carlos Onetti, si bien ocasionalmente sea significativo establecer alguna relación.

Por ejemplo, “En busca del Moloch” tiene la particularidad que su personaje-escritor es también un escritor histórico; Cano Gaviria tradujo correspondencia e investigó copiosamente la vida de Flaubert para recrear su voz con toda la verosimilitud posible. No se puede confundir al Flaubert real con aquel imaginado por el autor colombiano y, no obstante, no se lo puede dejar de tener como referente, porque el mismo Cano Gaviria insta al lector a asociar al Flaubert ficticio con el histórico como parte de las reglas que establece en el pacto autor-lector (de otra forma no habría llenado su relato de referencias verídicas). En este caso, como en el de los cuentos de Felisberto y Onetti, los ensayos tratarán de seguir el juego propuesto por el autor y darles autonomía flexible a los escritores-personaje dentro del mundo del texto.

Sin embargo, una línea difusa separa a los personajes-escritores de su autor. Por ejemplo, Onetti inventó a Eladio Linacero, un hombre con el propósito de escribir “la historia de un alma”; más tarde el uruguayo confesó que había tenido el mismo propósito. Esto no significa que se los pueda equiparar y atribuirle las confesiones de Linacero a Onetti, pero tampoco se puede negar una relación; el análisis perdería bastante riqueza si se hablara del personaje-escritor como una realidad absolutamente independiente sin creador. Por eso se tratará de mantener el equilibrio, siempre considerando que aunque el autor y su personaje-escritor tengan puntos en común en su labor creadora, nunca son equivalentes.

Relación histórica entre los autores

La relación principal entre los relatos seleccionados es temática; todos tienen un personaje-escritor en relación con un mundo que aspiran capturar en su texto. También existen convergencias históricas que vinculan a los tres autores estudiados.

Juan Carlos Onetti (1909-1994) y Felisberto Hernández (1902-1964) comparten la nacionalidad uruguaya y nacieron con siete años de diferencia, por tanto son contemporáneos. Ángel Rama ubica a ambos dentro de la que él llama Generación crítica, una corriente de intelectuales que adelantaron una labor de controversia y búsqueda de renovación en la cultura uruguaya desde el 39 hasta el 69, según lo marca

en su artículo “Uruguay: La Generación crítica (1939-1969)”. El crítico indica cómo durante principios del siglo XX, el Uruguay vivió una relativa bonanza económica y estabilidad social que permitió formar una fecunda cosecha de intelectuales; no obstante, desde el 39 ya surgían visos de una crisis latente y obras como las de Onetti daban cuenta de ella.

Según Ángel Rama, las obras del primer periodo creativo de Onetti se mueven “en esta sociedad sin moral, sin principios, sin justicia rectora (...) Para usar la socorrida fórmula, a Onetti le duele esa nueva sociedad que él es el primero en describir, instalándose valerosamente en la inmediatez del presente, en el centro de la problemática política y ética de su tiempo” (“Juan Carlos Onetti...”, 424). Para Rama, la obra de Onetti reflejó el vacío de valores de la urbe de los treinta y cuarenta apoyado en una nostalgia romántica por la sociedad ordenada de los años veinte. Las obras de Felisberto Hernández hallan su escenario en esta misma época “dorada” de principios de siglo, porque como dice el biógrafo Antonio Pau, “Casi toda la obra de Felisberto Hernández es una rememoración de la infancia” (45). Por tanto, si bien sus relatos también asumen la crisis latente de valores de los treinta y cuarenta, se enfrentan a ella mediante el contraste que significa la rememoración de un pasado más “feliz”.

Si bien las estrategias de Felisberto y Onetti son diferentes, ambos tuvieron en común su calidad de *outsiders*, marginados de las corrientes literarias predominantes en su época. De Felisberto Hernández afirma Jose Miguel Oviedo: “Aunque su mundo pueda emparentarse con el de Eduardo Wilde, Arévalo Martínez y más cercanamente con el de Macedonio Fernández, es de una extrañeza radical, difícil de encontrar en otro autor” (*Historia de la literatura hispanoamericana IV*, 47). Tal afirmación es evidente desde 1925, cuando edita él mismo su primer libro llamado “Fulano de tal”, una compilación dispersa de notas y fragmentos de un diario que cierra con un “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”. Una obra tan atípica no encuentra cabida ni en las corrientes criollistas ni en las incipientes tendencias de vanguardia; por eso la desarrolló silenciosamente. Durante la década del cuarenta y cincuenta recibió espaldarazos de intelectuales como Ángel Rama, Jules Supervielle y Victoria Ocampo, pero siguió siendo un desconocido para el gran público hasta su muerte en 1964. Quizá su mayor reconocimiento lo ha alcanzado póstumamente, aún cuando permanece la dificultad de ubicarlo con precisión dentro de las corrientes literarias de su época.

Oviedo también resalta la atípica originalidad de Juan Carlos Onetti al afirmar que su universo “no tiene comparación casi con ningún otro entre los narradores hispanoamericanos de este siglo” (III, 527). Señala que sería un error emparentarlo a las vanguardias pero no se puede comprender su obra sin las enseñanzas que éstas dejaron en Hispanoamérica. En efecto, Onetti se afilió a un realismo crudo, en deuda con Faulkner, y a una amargura heredera de Céline, ambos autores poco explorados en la literatura suramericana hasta ese momento. Durante finales de los treinta, Onetti demostró la originalidad de su visión mediante varias columnas críticas en contra de las expresiones de realismo mimético, el criollismo y regionalismos que presumían reflejar el corazón de la nación uruguaya: “Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional del tipo que llamamos ‘literatura nuestra’, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos. Todo eso, aunque tenga su domicilio en Montevideo” (Onetti, *Réquiem por Faulkner...* 28). En efecto, su propuesta se alejó de regionalismos y procuró retratar lo urbano, si bien no fue comprendida por sus contemporáneos, como queda reflejado en el hecho que la novela *Tierra de nadie* de Onetti perdiera un premio internacional en 1941 frente a *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, una obra mucho más cercana al indigenismo telúrico con ánimo de denuncia de moda en esa época (Donoso, 11).

Cabe recordar que con la llegada del boom literario en la década del sesenta surgieron autores como Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa que revaloraron la literatura de Felisberto y Onetti y alcanzaron la fama con propuestas vecinas. Pero los dos uruguayos, aunque sí salieron de su relativo anonimato, tampoco entraron cómodamente dentro de ese boom comercial.

Así, mientras Onetti, desde su oficio como periodista, fue abiertamente crítico con la literatura uruguaya de su momento, Felisberto expresó su disconformidad mediante una especie de marginación voluntaria y aparente desinterés por las propuestas contemporáneas; en ambos es patente una búsqueda de reevaluación del realismo regionalista imperante, sin participar tampoco de los vanguardismos de moda. Claro, sus estilos son diferentes: el de Onetti es inclementemente realista pero vislumbra la ficción como una inalcanzable fuga; el de Felisberto pervive en el terreno de la memoria y la ficción con una fascinación por las zonas oscuras de la conciencia. Las dos propuestas están atravesadas por un interés en la ficción, de allí deriva su incursión en la escritura autoconsciente.

Este vínculo también permite enlazar a los dos uruguayos con Ricardo Cano Gaviria, un escritor nacido en Medellín en 1946. El autor colombiano surge dentro la generación de los setenta y ochenta posterior al boom literario, esa llamada a confrontar a la sombra de García Márquez como gran patriarca de las letras colombianas. Por tanto, resulta significativo su ensayo “La novela colombiana después de García Márquez” publicado en el *Manual de literatura colombiana* en 1988, donde hace un balance de algunas novelas publicadas hasta el momento y reflexiona sobre la posición del escritor después del boom literario. Cano Gaviria señala ausencia de “exotismo” en los relatos de Felisberto Hernández como la causa de su modesto éxito comparado al de otros autores del boom. Reflexiona sobre cómo el éxito de *Cien años de soledad* creó un lector tipo que esperaba leer más realismo mágico; la mayoría de autores se polarizó entonces entre el exotismo “macondiano” y la politización de las obras en detrimento de su autonomía estética.

Aunque en este ensayo Cano Gaviria no explicita su proyecto literario, en una entrevista rechaza la tendencia exotista que se espera de los escritores latinoamericanos de entonces y afirma: “Creo que el futuro está, o debería estar, en una progresiva desterritorialización de la literatura, de modo que el libro de un escritor, para entrar a otro país, no tuviera que enseñar pasaporte o, aún peor, el visado” (*Literatura. Teoría, Historia, Crítica*, 366). En esta afirmación parece referirse a sus propias novelas que se apropian, no sólo de la tradición latinoamericana, sino de la literatura universal, y tienen como protagonistas a Walter Benjamin, Gustav Flaubert o Bouvard y Pécuchet. Ricardo Cano Gaviria, por tanto, busca sus precursores principalmente en la literatura finisecular francesa, como lo evidencia su novela epistolar *Una lección de abismo*, su biografía de José Asunción Silva o el título del libro de relatos *El hombre que le rezó a Baudelaire*.

Acerca de las constantes referencias literarias en las obras de Cano Gaviria, Eduardo Jaramillo señala acertadamente que “están siempre transidas de literatura, enmarcadas por ese poema o esa historia que él leyó alguna vez y que ahora quisiera *prolongar* una palabra más” (166). Esta característica de Cano Gaviria lo emparenta con Borges, otro lector voraz y constructor de palimpsestos, en oposición a escritores que toman su realidad inmediata como punto de partida. Las obsesiones librescas de Cano Gaviria lo llevan a hacer de sus protagonistas escritores, como lo es Jasmin en *Una lección de abismo* o Rovira en “Las flores del retorno”; así mismo hace frecuente que en sus obras se visibilicen los mecanismos de construcción de las ficciones mismas.

Mediante su obsesión por la literatura como tema, Cano Gaviria propone su respuesta a los lugares comunes que plagaron la literatura posterior al boom literario; evade la politización de las obras (según él mismo, como la practicada por sus contemporáneos Gustavo Álvarez Gardeazabal o Plinio Apuleyo Mendoza) y los *pocifs* creados por el realismo mágico. Su propuesta tiene una carga de lo que Luz Mery Giraldo llama “nostalgia por un mundo feliz (tal vez mejor, por una literatura feliz)” (42) al referirse a la novela *Una lección de abismo*. Se trata de un recurrente viaje hacia un ámbito apropiado por Cano Gaviria a través de las lecturas.

Por tanto, hay una línea común a las obras de Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández y Ricardo Cano Gaviria: los tres autores revaloran el realismo y comparten un interés por la ficción; de ahí que con frecuencia esbocen en sus textos modos y obstáculos para construirla. Especialmente en los relatos seleccionados, hay un plano de escritura donde la ficción se desarrolla y busca contar una parte del mundo, pero encuentra obstáculos y límites; zonas que sus personajes tienen dificultades para aprehender.

Supuestos teóricos

A lo largo de los tres ensayos se utilizará diferente bibliografía secundaria y textos críticos que ayuden a elucidar el conflicto de cada personaje-escritor para narrar su historia. El fundamento teórico general será la propuesta de la triple mimesis de Paul Ricoeur, que sigue el proceso de comprensión del mundo y posterior elaboración de una narración coherente.

Aún cuando no se la mencione explícitamente, la teoría de Ricoeur está presente en este trabajo como un marco general que permite una relación entre el texto escrito y el mundo vivido por los personajes-autores.

La triple mimesis está expuesta principalmente en los tres tomos de *Tiempo y narración* publicados por Ricoeur alrededor de 1985. La tesis general de la obra explica cómo a través de la narración de historias se configura el carácter temporal del ser humano; comprueba que en el tratamiento fenomenológico del tiempo existen aporías irresolubles y busca solventarlas mediante la transfiguración narrativa. Para el filósofo francés, toda configuración de una historia posee un carácter mimético que redescubre la realidad

mediante la elaboración de una trama (siguiendo el concepto aristotélico del *mythos*) y la ordena temporalmente.

Para los propósitos de este trabajo de grado, la propuesta de Ricoeur es pertinente en su reevaluación del concepto de la mimesis de Aristóteles. El francés entiende la mimesis, no como la simple imitación de actos, sino como una forma de “componer una representación esencial de las acciones humanas” (*La metáfora viva*, 20), es decir, recomponerlas, jerarquizarlas y darles sentido. Ricoeur divide el concepto en tres categorías sucesivas: la mimesis I se refiere a la precomprensión de la red de acciones, por tanto implica la capacidad de identificar los actos y describirlos lingüísticamente. La mimesis II es una mediación que configura las acciones a manera de una representación con ciertas reglas retóricas y poéticas capaces de sintetizar un mundo heterogéneo. La mimesis III corresponde a la refiguración realizada por un lector de la narración, una “intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o lector” (*Tiempo y narración I*, 140). Ricoeur usa estos momentos para describir el proceso hermenéutico seguido por el texto: desde el autor como un individuo que configura sucesos inconexos en un texto coherente, hasta la nueva vida adquirida por el texto al ser rearticulado y dotado de significado por un lector.

La relación de esta teoría con el problema de este trabajo de grado es que los tres personajes-escritores estudiados dan testimonio de una labor de precomprensión de la red de acciones del mundo para configurar su narración. Para Ricoeur, ese paso de la mimesis I a la II representa un cambio de lo paradigmático a lo sintagmático; de una simultaneidad vertical, propia del mundo, a una organización horizontal, donde las acciones son dispuestas sucesivamente en palabras.

Ricoeur destaca que la mimesis I necesita de una competencia previa para identificar la acción: “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad” (*Tiempo y narración I*, 129). En este marco, la “semántica” se refiere a la precomprensión de las redes constitutivas de la acción; Ricoeur enfatiza en el término “redes” porque implica una comprensión en conjunto de actos que se dan sentido mutuamente. También es fundamental el concepto de *comprensión práctica* del actuar humano: entender cómo toda acción tiene un agente poseedor de motivos que, expuesto a ciertas circunstancias, logra algún resultado de acuerdo a su obrar. Para configurar una historia este concepto

debe ir de la mano con la *comprensión narrativa*, que implica una actualización e integración de las acciones diacrónicamente de acuerdo con reglas discursivas dictadas por el arte narrativo.

La mimesis II es llamada por Ricoeur “puesta en intriga”, cuando las acciones son dispuestas en una trama para conformar una obra literaria. Siempre y cuando se haya realizado una precomprensión adecuada, la intriga resultante establece una relación entre acontecimientos individuales y la historia considerada como un todo, de manera que la historia se articula como una totalidad donde todas las acciones son significativas para el relato.

La mimesis III comprende la recepción por parte del lector; en palabras de Coronado, es la “intersección entre el horizonte desplegado por la obra y el horizonte o mundo propio del lector” (172). El leer una narración permite la reinterpretación del lenguaje a partir de su propia perspectiva; la narración lo devuelve al mundo mismo, pero ahora enriquecido por esas palabras que le muestran aspectos antes ignotos para él.

En el modelo de la mimesis de Ricoeur, es fundamental el concepto de trama como categoría mediadora entre la red de acciones y la composición de la narración; según el filósofo francés, ella “extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes; transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia”. (*Tiempo y narración I*, 131); de esta forma, el narrador se constituye como la figura organizadora de sucesos que no necesariamente tienen cohesión. Se trata, por tanto, de llevar los hechos heterogéneos del plano del mundo hasta la trama del plano homogéneo y organizado de la narración¹.

Cabe recordar que el modelo de Ricoeur es hermenéutico y busca seguir el proceso humano de narrar las historias desde el campo práctico, pasando por su construcción en narrativa, hasta su comprensión por parte de un lector. En este trabajo de grado se le dará un uso, no hermenéutico, sino dentro de las leyes internas de los textos narrativos estudiados. En otras palabras, no se busca saber los materiales y experiencias usados por Juan Carlos Onetti para la elaboración de su obra “El pozo”, se intenta seguir el

¹ Es necesario aclarar que con “homogéneo” y “ordenado” no se afirma que todo texto deba ser lineal y diáfano en descripciones; es una opción de los narradores presentar un mundo “desordenado”, pero aún en ese caso, si es un efecto deliberado, ese será su “orden”.

proceso de elaboración de las memorias de Eladio Linacero en relación con su propio mundo. Este esfuerzo es posible porque la narración misma da pistas sobre su propia formación en tanto es autoconsciente: presenta dudas y señala aspectos que no entraron dentro del texto mismo. Por supuesto, estas dificultades son propias del personaje-narrador, no de Onetti, quien muestra los óbices deliberadamente para lograr un efecto literario. Lo mismo sucede con los relatos de Ricardo Cano Gaviria y Felisberto Hernández.

Se toma la licencia de usar un modelo hermenéutico en un trabajo de crítica literaria esencialmente inmanente, cuya exploración se desarrolla dentro del mundo del texto. En este marco, la triple mimesis de Paul Ricoeur será útil para analizar la configuración de la narración de los personajes-autores en cada relato. Aún cuando son autores imaginados (incluso el Flaubert de Cano Gaviria), ellos elaboran una obra literaria a partir de su propio campo práctico, que interpretan tan bien como pueden aunque a veces sus objetos anhelados los eludan. De aquí se sigue la hipótesis de observar hasta donde llega la comprensión de estos escritores y el límite proyectado en su escritura.

Seguir a Ricoeur implica dejar de lado otras posibilidades factibles en un trabajo sobre límites de la escritura; por ejemplo, se podría ser pensar, con Jacques Derrida, al lenguaje como una tautología capaz de hablar sólo de sí misma, por tanto, ninguna zona del mundo le pertenece; el filósofo francés “niega que sea posible hallar sentido fuera del discurso, ya que toda relación con el ser no es más que el juego de las interpretaciones” (Grondin, 130). Esta propuesta tiende a aislar el discurso en tanto su referente se difiere indefinidamente y, por tanto, no alcanza siquiera un atisbo del mundo. Una consecuencia de este modelo es que niega la posibilidad de comprensión entre semejantes a través del lenguaje. No obstante, en todos los relatos estudiados hay una voluntad y esfuerzo de comunicación; incluso el amargo Eladio Linacero, desconfiado del lenguaje y su capacidad para expresar aquello que se propone, escribe y hace un esfuerzo, ciertamente dubitativo, por alcanzar a un lector.

Por tanto, en este trabajo no se pretende negar la posibilidad del lenguaje para hablar sobre el mundo; siguiendo a Ricoeur, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: “El acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar el lenguaje y compartir con otro una nueva *experiencia*, que, a su vez, tiene al mundo como horizonte” (*Tiempo y narración I*, 149),

así, el lenguaje tiene un referente en el mundo y puede hablar sobre él; las experiencias son comunicables y el interlocutor remite esta comunicación a su propia experiencia. Esto no implica que toda comunicación sea diáfana y se proponga “describir” el mundo, como lo evidencia la poesía, entre tantas formas artísticas de lenguaje. En *La metáfora viva*, se plantea la referencia metafórica como una figura lingüística que al relacionar términos aparentemente extraños (al principio parece que hablara del lenguaje mismo) revela una potencia mayor para expresar contenidos complejos sobre el mundo; este sería uno de los recursos mediante los que el lenguaje se puede aproximar a contenidos aparentemente inefables.

Así, en los relatos estudiados hay una búsqueda por retratar hechos y un relativo éxito al hacerlo; los análisis tratarán de analizar hasta qué punto los textos comprenden ese mundo que aspiran a capturar literariamente y cuáles son los obstáculos que se les presentan.

1. “La casa inundada” de Felisberto Hernández

En una conferencia titulada “El cuento y yo”, Borges recomendó al escritor intervenir lo menos posible en su propia obra; el argentino definió al poeta como el amanuense de un mensaje que desconoce, un copista de la musa. Sin embargo, luego de plantear esta idea sobre la creación poética, describe la construcción del cuento “El Zahir” como una meticulosa operación intelectual donde cada pieza, como en un ajedrez, ha sido ubicada con exactitud matemática. Borges no se preocupa por conciliar esta contradicción, pero quizá al esbozar los dos modos de creación indique la necesidad de un punto intermedio.

En “The Flowering Dream”, Carson McCullers reflexiona sobre la oscilación que sigue el autor entre el trabajo consciente y las iluminaciones inesperadas nacidas mientras elabora su escrito: “Ideas grow, budding silently, and there are a thousand illuminations coming day by day as the work progresses. A seed grows in writing as in nature. The seed of the idea is developed by both labor and the unconscious, and the struggle that goes on between them”. En su escrito, McCullers no demerita el esfuerzo por organizar una trama, pero sí denuncia cierto carácter misterioso e inconsciente en la creación que se revela sólo a medida que se escribe, y no puede ser anticipado o controlado.

También Felisberto Hernández reflexionó sobre su propia poética y, como McCullers, usó la metáfora de la planta en crecimiento: afirmó que sus relatos, si bien no están dominados por la conciencia, tampoco son “completamente naturales”; son hijos de la inspiración pero necesitan cierta vigilancia, un control sutil. Dice en “Explicación falsa de mis cuentos”:

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta (...) Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo

cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas (*Cuentos reunidos*, 287).

El texto destaca el carácter oscuro de la creación del propio Felisberto: su “planta” es un ser que germina ajeno a sus deseos y él debe ayudar, cuidar y vigilar sin imponerse; procura intervenir lo menos posible en su crecimiento sin descuidarlo. Notoriamente, el uruguayo apenas se apropia de sus creaciones: no las considera nacidas de ideas o vivencias inmediatas propias (como Borges, por ejemplo, afirma que la idea de “El Zahir” le vino de la inquietud de escuchar a diario la palabra “inolvidable”), sino que surgen de un rincón, un área alejada, tal vez desapercibida para el ojo distraído. Felisberto dice no plasmar su pensamiento en sus cuentos, ellos *nacen* a la manera de los hijos, y como tales están emparentados a él pero también poseen cierta autonomía.

Ni el texto de Felisberto Hernández ni el de Borges pueden ser tomados con excesiva seriedad; ambos autores cultivaban la ironía y se mostraban reticentes a teorizar sobre su labor creadora. No obstante, en “Explicación falsa de mis cuentos” Felisberto da algunos indicios sobre cómo se relaciona con sus relatos y esboza claves de creación proyectadas en algunos momentos de su obra.

A lo largo de este ensayo se indicarán los límites enfrentados por el personaje-narrador de “La casa inundada” para configurar una historia. En el relato existen dos planos: el de la historia de la señora Margarita, y el del escrito, como los recuerdos de la búsqueda del escritor por desarrollar un cuento. El personaje-narrador se enfrenta a la interferencia de su subjetividad para permitir el florecimiento de la vida propia del relato; comprende las acciones de forma vacilante y las confunde con inquietudes personales, de manera que cuando las va a recordar por escrito resulta un texto ambiguo, arrastrado unas veces por la subjetividad del autor y otras por un esfuerzo de descripción fidedigna. En este ensayo se aspira a explicar “La casa inundada” como un relato construido sobre la incompreensión entre el personaje-narrador y la señora Margarita; la escritura oscila entre vacíos marcados por acciones difíciles de interpretar y así llega a un límite.

Otras interpretaciones y la presente

El relato “La casa inundada” se publicó por primera vez en 1960, cuatro años antes de la muerte de Felisberto Hernández. Pertenece a su tercera y última etapa, la más madura del autor según Rosario Ferré²; ella señala que los relatos de este periodo “cuentan siempre la misma historia: la lucha del escritor, o su equivalente, por imponer el mundo que imagina sobre la realidad que lo circunda” (*El acomodador*, 72). Por tanto, destaca el rasgo recurrente del personaje-escritor y su pugna entre realidad e imaginación.

De acuerdo con esta interpretación, el cuento “La casa inundada” retrata a un personaje-escritor en la espera de ver germinar una historia y poderla capturar. A este escritor, la historia de Margarita ella misma le parecen seductoras, trágicas y majestuosas. Al final, en su recuerdo, procura organizar episodios inconexos de un relato que él mismo no puede recomponer por completo y que acaso no supo ayudar a germinar adecuadamente; son estos *ripios* los que trasladará a su escrito. La manera como el narrador se relaciona con Margarita y con los objetos de la casa inundada son el retrato del proceso de construcción del cuento, la imagen del “movimiento de una idea mientras se hace” (131), a decir del mismo Felisberto en su cuento “Tal vez un movimiento”.

Dada su naturaleza evocativa y ambigua, “La casa inundada” se presta para múltiples interpretaciones. Por ejemplo, María Ángeles Vázquez en su artículo “‘La casa inundada’: geografía de un sonámbulo” entiende al agua como una metáfora del deseo: “Es un símbolo cosmogónico que purifica y nos introduce en lo eterno y es a su vez el símbolo de la dualidad por excelencia (...) es el hilo conductor que vincula a los personajes y a sus recuerdos en muecas ceremoniosas y que encadena historias paralelas”; es un nexo de unión entre Margarita y el narrador y finalmente los separa. El artículo de Vázquez le da un aire místico de ensueño al cuento al ubicarlo como una fantasía nacida de un estado de duermevela.

Otras interpretaciones han equiparado el contenido de la obra a los modelos psicoanalíticos; Graciela Monges interpreta el agua y la casa como símbolos del lenguaje

² Ferré sigue la división realizada por José Pedro Díaz en las *Obras completas de Felisberto Hernández IV*.

y el sueño, de acuerdo con los arquetipos planteados por Lacan y a la poética de Gastón Bachelard. Siegfried Böhm adopta una perspectiva similar en su ponencia “El soplo de la vida”, leída en la UNAM en el 2002; él interpreta la casa como un regreso al vientre por parte del narrador (de acuerdo con conceptos de Otto Rank) y el agua como la “sangre” de la señora Margarita. En la misma lógica permanece Pedro Lange Churión en su artículo “De la ocularidad a lo imaginario”, donde emparenta la mirada de Felisberto con el concepto de *mirada* de Lacan. Ambas interpretaciones echan mano de marcos teóricos anclados en el psicoanálisis para realizar su análisis, quizá porque la constante presencia de lo *otro* y de cierto erotismo en los textos de Felisberto pueda ser relacionada con el misterio del inconsciente. Cabe señalar, con Northrop Frye, el error de “vincular la crítica con la una miscelánea de marcos fuera de ella. Sin embargo, los axiomas y postulados de la crítica deben originarse en el arte del cual se ocupa” (20).

En un artículo de 1976, Ana María Barrenechea señala dos niveles propios de la narrativa de Felisberto: el enunciado (la historia que pretende contar o recordar el narrador) y la enunciación (la visibilización del narrador con sus angustias y dificultades para relatar la historia o relacionarse con ella); las categorías señalan un yo escindido entre aquel que fue y aquel que es. Estos niveles los ubica especialmente en “El caballo perdido”, un relato donde el personaje-narrador de Felisberto recuerda su infancia. Los niveles son análogos a los planos del mundo y la narración manejados en este trabajo de grado. Barrenechea opina sobre “La casa inundada” que los conflictos del narrador y los de la señora Margarita corren paralelos, se entreveran y distancian alternativamente: “Esas dos historias que avanzan en dos líneas concertadas entretejen nexos de pensamientos, angustias, sospechas, recuerdos, palabras por la mediación del agua ritual” (322). El aporte es significativo para la interpretación presente en tanto da luces sobre la relación oscilante entre el narrador y Margarita; ubica cada una en niveles diferentes con la posibilidad de entrecruzarse.

Por su parte, Rosario Ferré afirma: “El verdadero tema de *La casa inundada*, por lo tanto, es esa escritura que se desarrolla paralelamente al fluir de las lágrimas de la señora Margarita” (88). Cabe recordar que la señora Margarita inundó la casa con un sistema que le permitía fluir y detenerse; para la escritora puertorriqueña, el agua que corre es el proceso de escritura mientras el agua detenida es la imagen estática de la escritura. En esta interpretación, la señora Margarita monta ese “espectáculo” para que el narrador lo transforme en literatura, por eso lo invita, le cuenta su historia y le muestra sus prácticas;

ella busca comunicarse con su marido muerto, evidenciado en la carta que termina el cuento: “Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto” (Hernández, 324).

La interpretación de Ferré es fuerte cuando relaciona el agua con la escritura; no resulta convincente cuando afirma que Margarita monta un “espectáculo” para el narrador. Aceptar esta hipótesis ignoraría la reticencia de la señora para contar su historia; es cierto que lo invita por su condición de escritor, pero también confiesa su decepción cuando lo conoce. Por lo demás, el final de la relación es abrupto; la señora Margarita le informa que prescindirá de sus servicios y debe volver a Buenos Aires mediante una carta, no en persona, denotando una distancia entre ella y el narrador.

El carácter elusivo de los personajes y la evanescencia de los objetos son fundamentales no sólo en “La casa inundada” sino a buena parte de la obras del narrador uruguayo. Ya lo señala Emir Rodríguez Monegal en una nota de 1945: “Felisberto Hernández se acerca mansamente a su objeto y lo rodea con cautela y simpatía. Pero el objeto no se entrega y apenas permite apresar la vieja envoltura afectiva que el desaparecido ‘yo’ le prestara y que el ‘yo’ actual recoge” (3). Esta escisión de yos, el que “experimenta” y el que “escribe” y trata de recordar, es otra manera de señalar la imposibilidad de los personajes de Felisberto para aprehender por escrito aquello que desean rememorar. Así mismo, el narrador de “La casa inundada” es un espectador pasivo pero atento; trata de capturar el relato, las “hojas de poesía” nacidas de su empleadora. Al final, el personaje-narrador fracasa y el relato queda trunco, imperfecto, como la misma Ferré lo reconoce (91). Claro, el fracaso del personaje-narrador no es el de Felisberto, quien deliberadamente busca retratar ese abrazo de humo, esa incapacidad de aprehender y de capturar. “La casa inundada” plantea el juego de recrear un mundo incompleto con acciones no comprendidas por quien cuenta la historia y rememora con dificultad; este personaje-narrador no se sitúa encima del lector sino que describe hechos que él mismo no entiende, “lo otro”, que llama Felisberto.

Mundo elusivo de los recuerdos

“La casa inundada” comienza con una remembranza del personaje-escritor avivada por el sentimiento, como el pensamiento cuando es dejado fluir libremente. El narrador

comienza evocando una imagen de su temporada como empleado de la señora Margarita:

De esos días siempre recuerdo las vueltas en un bote alrededor de una pequeña isla de plantas. Cada poco tiempo las cambiaban; pero allí las plantas no se llevaban bien. Yo remaba colocado detrás del cuerpo inmenso de la señora Margarita. Si ella miraba la isla un rato largo, era posible que me dijera algo; pero no lo que me había prometido; sólo hablaba de las plantas y parecía que quisiera esconder entre ellas otros pensamientos. Yo me cansaba de tener esperanzas y levantaba los remos como si fueran manos aburridas de contar siempre las mismas gotas. Pero ya sabía que, en otras vueltas del bote, volvería a descubrir, una vez más, que ese cansancio era una pequeña mentira confundida entre un poco de felicidad. Entonces me resignaba a esperar las palabras que me vendrían de aquel mundo, casi mudo, de espaldas a mí y deslizándose con el esfuerzo de mis manos doloridas. (291)

Las primeras frases denotan el regreso de un recuerdo lejano ya asimilado que arriba sin esfuerzo; el personaje-narrador divagar su memoria y ella lo lleva a un momento donde doña Margarita no le había contado su historia, cuando él esperaba impaciente su revelación. Por tanto, el comienzo de la historia escrita por el personaje-narrador no lo dicta una operación racional o una estrategia literaria sino una inclinación subjetiva de la memoria. Esto se comprueba más adelante, cuando el narrador trata de tomar las riendas: “Pero ahora debo esforzarme en empezar esta historia por su verdadero principio, y no detenerme demasiado en las preferencias de los recuerdos” (293); es decir, hilar la historia de Margarita de forma ordenada representa un esfuerzo, una pugna para darle dirección al flujo de los recuerdos. El personaje-narrador señala dos instancias: los recuerdos que fluyen libremente, y la narrativa, que implica un empeño por ordenar los hechos concretos con coherencia.

Esta pugna del personaje-narrador también está presente en la obra de Felisberto; ya en su primera novela, *Por los tiempos de Clemente Colling*, confiesa: “No sé por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieran que ver mucho con él (...) Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos” (*Cuentos reunidos*, 21). El personaje-narrador de este relato largo quiere recordar a maestro de piano pero se enfrenta a la interferencia de

remembranzas ajenas al hecho clave; finalmente las incluye al no poder desterrarlas. Los escritos de Felisberto con frecuencia oscilan entre una remembranza que arrastra el relato y un esfuerzo narrativo que obliga a detenerse y organizar.

Cabe recordar la división que señala Ana María Barrenechea en los cuentos del uruguayo: el relato que se desarrolla en un pasado lejano (enunciador) y el narrador como sujeto que deja vislumbrar sus angustias presentes (enunciado). La argentina sostiene que el acto de escribir es la solución del personaje-narrador para corregir esta ruptura; por ejemplo, en el “El caballo perdido”, la escisión se da entre el infante y el escritor cuando recuerda su infancia, y se soluciona parcialmente mediante la rememoración escrita. En el nivel del enunciado de “La casa inundada”, la señora Margarita crea una religión de sus prácticas con el agua; en el nivel de la enunciación, el narrador es testigo de un ritual enigmático que aspira a comprender mientras lidia con sus propias angustias de ese momento. La escisión entre doña Margarita y el personaje-narrador muestra como cada uno tiene sus propias búsquedas, aunque coinciden de forma pasajera mientras navegan en silencio por la casa inundada. Si bien terminan en una separación definitiva, tiempo después el personaje-autor toma la pluma trata de salvar el abismo que los separa y rearticular ese mundo donde vivió una temporada.

Como él mismo afirma, el personaje-narrador de “La casa inundada” procurará atenerse a los hechos y no dejarse llevar por la preferencia de los recuerdos, pero su lenguaje constantemente crea imágenes alrededor de los objetos, asociaciones inusuales que demuestran como la voz del narrador lo empapa todo. Por ejemplo dice: “Esto lo debo haber dicho con una sonrisa provocativa, porque pensé en mí mismo como en un sinvergüenza de otra época con una pluma en el gorro. Entonces empecé a buscar sus ojos verdes detrás de los lentes. Pero en el fondo de aquellos lagos de vidrio, tan pequeños y de ondas fijas, los párpados se habían cerrado...” (301). La primera metáfora asocia al sinvergüenza con un bandido de antaño; la segunda, a lentes con lagos estáticos; es interesante como ambos tropos se elevan sobre los objetos desnudos y los acercan a la sensibilidad del personaje-escritor. Los ejemplos de estas metáforas se multiplican por todo el texto; el ambiente recordado está imbuido de nuevas asociaciones creadas por el personaje-autor. Cabe recordar cómo en Ricoeur, la metáfora es una búsqueda de nuevos sentidos mediante la abolición del sentido referencial de las palabras. En “La casa inundada”, este recurso no sólo tiene una función “decorativa”,

sirve para construir un mundo elusivo que constantemente alude a imágenes por fuera de él mismo.

Por lo tanto, el acto de escritura del personaje-narrador le sirve para reunirse parcialmente con su empleadora; pero su narración no es una directa rememoración de hechos sino que sufre la interferencia del recuerdo y su manera particular de ver mundo, desplazado constantemente por imágenes diversas. El personaje-narrador parece decir que al rememorar es inevitable trastocar los hechos tal como sucedieron; es una lucha donde los recuerdos fluyen y cambian progresivamente. Estos juegos de su propia memoria son un obstáculo para poner sus recuerdos por escrito.

Ansiedad y vínculo silencioso

Volviendo al citado primer párrafo del relato, allí se prefigura otra constante del cuento: la expectativa del personaje-narrador por escuchar la historia prometida por la señora Margarita. Aunque él nunca la insta abiertamente a hacerlo, anhela escucharla; posiblemente quisiera, como el protagonista de "Descripción de una lucha", gritar con impaciencia: "¡Cuénteme todo de una vez esas historias! Ya no quiero oír fragmentos. Cuéntemelo todo, de principio a fin. Menos no pienso escuchar, se lo digo desde ahora (...) Cuénteme todo lo que le oprima el corazón. Nunca habrá tenido un oyente tan discreto como yo" (Kafka, 407). Pero el narrador no lo hace y espera pacientemente hasta el final, aunque confundido por los gestos ambiguos de su empleadora.

Durante una larga temporada, la señora Margarita permanece en silencio y elude su promesa; confiesa la razón en su última carta: "Le tomé simpatía y por eso quise que me acompañara todo este tiempo. De lo contrario le hubiera contado mi historia en seguida y usted hubiera tenido que irse a Buenos Aires al día siguiente. Eso es lo que hará mañana" (324). Por tanto, ella señala el momento previo a su narración como fundamental. Silenciosamente, ellos alcanzaban una incierta comunión durante estos recorridos en bote por la casa. De la misma forma, al recordar los hechos, el narrador se percatará de que era feliz cuando remaba para la señora Margarita; su cansancio e impaciencia eran una "pequeña mentira confundida entre un poco de felicidad". Un extraño vínculo germina entonces pero él lo comprende tarde, cuando escribe el texto y la señora Margarita ya lo ha despedido.

La relación entre el personaje-narrador y la señora Margarita tiene un carácter harto inusual: están vinculados por la promesa de la historia, sin embargo, no saben detalles de sus vidas privadas y ninguno intenta averiguarlos de la fuente directa. Cuando se conocen, el narrador ha caído en la pobreza y Alcides lo recomienda a la señora Margarita como un “sonámbulo de confianza”; luego ella le declara que ha leído todos sus cuentos a medida que se publican, de manera que lo conoce como escritor pero no como persona. Conversan contadas veces, por lo tanto, la simpatía que ella declara sólo puede surgir en el silencio; su vínculo trasciende las palabras y el conocimiento mutuo de sus vidas. Más tarde, el personaje-narrador tendrá dificultad de describir en palabras esa relación fundada sobre el mutismo.

A pesar de su exigua comunicación, el personaje-narrador siente una extraña atracción por Margarita, una suerte de embelesamiento mezclado con intriga por su historia. La situación recuerda a la observación de Rodríguez Monegal sobre la búsqueda de un objeto que no se entrega en los cuentos de Felisberto. El narrador busca comprender a esa mujer tanto que, ante su silencio, empieza a pensar que tal vez pueda hacerlo por ósmosis: “podía ocurrir, que mientras yo vivía cerca de ella, con un descuido encantado, esa comprensión se formara despacio, en mí, y rodeara toda su persona” (302). Es una manera diferente, silenciosa, de aproximarse a la comprensión de esa mujer tan hermética.

Por tanto, el personaje-escritor tiene la dificultad de narrar en palabras una relación fundada, en su primer momento, sobre el silencio y un mutuo desconocimiento. La espera es fundamental y en sí representa un cierto grado de felicidad, el narrador lo comprende cuando rememora. Más tarde, ella le cuenta su historia y su relación entra en un segundo momento.

Recursos para narrar un relato sin hechos

Cabe recordar que, en este ensayo, el vínculo incierto del personaje-narrador con la señora Margarita es la relación posible de un autor con su cuento. Él se enfrenta a un misterio que aparece sugerente, lleno de belleza, pero reticente a abrirse; debe tener paciencia para poder verlo florecer, descubrirlo en el camino, como señala Carson McCullers en el fragmento ya citado. Entre el personaje-narrador y Margarita hay una

simpatía mutua pero dubitativa; él está fascinado mientras ella responde de manera ambigua, distante pero tentadora. Su relación es evanescente; como en un juego de seducción, y cuando él empieza a perder interés en la historia y siente que nunca penetrará su coraza de soledad, ella comienza la narración.

Mientras pasan los días y la señora Margarita no habla, la espera se confunde con tedio y se transforman en una impaciencia impotente; él empieza a realizar su oficio de barquero con hastío mientras piensa: "Deben ser las dos de la mañana y estamos inútilmente despiertos y agobiados por esas ramas..." (304). La expectativa por el relato se dilata y como el objeto no se entrega, él se empieza a aburrir. El segundo momento de su relación comienza cuando Margarita presiente esto y decide contarle su historia; ella creará esa nueva imagen de sí misma para el personaje-narrador, una diferente a la que él había imaginado hasta ese momento. No obstante, la historia de la señora Margarita tampoco será absolutamente reveladora.

Antes de recordar lo escuchado, el personaje-narrador advierte: "Después que ella empezó a hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba. Además me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré más remedio que poner aquí muchas de las mías" (305). En el pasaje, el personaje-narrador se reconoce como intérprete de una historia (mimesis III); para completar ese relato debe parafrasear e intervenir con su voz en un intento por permanecer fiel al original.

También, en el pasaje reconoce simultáneamente una cercanía y una distancia: por un lado sintió la voz de Margarita como la suya, como si él mismo hablara por esas palabras ajenas; por otro lado indica su incapacidad de reportar el relato tal como fue pronunciado porque el tiempo ha vejado el recuerdo. Esta paradoja en el personaje-narrador también es frecuente en Felisberto Hernández: los objetos hacen parte de él pero a la vez son inasibles; Lange Churión afirma algo similar: "En la mayoría de los relatos de Felisberto, la consciencia narrativa es homodiegética, el sujeto del enunciado y la enunciación coinciden en la emisión de un discurso..." (63). Se trata de una ambivalencia del personaje-narrador respecto a la historia contada; nace de él pero al mismo tiempo no la puede aprehender y su subjetividad termina interviniendo en el objeto del relato. Es decir, el mundo del texto parece al tiempo pervivir en la conciencia del personaje-narrador y ser ajeno a él.

Por otra parte, el relato de Margarita cae en lo enigmático. Cuenta, por ejemplo, que en una pequeña ciudad de Italia presintió un intento de comunicación por parte del agua; atendió a su llamado y estableció un vínculo que le dio una paz temporal. El personaje-narrador recuerda este episodio:

Apenas puso sus ojos sobre el agua se dio cuenta que por su mirada descendía un pensamiento. Aquí la señora Margarita dijo estas mismas palabras: "un pensamiento que ahora no importa nombrar" y, después de una larga carraspera, "un pensamiento confuso y como deshecho de tanto estrujarlo. Se empezó a hundir, lentamente y lo dejé reposar. De él nacieron reflexiones que mis miradas extrajeron del agua y me llenaron los ojos y el alma. Entonces supe, por primera vez, que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida". Fueron éstas, aproximadamente, sus palabras (308)

La estructura del pasaje es significativa. El personaje-escritor comienza utilizando el discurso indirecto libre (como lo hace en buena parte de la narración de la señora Margarita), es decir, parafrasea lo escuchado tal y como lo rememora cuando toma la pluma; en estos momentos, su voz se mezcla más que nunca con la de su empleadora. Pero también introduce citas literales, es decir, fragmentos del discurso que el personaje-narrador no puede poner en su propia voz. En el pasaje, se utilizan las comillas cuando el personaje-narrador llega a fragmentos insondables, como "un pensamiento que no importa nombrar ahora" o "De él nacieron reflexiones de mis que miradas..."; la señora Margarita enuncia una actividad en su interior pero no la describe y la deja como palabras sin contenido concreto; quien la escucha no sabe cómo interpretarla, por eso la cita literalmente.

La señora Margarita se rehúsa a revelar al narrador el pensamiento puesto en el agua; no lo confiesa aún cuando gracias a él entra en comunión con el líquido por primera vez. Al omitir deliberadamente un núcleo fundamental de su narración, deja un hueco en la historia y, al tiempo, perpetua ese abismo entre ella y el personaje-narrador.

La empleadora del personaje-narrador recuerda pocos sucesos de su propia vida pero es profusa en la descripción de su vínculo con el agua; narra a través de qué medios se ponen en contacto y cómo la experimenta, sea en la corriente de una cascada, en la prisión transparente de un vaso o en la superficie del mar. Los escenarios donde tienen lugar los encuentros y los sucesos del viaje son apenas hechos incidentales y accesorios al igual que las desavenencias de su vida; brilla particularmente la ausencia de referencias a su marido. Ella no parece esconder fragmentos de su relato por malicia o creación de intriga; se trata de una narración sobre su mundo interior donde la trama, como la entiende Ricoeur, queda casi disuelta³. Por eso Margarita omite los sucesos que el personaje-narrador esperaba y finalmente lo deja estupefacto, sin conocer el sentido de los hechos escuchados.

Este óbice obliga al personaje-narrador a utilizar recursos como la metáfora, citada anteriormente, para aproximarse a esa ausencia que atestigua; en tanto los hechos del mundo apenas son elocuentes en sí mismos para el personaje-narrador, él los llena de nuevos sentidos. Otro recurso es la *repetición*, acaso como lo haría el propio Felisberto Hernández. Lisa Block de Behar afirma que el uruguayo busca escribir sobre “referentes *inefables*: el recurrente misterio, su obsesivo *lo que no sé* presentes a cada paso; comienzan a existir y sobreviven gracias a la designación repetitiva, a pesar de que contribuyen a formar esa impresión de *borrador*, de texto *in progress*” (150). Esta afirmación puede ser extendida al personaje-narrador de “La casa inundada”, por ejemplo:

Quando estábamos por terminar, a ella se le cayó la caja de los fósforos en una budinera, entonces me dejó a mí solo y se levantó para ir a *tocar el gong*, que estaba en la otra mesa de luz. Allí había también una portátil y era lo único que alumbraba la habitación. Antes de *tocar el gong* se detuvo, dejó el palillo al lado de la portátil y fue a cerrar la puerta que era el cuadro del chivo. Después se sentó en la cabecera de la cama, empezó a arreglar las almohadas y me hizo

³ En el tomo II de *Tiempo y narración*, Ricoeur titula un apartado “Decadencia ¿fin del arte de narrar?” y allí señala la tendencia contemporánea de narrar historias donde la peripecia pierde predominancia y la trama parece mutar hasta casi desaparecer (418). No obstante no deja de destacar que estas rupturas nunca prescinden por completo de una estructura y más que “destruir” la temporalidad, la reorganizan radicalmente.

señas para que yo *tocara el gong* (...) Después de hacer sonar el gong una vez, ella me indicó que bastaba (320, subrayados nuestros).

Puede notarse que en un corto pasaje se reitera tres veces el toque del gong, una de las partes del ritual enigmático del agua realizado por la señora Margarita. Siguiendo a Block de Behar, la repetición sirve para invocar un referente elusivo para el lenguaje. En este caso, insiste en la preparación de una acción misteriosa que crea una expectativa falsa y finalmente él lleva a cabo; no obstante, lo que el personaje-narrador quiere nombrar no está presente: la comprensión de ese ritual.

La cita es un ejemplo de un recurso utilizado para aprehender esos gestos que escapan a la narración. En “La casa inundada”, la reiteración no es una redundancia gratuita o pobreza de lenguaje, sirve para evocar lo ausente, además de reforzar esa impresión de texto inconcluso en elaboración. Lo mismo ocurre con el uso de las comillas mezclado con el estilo indirecto libre; son recursos para llenar vacíos en la comprensión del personaje-narrador, dada la naturaleza fragmentaria y enigmática del relato de la señora Margarita.

Las dos Margaritas y una historia truncada

Cuando la señora Margarita termina la primera parte de su relato, el personaje-narrador regresa a su habitación y, en soledad, empieza a asimilar las palabras escuchadas. La primera reacción es de embelesamiento; se siente deslumbrado y comprometido con esa “religión del agua” y afirma: “De pronto me di cuenta que de mi propia alma me nacía otra nueva y que yo seguiría a la señora Margarita no sólo en el agua, sino también en la idea de su marido” (312). El narrador se encuentra tan fascinado por ese vínculo con el agua que, en ese instante, todo su ser está desposeído de sí e invadido por la historia de la señora Margarita; se ha despojado de su subjetividad por completo y siente que de esa forma podrá completar el relato que hasta ahora ha permanecido cerrado para él.

La segunda reacción del personaje-narrador es contraria: “fui cayendo con una sorpresa lenta, en mi alma de antes, y pensando que yo también tenía mi angustia propia” (312). En este segundo momento toma conciencia de sí y piensa que lo mejor sería huir de esa casa y de una religión ajena. En ese momento prefiere a la señora Margarita que conoce

menos: “mis fieles me reclamaban a la primera señora Margarita, aquella desconocida más sencilla, sin marido, y en la que mi imaginación podía intervenir más libremente” (313). Aquí, el narrador considera las ventajas de cuando la conoció: ella era una señora misteriosa y encantadora, una página blanca para llenar con las conjeturas dictadas por su subjetividad. Pero cabe aclarar que aunque él confiesa fantasearle un pasado, estas fantasías no están incluidas en los recuerdos escritos; trata de centrarse en la segunda señora Margarita, de la que conoce algunos hechos aunque no los comprenda.

Cuando la señora Margarita le ha contado su historia, una vez pasa el instante de embelesamiento, el personaje-narrador pierde la fascinación por el misterio (considérese que ni siquiera le ha sido revelado todo) y el privilegio de “intervenirla” libremente con su imaginación. A pesar de la dedicada paciencia para esperar la narración de Margarita, confiesa su preferencia por el enigma. Se trata de una reacción contradictoria del personaje-narrador; por eso afirma: “si ahora dejo libre mi memoria se me va con esta primera señora Margarita; porque la segunda, la verdadera, la que conocí cuando ella me contó su historia, al fin de la temporada, tuvo una manera extraña de ser inaccesible.” (293). Esa “verdadera” señora Margarita tiene una existencia propia, alejada de las fantasías y deseos propios que el narrador proyecta en ella; no obstante, se presta un poco más para empezar a conformar una historia. Es un conflicto irresoluble; no puede separar ambas ideas de Margarita pero “tampoco las podía fundir para amarlas al mismo tiempo” (315). Sus memorias se navegan dentro de ese vacío.

El momento culmen de la incompreensión entre el personaje-narrador y su empleadora tiene lugar al final del relato. Hasta ese momento, la señora Margarita apenas le ha pedido a él que se comunique con ella, pero lo hace con una mirada al final del ritual del agua. Cuando termina la ceremonia, el personaje-narrador ve a la señora contemplarlo “como si yo hubiera sido una budinera más que le diera la esperanza de revelarle algún secreto” (322), es decir, ella esperaba algo del personaje-narrador, una palabra adecuada quizás, pero él permanece desconcertado. Él concluye estar destinado a conocer sólo una parte de las personas; ahora estaba seguro de que nunca se “encontraría plenamente con esa señora” (322). Con esa incompreensión radical, el narrador entiende que la historia encerrada en doña Margarita no encontrará el cauce abierto para él.

Luego de la larga espera y los sutiles acercamientos necesarios para la germinación de la historia queda claro: por un lado, que doña Margarita no revela por completo su relato porque omite hechos fundamentales de su historia; por otro, el personaje-narrador tiene sus propias angustias y no puede abandonarse por completo a los rituales de su patrona, aún cuando lo seduzcan. Es un conflicto en el cual la historia queda truncada al llegar a un límite infranqueable. Si bien el personaje-escritor trata de seguir el relato de la señora Margarita, llega a un punto donde su narración no alcanzan a penetrar; comprender el enigma de su empleadora representaría abandonarse por completo a esa “religión del agua” y a la casa inundada, pero también abdicar de su propia vida, de sus propios “fieles”. El personaje-narrador no desea despojarse de esa subjetividad y el relato queda incompleto o, como dice Rosario Ferré, trunco.

Al final, la señora Margarita despide al personaje-narrador con una carta de tono cortante; le pide sólo un favor: “P.D. Si por casualidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso. Sólo le pido que al final ponga estas palabras: ‘Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto.’” (324). La petición, efectivamente, cierra el cuento como el indicio de que la historia leída es de la señora Margarita, aunque según se ha reiterado, está focalizada tanto en ella como en el autor y su esfuerzo por capturar el relato.

Entonces “La casa inundada” retrata cómo un escritor se interrelaciona con el inusual mundo de una casa inundada y la historia que resulta de ese encuentro como es recordado: un oscilar constante entre los acontecimientos contemplados y los impulsos que nacen de él. Existen dos polos irreconciliables y oscilantes en “La casa inundada”: la señora Margarita como objeto enigmático que aspira ser descifrado sin éxito, y el propio personaje-narrador como explorador de ese misterio desde la distancia del recuerdo, a su vez aquejado por sus propias angustias; ambos confluyen en el texto y búsqueda a través de diferentes recursos lingüísticos. Ese apego a sí mismo del personaje-narrador es la causa de su incapacidad para penetrar el relato de su patrona; su escritura llega al límite cuando no comprende los hechos que contempla, así que debe compensarlos con sus propias impresiones. El narrador no puede contar estrictamente los hechos sin eliminar su subjetividad, como sugería inicialmente Borges, pero tampoco se pierde por completo en elucubraciones o caprichos propios; encuentra un oscilante punto intermedio y en él construye su relato.

Conclusiones

Hasta el momento se ha señalado la búsqueda infructuosa del personaje-narrador para escuchar y comprender la historia de la señora Margarita. Tiempo después, recuerda ese insólito escenario de una casa inundada donde tiene la labor de navegar una barca; él no sabe descifrar el sentido de este ámbito pero realiza su tarea con paciencia, a la espera del prometido relato de su empleadora. El personaje-narrador y Margarita entablan una ambigua relación sin palabras en la que él asedia la historia hasta que empieza a perder la paciencia. Cuando ella finalmente le cuenta su relato lo hace de una forma incompleta y se centra principalmente en su relación con el agua. El narrador intuye fuerza en esa relación, una “religión”, pero entiende que vincularse implica perder sus búsquedas personales. Contempla el ritual del agua con estupefacción y no lo comprende; entonces cae en cuenta que nunca lo hará. Al final es despedido por la señora Margarita, quien seguramente supone lo mismo.

El párrafo anterior quiere destacar los principales puntos presentados en el ensayo: el personaje-narrador como testigo de hechos inciertos, su esfuerzo por comprenderlos para construir su historia y el dilema al que se enfrenta cuando entiende que debe abandonar su subjetividad para aprehender el relato. Quedan entonces dos señoras Margaritas: la primera es una imagen creada por él mismo, reflejo de sus deseos y su subjetividad; la segunda es una señora con un esposo y unas prácticas misteriosas que no puede comprender. El relato se centra dubitativamente en la segunda, en los hechos atestiguados por el personaje-narrador, y menos en las conjeturas lanzadas sobre esa primera señora Margarita.

Es de suponer que el personaje-narrador de “La casa inundada”, como escritor que es, conoce las reglas de composición de una historia; doña Margarita misma le confiesa su admiración. El inconveniente está en la *comprensión práctica*, en su incapacidad, o imposibilidad, para entender las motivaciones de su empleadora, el sujeto de su cuento. El personaje-narrador es llevado a una casa inundada de la que no tiene más que referencias de terceros y acepta un oficio insólito con la promesa de poder escuchar la historia de la señora Margarita. Sin embargo, constantemente recibe señales equívocas que destruyen sus certezas; como se señaló en los apartados anteriores, el narrador nunca tiene seguridad de los hechos concretos que conforman la historia de la señora

Margarita, por tanto, el narrador tampoco puede descifrar su relación con la muerte de su marido y su vínculo con el agua, aunque alcance una fugaz intuición de él.

En el proceso de la mimesis I es necesaria la familiaridad con los significados culturales de las acciones presenciadas para interpretarlas adecuadamente; el inconveniente del personaje-narrador es que las acciones que presencia tienen un carácter excéntrico que sólo la señora Margarita puede comprender. Este carácter está comprobado en las equivocadas interpretaciones de María, la sirvienta, o el botero, y en el hecho que la misma señora Margarita no se preocupa por aclararlas. Su vínculo con el agua es íntimo y no es susceptible de ser interpretado socialmente; ella realiza un acto de confianza al enseñarle su ritual pero no le explica su sentido. De esta manera, el personaje-narrador sólo puede articular su relato, en la mimesis II, tratando de citar las palabras que ella le dice y describiendo el ritual con recursos lingüísticos, pero no los puede explicar porque no entiende su significado; no participa aún del universo simbólico de su patrona. Cuando el narrador recuerda los sucesos presenciados se evidencian demasiados vacíos que él mismo debe llenar con reflexiones personales y, a nivel de lenguaje, con recursos como la *repetición* y las metáforas; así trata de aproximarse a hechos que desnudos carecen de significado para él.

Su relación se desarrolla en dos momentos. En el primero, el personaje-narrador empieza a ser “seducido” por la señora Margarita pero no la conoce realmente y empieza a recrearla a su gusto; confiesa que “ella se prestaba para imaginar disparates entretenidos” (293). En este punto predomina su subjetividad, en tanto la señora Margarita se asemeja a una frase sin terminar susceptible de ser completada de acuerdo con los deseos del personaje-narrador y por eso crea una “amistad equivocada”. Él encuentra una temporal felicidad en ese vínculo silencioso e incierto, pero algo dentro de él le empieza a pedir hechos en aras a articular una narración, es decir, espera escuchar la historia prometida.

El segundo momento tiene lugar después de escuchar la historia; entonces, ella le impone un modelo, una segunda señora Margarita, pero ésta permanece cerrada para el personaje-narrador. Si al principio él era libre de recrear a esa primera Margarita como lo dictaba su subjetividad, no podría hacer lo mismo con la segunda porque ya tenía algunos hechos que restringían su fantasía, aunque relativamente inconexos y difíciles de comprender. Con la historia que ella le contaría debía poder articular una trama para

escribir su narración, pero el personaje-narrador no puede recomponer hechos tan fragmentarios, a pesar de los recursos lingüísticos utilizados.

Como se explicó en la “Introducción”, en Ricoeur la mimesis II tiene su eje en la trama; “la trama desempeña un su propio campo textual, una función de integración y, por tanto, de *mediación* (...) extrae de la simple sucesión de acontecimientos una historia o los transforma en una historia, esto es, en una totalidad significativa que constituye, además, una alternativa de representación del tiempo” (Wood, 34). En oposición a esta idea, la trama de la “La casa inundada” está diseminada porque no hay comprensión de los acontecimientos que el narrador debe organizar para completar la historia. Entonces, para llenar esta carencia, el eje del relato no permanece sólo sobre la señora Margarita sino que se desplaza también al narrador mismo, sus reflexiones y esfuerzos por organizar esa trama como la recuerda.

“La casa inundada” navega por una zona inenarrable; versa sobre un vínculo frágil, apenas entablado, entre el personaje-narrador y la señora Margarita. A través de la escritura de su recuerdo, el narrador se aproxima a los silencios que obstaculizaron su comprensión. En vez de fantasear posibles hipótesis acerca de su empleadora o completar la historia con sus propias invenciones, el personaje-narrador prefiere exponer lo que conoce sobre ella, pero los vacíos también quedan en evidencia. Finalmente ese fragmento de mundo que busca no se deja capturar en el plano de la escritura, pero el texto es testimonio de sus asedios.

Este conflicto continúa el expresado en “Explicación falsa de mis cuentos”, una pugna por dejar florecer en sí mismo al relato con un mínimo de intervención de su parte pero cuidándolo para que sea “él mismo”. El problema es que la señora Margarita es exigente y desborda la paciencia y comprensión del personaje-narrador. José Miguel Oviedo afirma: “Felisberto tenía una concepción ‘orgánica’ de la narración, es decir, la veía como un objeto vivo con sus propias exigencias que él no siempre controlaba” (*Historia de la literatura hispanoamericana IV*, 49). El personaje-narrador tampoco sabe controlar este relato, escapa a su comprensión y sale de sus manos. No obstante, allí radica su encanto: el cuento es la elaborada imagen tras bambalinas de una obra en preparación que no llega a completarse; busca retratar una corriente de agua en plena fluctuación y ofrecer la descripción de “una idea mientras se hace”.

2. “El pozo” de Juan Carlos Onetti

“Envidio -aunque no sé si envidio- a aquellos de quienes se puede escribir una biografía, o que pueden escribir sobre sí mismos. En estas impresiones sin nexos, ni deseo de nexos, narro con indiferencia mi autobiografía sin hechos, mi historia sin vida”.

Fernando Pessoa

El libro del desasociado

Quizá el pasaje más citado de “El pozo” sea la declaración, casi mística, del proyecto de Eladio Linacero: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no” (11). En una entrevista de 1989, Juan Carlos Onetti comentó la frase: “Yo tuve esa ambición. Cómo hacerlo, no lo sé. Tengo que corporeizar siempre el alma, y entonces suceden las cosas, así que abandoné este propósito. Renuncié. Nadie lo ha hecho nunca, y eso me desafiaba, pero yo tampoco pude” (*El Paseante*, 8).

Onetti confiesa el fracaso de la ambición que compartió con Eladio Linacero: escribir un relato sin sucesos donde se retrata un alma. A pesar de su declarado fallo, la ambición del uruguayo originó un escrito de naturaleza vacilante que busca retratar una esencia intangible, acaso inalcanzable por medio de las palabras, y termina por deslizarse involuntariamente hacia anécdotas y sucesos mundanos de la vida de Linacero. El imposible proyecto compartido por Onetti y Linacero le da un carácter fantasmagórico al texto, en tanto no se constituye por completo como “historia de un alma” o unas “memorias de madurez”, sino que navega entre ellas. De acuerdo con esto, a “El pozo” se puede aplicar con bastante justicia el juicio que Luis Harss hace sobre la obra del uruguayo: “su perspectiva resulta hipotética, más sombras que sustancia. Está hecha de pensamientos inacabados, de gestos truncos, de afirmaciones vacilantemente propuestas, examinadas negadas, contradichas” (144).

El presente ensayo se propone señalar la pugna del personaje-narrador para escribir sus memorias. A través de la descripción de hechos, ensueños y evasivas, Linacero elabora

un texto vacilante que busca hacer un imposible retrato de su alma, aproximándose así a límites inenarrables. En este trabajo se entiende “El pozo” como un autorretrato de la naturaleza desajustada de Eladio Linacero; su voz empapa el mundo que describe y así exterioriza un dualismo de tipo idealista, que lo insta a sentir repugnancia hacia la realidad mientras anhela esencias puras inalcanzables. El escrito del personaje-narrador proyecta un debate entre dos planos: el “alma” que busca capturar y las limitaciones propias de la escritura narrativa, que constantemente lo remiten a los hechos. Linacero y sus memorias padecen del mismo conflicto irreconciliable; el texto es el testimonio de un personaje-narrador enfrentado a una frontera que, considera, no puede cruzar mediante palabras.

Un matizado desencanto

El desencanto de Eladio Linacero hacia la realidad es uno de sus rasgos más evidentes. Mientras Djelal Kadir lo señala como una “nausea”, en explícita relación con la novela de Sartre (214), Arturo Visca llama a Linacero un ser “desarraigado”, “desubicado ante su entorno vital e incapaz, por ende, de religarse cordialmente con los seres y las cosas que constituyen ese contorno” (125). Ambos teóricos señalan el carácter enajenado de Linacero y su distancia de las normas sociales aceptadas. Pero es importante indicar cómo ese desencanto no es una simple misantropía sino que posee viceversas, se matiza con algo de temor y anhelos tímidos de comunicación.

Es fácil encontrar citas que respalden la franca amargura de Linacero: “La poca gente que conozco es indigna de que el sol le toque en la cara” (29), o “No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza” (20). Su misantropía y desencanto recuerdan a Ferdinand Bardamu, protagonista de *Viaje al fin de la noche*, que decía en el mismo espíritu: “aún no conocía a los hombres. No volveré a creer nunca lo que dicen, lo que piensan. De los hombres, y de ellos sólo, es de quien hay que tener miedo, siempre” (22). Cabe recordar que, si bien “El pozo” se lanzó siete años después de la novela de Céline, Onetti la conoció y fue un admirador del espíritu desafectado y crapuloso del protagonista, como lo declara en su artículo “Para Destouches, Para Céline” (*Requiem por Faulkner...* 154). Por su misantropía y amarga lucidez, Bardamu y Linacero son espíritus afines.

Aunque explícito, el desencanto de Linacero tiene matices. Su repudio hacia los demás no evita que en algunos momentos de sus memorias considere a un posible lector: “Y ahora que todo esto está aquí, escrito, la aventura de la cabaña de troncos, y que tantas personas como se quiera podrían leerlo...” (20). Su tentativa de expresión nace a pesar de su aversión hacia los demás. Jaime Concha destaca este esfuerzo y lo califica como una “tenaz voluntad de comunicación que se avergüenza de su necesidad del prójimo sólo porque experimenta un pánico ciego de fracasar” (175). Eladio Linacero vive aislado de las personas y las desprecia, pero todavía rondan su mente lo suficiente para imaginarle lectores a esas atípicas memorias escritas en el revés de proclamas comunistas. Sus amargas reflexiones también son defensas originadas de una culpable necesidad de socializar; buscar ser escuchado por hombres con los que no se puede relacionar. Cabe aclarar que él mismo no se exime de sus críticas a las personas y no se considera mucho mejor que la sociedad en la que vive.

No es fácil saber la razón exacta del desencanto de Linacero o si nació de alguna experiencia específica. Sólo menciona una vez su infancia; afirma que era un “imbécil”, que no recuerda nada de ella y no pretende intentarlo. Linacero tampoco da pistas autobiográficas sobre su familia y así se distancia de las memorias clásicas donde se relatan los años de formación como una época coyuntural de la vida.

Cronológicamente, lo primero que cuenta es la “aventura de la cabaña de troncos”: entonces tenía 15 o 16 años y engañó a Ana María para llevarla a un lugar aislado y casi abusar de ella. La situación ocurre de una forma automática: “Puede parecer mentira: pero recuerdo perfectamente que desde el momento en que reconocí a Ana María —por la manera de llevar un brazo separado del cuerpo y la inclinación de la cabeza— supe todo lo que iba a pasar esa noche”. Hay un matiz erótico en su visión de la joven, pero también frialdad y desinterés por la moralidad y el ritual del año nuevo; no de otra manera Linacero hubiera realizado el plan con tal naturalidad, despreocupado por las consecuencias de su acto, que ni siquiera menciona en las memorias. Al no llevar a cabo la violación, el personaje-narrador indica que no eran sólo sus impulsos sensuales los que buscaban satisfacción; emprende una acción “perversa” pero la interrumpe para finalizarla durante el ensueño, donde recibe las visitas de Ana María desnuda en su cabaña de troncos.

En la narración de esta misma “aventura”, Linacero recuerda cuando bajaron unos muchachos al jardín: “Ya entonces no tenía que ver con ninguno” (12) dice, señalando lejanía de sus semejantes ya a esa edad. Estos indicios dan para pensar que este personaje-narrador está “paralítico interiormente” (a decir de Rama, “Juan Carlos Onetti...” 370) y condenado al desencanto desde sus años de formación. No obstante, hacia el final de sus memorias afirma: “Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas que tiran los náufragos” (44). En ninguna parte del texto Linacero menciona explícitamente esta etapa, algún momento de rebeldía o ánimo por desafiar a ese mundo que lo asquea; la frase con matices optimistas queda ahogada dentro de la amargura general de las memorias.

Memorias atípicas

Al comienzo de su texto, Eladio Linacero declara: “Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes.” (10). Es la primera clave que nos da sobre la naturaleza del texto; siente que ha cruzado un umbral en su vida y debe rememorarlo; como dice Georges May en su libro *La autobiografía*: “Al menos es necesario esperar la llegada a esa mitad del camino de que habla Dante” (33) para emprender una autobiografía, es decir, sentir la madurez.

Cabe preguntarse si el texto de Linacero puede ser considerado como una autobiografía. En la misma obra, May compara el género de la autobiografía con las memorias: mientras la primera se centran en la vida del propio autor, las segundas enfatizan los acontecimientos exteriores, sean históricos o sociales. Apoyado en varios ejemplos, May concluye que la línea divisoria entre los dos géneros es demasiado delgada y se mezclan invariablemente en la práctica, aunque sea común que un escrito tienda más a uno que a otro.

Las memorias de Linacero tienen una fuerte tendencia a lo subjetivo; en ellas no hay ningún acontecimiento público que tenga protagonismo, lo cual las calificaría más dentro de la autobiografía. El personaje-narrador nunca utiliza esa palabra; la final se refiere a su escrito como “Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero” (45); no se puede

olvidar que *Confesiones* es precisamente el título que Jean-Jacques Rousseau le da al libro fundacional del modelo autobiográfico como lo conocemos hoy en día, de manera que las memorias de Linacero sí están emparentados con la autobiografía por lo menos en el sentido de describir la propia vida llegada la madurez.

Philippe LeJeune tiene una de las definiciones más difundidas (y discutidas) de la autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (48). La propuesta de LeJeune pone el acento de la posibilidad que tiene la autobiografía de contener datos reales acerca del autor; de ahí viene una “doble ecuación: autor = narrador y, autor = personaje, incluso si el narrador permanece implícito” (49). Quien lee un escrito de este género participa de un pacto de confianza o “contrato autobiográfico” de que el autobiógrafo narrará su vida con sinceridad y, cuando el lector termine el texto, obtendrá un conocimiento de primera mano acerca de la personalidad y vida del autor.

Las memorias de Eladio Linacero (que no es un autor real) tienen un tono bastante menos informativo comparado con el propuesto por LeJeune; Linacero se niega a contar detalles de su infancia y menciona sólo de pasada algunos otros como su trabajo, su familia o el desarrollo de su relación con Cecilia. El lector puede terminar con un retrato completo de la personalidad de Linacero, de su amargura hacia el mundo y las personas, pero queda con una idea muy fragmentada de su vida.

Linacero narra hechos de su vida de forma caprichosa y oblicua, renegando a veces o afirmando que cuenta ciertas cosas porque “se me da la gana, simplemente” (11). En últimas, su narración es episódica; no trata de seguir un hilo que dé continuidad a las diferentes historias que cuenta. Así, comienza con la “aventura de la cabaña de troncos”, un episodio de adolescencia; luego cuenta que fue a comer, conseguir tabaco y salta al recuerdo de su viaje a Makallé con Hanka, sucedido el día anterior; después evoca a la prostituta Ester y su esfuerzo por tener sexo con ella sin pagarle; antes de terminar esta historia se desvía hacia su matrimonio fallido con Cecilia... Durante todos estos episodios Linacero realiza varias digresiones acerca del amor, los sueños, su marginalidad y las mujeres; también evoca pequeñas escenas como esa de la prostituta con el hombro izquierdo enrojecido, su estancia imaginaria en la taberna del Doble Trébol o un lío entre prostitutas y macrós que conoció de oídas.

Como se puede notar, la jerarquía de la narración de Linacero no tiene su eje en la ilación de episodios; se construye sobre la marcha, guiada más por el esfuerzo del personaje-narrador para rodear la esencia intangible de su alma, y por eso cae en frecuentes digresiones. Georges May señala que esta dificultad es muy frecuente entre los autobiógrafos: “Incluso entre los autobiógrafos ‘clásicos’, que tienen conciencia de atenerse en su narración al orden cronológico, se observa con mucha frecuencia una tentación irresistible a ceder aquí y allá a la asociación de ideas, a la fantasía, a la digresión” (81). Por supuesto, el caso de Linacero está en las antípodas de lo “clásico”; su plan de contar “historia de su alma” y su certeza de no poder llevarlo a cabo le quita preponderancia a orden de los hechos o a su carácter coyuntural. Él no teme las digresiones o episodios aislados con poca influencia directa en su vida, como las pequeñas escenas mencionadas anteriormente, porque le sirven como atisbos para contar esa “historia” anhelada. Por eso, como autobiografía, el escrito del personaje-narrador tiene amplios vacíos en los hechos de vida: nunca conocemos su oficio exacto, apenas se menciona a familia alguna o posibles estudios, por dar un par de ejemplos. Estas omisiones ocurren porque, para Linacero, el hombro raspado de una prostituta parece decir más sobre su alma que la descripción de su familia.

Esta preferencia por el recuerdo de Linacero responde a su proyecto de escribir la “historia de un alma” y omitir los sucesos físicos de su propia vida. Uno de los efectos de este “plan” es que obtenemos limitados datos biográficos, por lo tanto, esta “autobiografía” no tienen el carácter informativo atribuido por LeJeune al género. Las memorias de Linacero poseen un carácter atípico de difícil clasificación, que responde en buena parte a su devoción por los sueños y repudio por la sociedad y el lenguaje mismo.

Dualismo irreconciliable

A lo largo de sus memorias, Linacero actúa como un francotirador de valores sociales establecidos: el matrimonio, el trabajo, el amor, el burgués, los ideales revolucionarios, la literatura... cada uno de ellos es objeto de frases vituperantes de este hombre que vive en una cabaña de leños “casi en el fin del mundo”. Se podría acusar a Linacero de nihilismo, como lo insinúa Jaime Pont (110), pero el mismo crítico indica que el narrador no se ha abandonado por completo a la desesperación; conserva, por ejemplo, una esperanza en el amor: “la vaga esperanza de enamorarse me da un poco de confianza

en la vida” (23). De manera similar, Linacero desprecia a Lázaro, su compañero de cuarto, se mofa de sus ideales comunistas revolucionarios pero también admira a regañadientes su entereza: “a fin de cuentas, él es el poeta y el soñador” (43).

No obstante, no es el enamoramiento o la fe revolucionaria lo que anhela Linacero, es la pureza ideal que pueden contener. Linacero no es un nihilista, es un platónico que separa las almas de la realidad sensible y las encuentra irreconciliables. Su dualismo está expresado con claridad cuando reflexiona sobre su idea de amor:

Es siempre la absurda costumbre de dar más importancia a las personas que a los sentimientos. No encuentro otra palabra. Quiero decir: más importancia al instrumento que a la música (...) Como un hijo el amor había salido de nosotros. Lo alimentábamos, pero él tenía su vida aparte. Era mejor que ella, mucho mejor que yo. ¿Cómo querer compararse con aquel sentimiento, aquella atmósfera que, a la media hora de salir de casa me obligaba a volver, desesperado, para asegurarme de que ella no había muerto en mi ausencia? Y Cecilia, que puede distinguir los diversos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña, ¿tiene algo que ver con aquello que la hacía viajar en el ferrocarril con lentes oscuros, todos los días, poco tiempo antes de que nos casáramos, “porque nadie debía ver los ojos que me habían visto desnudo”? (28)

Para Linacero es imposible conciliar la pureza de las almas con el prosaísmo de sus recipientes. Él aspira a un amor inmaculado, al Amor, y no admite que ese sentimiento se deba manifestar en personas necesariamente mezcladas con la trivialidad del mundo, sea la rutina del trabajo, el trajín de los días o las inevitables visitas al carnicero.

Lo mismo sucede con su admiración por los ideales revolucionarios de Lázaro. Enaltece a la gente del pueblo que conoció la única vez que fue a una única reunión del partido comunista, a los pobres “porque tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil...”, seguido confiesa: “Es cierto que nunca tuve fe; pero hubiera seguido contento con ellos, beneficiándome de la inocencia que llevaban sin darme cuenta” (37). Pero es posible sospechar que hay algo de idealización en esta opinión; si Linacero conociera a estos pobres más de cerca se desencantaría notar en ellos vulgarismos similares a sus vecinos, que observa al principio del texto con repugnancia mientras realizan actividades cotidianas (10).

En la imposibilidad de Eladio Linacero de conciliar las ideas puras con el mundo material está la razón para que no pueda permanecer enamorado de Cecilia ni crea convincentemente en un movimiento político; cualquier ideal terminará inevitablemente ensuciado por el actuar humano y él lo intuye, aunque trate de aferrarse a la esperanza de un futuro enamoramiento. “Toda la vida es una mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender” (44) afirma Linacero, pero su amargura y desencanto no son absolutos; él cree en ideas puras pero entiende que sólo se puede acceder a ellas a través de las personas y en ese proceso perderán su integridad. Por eso no incluye a Dios u otras alusiones religiosas que abran rutas místicas a las ideas puras que el personaje-narrador quisiera alcanzar; todas son a través del hombre, y esa es su desgracia. Así, Linacero es descarnadamente humano al tiempo que repudia a la humanidad.

A esta dualidad alude su propósito e imposibilidad de Linacero para escribir la historia de un alma; aspira que el plano escrito alcance ese plano místico sin pasar por el mundo y el lenguaje mismo. Linacero busca escribir un relato limpio, libre de sucesos, porque los sucesos sólo implican el paso del tiempo y el tiempo trájina la pureza, como sucedió con el amor que tenía por Cecilia. El personaje-autor quisiera retratar ese amor, pero no puede prescindir de las personas, de la misma manera que no se produce música sin un instrumento; es necesario “corporeizar siempre el alma”.

Desde esta perspectiva, “El pozo” es una búsqueda de la pureza del alma en medio de la suciedad de un mundo que envejece y se corrompe, y de este conflicto irresoluble radica parte del desencanto de su personaje-narrador. A continuación se desarrollarán las “aventuras” de Linacero y sus ensueños recurrentes como espejismos de esa idealidad anhelada por Linacero.

Los ensueños de Linacero

En *El viaje a la ficción* Vargas Llosa sostiene que el leitmotiv de la obra de Juan Carlos Onetti es el deseo de los seres humanos de escapar de su propia realidad hacia un mundo inventado. Para el novelista peruano, el protagonista de “El pozo” se ajusta a este juicio: “Como en esta realidad sin esperanza no hay dónde ni a quién acudir, Eladio Linacero huye a la ficción, hospitalario lugar que puede hacerse y rehacerse con total

libertad, dócil a sus apetitos y caprichos de soñador” (35). No obstante, la necesidad de escape de Eladio Linacero es tan patente como su fracaso, porque no hay entrada posible a esta fantasía tan rotundamente ideal anhelada por él. Esa es una de las diferencias con Santa María, el lugar imaginario fundado por Brausen en *La vida breve*; el pueblo es una ficción tan articulada que al final es verosímil que Brausen ayude a Ernesto a escapar de Buenos Aires a Santa María. El que lo hiciera le daría un viso fantástico a la novela que no necesariamente tiene; sin embargo, a diferencia del protagonista de “El pozo”, el viaje de Ernesto parece realizable. En cambio, es imposible imaginar a Linacero perdiéndose en su ensueño; sus fantasías son tan solipsistas que ni siquiera puede dárselas a entender a las dos únicas personas con las que los comparte: el poeta Cordes y la prostituta Ester.

Pese a tener los ensueños como refugio, a Linacero le molesta ser llamado un “soñador”: “Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente” (11). Las memorias no se centran completamente en los sueños, en parte porque reconoce su incapacidad para expresarlos, y en parte porque sabe que difícilmente serán comprendidos. Así, Linacero esboza su proyecto: “También podría ser un plan de ir contando un ‘suceso’ y un sueño. Todos quedaríamos contentos” (12); con esto trata de lograr un incómodo equilibrio para compensar que el plano de sus sueños no pueda pervivir en sí mismo, sin las personas y los eventos que los originaron.

En el plan de contar un suceso y un ensueño se destaca la división radical entre ambos, por ejemplo, cuando termina de contar el episodio de Ana María:

En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas (16).

En este pasaje, la imagen de esta joven pasa directamente de estar tendida en un ataúd como centro de una ceremonia lúgubre, a una carrera desnuda a través la tormenta, con

la carga erótica que pueda contener la imagen. La división es clara: Ana María muere en el mundo de los hechos reales pero pervive en su fantasía; en el mismo pasaje se polarizan el eros y el tánatos. Este estilo marca toda la estructura de las memorias; episodios tristes o cruentos con ocasionales contraposiciones de la fantasía de Linacero, siempre deliberadamente separados.

Por tanto, ¿cuál es la relación de la vida de Linacero con sus sueños? La teoría freudiana del sueño diurno puede ayudar a comprender la naturaleza de éstos y mostrar cómo se le oponen a su realidad y lo enajenan de ella.

Freud afirma: “deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad” (130) El psicoanalista considera al fantaseo como un reemplazo del juego infantil donde se crea un mundo propio para hallar satisfacción emocional a las desavenencias de la realidad; se trata, por tanto, de una labor de egoísta autosatisfacción que produce vergüenza en el soñador. El poeta es quien sabe elaborar y encubrir sus fantasías para lograr producir placer estético en el público mediante “la liberación de tensiones en nuestra alma” (135).

Como se ha visto, Eladio Linacero utiliza las fantasías para eludir una realidad insatisfactoria: basta señalar el contraste entre las sórdidas descripciones de su cuarto y su vecindario actual con la delicadeza poética con la que describe sus “aventuras”. En las fantasías, Linacero encuentra su consuelo y ellas recompensan su día. Por ejemplo dice de sus vecinos: “Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero (...) El chico andaba en cuatro patas con las manos y el hocico embarrados” (10); es muy diferente a como el personaje-narrador habla de la Ana María de su ensueño: “Desde arriba, sin gestos y sin hablarle, miro sus mejillas que empiezan a llenarse de sangre, las mil gotitas que le brillan en el cuerpo y se mueven con las llamas de la chimenea, los senos que parecen oscilar, como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos silenciosos”. (18).

Según Freud, los deseos pulsionantes se “dejan agrupar siguiendo dos orientaciones rectoras. Son deseos ambiciosos, que sirven a la exaltación de la personalidad, o son deseos eróticos” (130). La fantasía en la que Ana María llega corriendo desnuda a su cabaña tiene una explícita connotación erótica; por otro lado están los ensueños del

barco el Gaviota o su estadía en Holanda traficando armas, que ensalzan su autoestima como hombre de viajes y acción. Ya señala Ángel Rama (“Juan Carlos Onetti...”, 370) cómo las necesidades de peripecia y acción épica de Linacero se compensan mediante el ensueño en sus memorias.

Hugo Verani sostiene que el refugio buscado por Linacero en los ensueños “no es una evasión de la realidad en aventuras esotéricas o fantásticas inverosímiles; es un intento de hacer realidad su mundo ensoñado, de expandir y complementar la vida” (80). Esta hipótesis parece demasiado optimista, especialmente si se tiene en cuenta que Linacero trae un ensueño a la realidad sólo una vez: cuando levanta a su esposa Cecilia en mitad de la noche y repetidamente la obliga a subir unas escaleras con el propósito de rememorar un instante del amor que tuvieron antaño. Como puede esperarse, los resultados son desastrosos; Cecilia malinterpreta la representación como el acto de un loco y lo utiliza como argumento en el juicio de divorcio. Por lo demás, Linacero vive sus ensueños en soledad y estos no necesariamente responden a su realidad circundante; fantasear con navíos y tabernas en Alaska u Holanda son escapes evidentes que nada tienen que ver con su propia vida.

Según Freud, el poeta es aquel capaz de elaborar sus fantasías para mostrarlas a un público y alcanzar una catarsis. Linacero falla como “poeta” porque no sabe tender puentes desde sus fantasías hacia los demás. Sabemos que él escribe pero afirma: “Nunca supe (escribir) y nunca me preocupó. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos” (42). Claro, sólo podríamos juzgarlo por el único escrito que conocemos de él, sus memorias, y estas carecen de una ilación narrativa en el sentido tradicional: mezcla episodios anecdóticos con ensueños, confesiones con reflexiones y diatribas. Así mismo, Linacero no desarrolla las “aventuras” contadas sino que parecen episodios incompletos de historias más largas no terminadas. Esto es resultado de la ambigua actitud comunicativa Linacero: oscila entre anhelo de expresión y su certeza de no ser comprendido; de ahí el carácter único y atípico de esas memorias, como se señaló en un apartado anterior.

El ensayo de Freud sirve para mostrar cómo, en Linacero, los ensueños no sólo no complementan su realidad sino que se le oponen y lo enajenan de ella. En sus fantasías solitarias, el personaje-narrador encuentra las ideas y las almas puras que no encuentra en el mundo real.

Por tanto, las fantasías de Linacero no llegan a constituirse en historias aptas para ser contadas como se comprueba en el rechazo recibido por las dos únicas personas con las que las comparte. Cuando Linacero ha terminado de relatar la “aventura de la bahía de Arrak” a Cordes, un hombre de sensibilidad, éste le dice: “Es muy hermoso... Si. Pero no entiendo si eso es un plan para un cuento o algo así” (43). Su duda señala que las “aventuras” carecen de una elaboración literaria en el sentido de poder caber dentro de un género establecido como el cuento; no logran ser comunicadas narrativamente sino que permanecen en un estado primario que sólo Linacero puede apreciar. En este sentido, el personaje-narrador no sabe encubrir adecuadamente sus sueños, darles una elaboración literaria pensada para producir placer estético en sus oyentes; se queda en un fantaseo egoísta que sólo él puede disfrutar.

Por otra parte, aunque Linacero sí quisiera darle una forma más “literaria” a sus memorias, tiene el inconveniente de no hallar palabras para redactarlas con la honestidad y pureza que él intenta. Ya se sabe del inconciliable dualismo que marca la vida del narrador; este será el óbice al que se enfrenta al intentar poner sus sueños por escrito.

Fronteras de la palabra

Nietzsche comenta: “No nos estimamos bastante cuando nos comunicamos. Las vicisitudes que atravesamos no son parlanchinas. No podrían comunicarse aunque quisieran. Porque les falta la palabra. Nosotros estamos ya fuera de las cosas para las cuales tenemos palabra. En todo discurso hay un grano de desprecio.” (437). El “desprecio” en el discurso mencionado por el filósofo está patente en las memorias de Eladio Linacero; su tono es áspero y a veces agresivo con el lector y con el mismo acto de escribir. Él no encuentra palabras para plasmar sus ensueños y sospecha que no las hay, pero aún así escribe. Ya se señaló cómo las memorias oscilan entre una necesidad de comunicación y el desagrado por la misma.

Las “vicisitudes” que Linacero quisiera convertir en palabras son sus propios ensueños, aunque él mismo declara su carácter inefable: “Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica. Sólo uno mismo, en

la zona de ensueño de su alma, algunas veces” (24). Con esto Linacero dice que logra acceder al ensueño en su soledad, pero falla apenas busca transformarlo en lenguaje para expresarlo. Es una nueva manifestación de su dualismo en tanto, para él, la pureza ideal del ensueño es corrompida cuando se corporeiza en palabras.

Jaime Concha señala el carácter prelingüístico de los ensueños de Linacero (194); sólo perviven resguardados en la soledad del personaje-narrador. Critica al surrealismo cuando lo califica como retórico y no se equivoca en tanto André Breton⁴, fundador del movimiento, no desconfiaba de las palabras como vehículo de expresión. En el primer manifiesto surrealista cuenta, por ejemplo, cuando empezó a escribir buscando las representaciones de su inconsciente: “una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz (...) la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir *estaba pegada al cristal*” (39). Como lo reconoce Breton, este procedimiento tiene influencia del psicoanálisis freudiano, que interpreta los sueños como manifestaciones veladas del inconsciente; la labor del terapeuta es conversar con el paciente y mediante asociaciones lingüísticas llegar al sustrato onírico. Así, dentro de este marco, criticado por Linacero, las palabras sí pueden ser vehículo de los ensueños.

Si bien tanto Linacero como Breton buscan expresar estratos ocultos de la conciencia, ahí acaba su semejanza. Breton cree en la poesía y supone que los contenidos de su inconsciente pueden ser expresados en palabras, es decir, mediante el arte de la poesía. Linacero desconfía de las palabras y allí radica la aspereza de su tono; está prevenido de la incompreensión de los demás. Esta dificultad de comunicación queda retratada cuando trata de describirle al poeta Cordes la “aventura de la bahía de Arrak”: “Hablabo rápidamente, queriendo contarlo todo, transmitir a Cordes el mismo interés que yo sentía. Cada uno da lo que tiene. ¿Qué otra cosa podía ofrecerle? Hablé lleno de alegría y entusiasmo, paseándome a veces, sentándome encima de la mesa, tratando de ajustar mi mímica a lo que iba contando” (42). Es importante notar que Linacero ya había decidido no mostrarle sus escritos al poeta (“Nada más lejos de mí que la idea de mostrar

⁴ Si bien el surrealismo sufrió cambios luego de su nacimiento en los años veinte, es de suponer que Eladio Linacero critica a la corriente fundacional, la única que pudo conocer, por tanto, será la tenida en cuenta para este análisis.

a Cordes que yo también sabía escribir”) y prefiere usar las palabras, pero también acude a la mímica para tratar de expresarse, es decir, un esfuerzo más allá del verbal. Linacero quiere levantar un puente hacia esa persona de sensibilidad que respeta, pero no logra superar el carácter inefable de sus sueños y se choca contra la incompreensión.

Cabe citar la narración de la “aventura de la bahía Arrak” para señalar algunos de los recursos lingüísticos utilizados:

Las velas del *Gaviota* infladas por el viento, el sol en la cadena del ancla, las botas altas hasta las rodillas, los pies descalzos de los marineros, la marinería, las botellas de ginebra que sonaban contra los vasos en el camarote, la primera noche de tormenta, el motín en la hora de la siesta, el cuerpo alargado del ecuatoriano que ahorcamos al ponerse el sol. El barco sin nombre, el Capitán Olaff, la brújula del náufrago, la llegada a ciegas a la bahía de arena blanca que no figuraba en ningún mapa. Y la medianoche en que, formada la tripulación en cubierta, el capitán Olaff hizo disparar veintiún cañonazos contra la luna que, justamente veinte años atrás, había frustrado su entrevista de amor con la mujer egipcia de los cuatro maridos (42)

Durante la primera parte hasta llegar al primer punto seguido, Linacero se limita a enumerar los elementos que conforman el escenario del ensueño; algunos objetos son rutinarios de la vida en altamar, como los pies descalzos o las botellas de ginebra, mientras otros parecen encerrar una historia, como el cuerpo del ecuatoriano o el motín. La ráfaga de imágenes ciertamente es un recurso poético, pero también parece responder al afán de Linaero por comunicar aceleradamente cuanto pueda de su visión. Continúa con una acción: la llegada a la bahía que no figuraba en los mapas; hay una elipsis hasta medianoche y la “venganza” del capitán Olaff contra la luna por entorpecer un encuentro amoroso. La imagen posee una fuerte carga romántica; cabe señalar que la logra sin necesidad de metáforas sino mediante descripciones escuetas. Pero precisamente en esta excesiva sobriedad y falta de desarrollo, Linacero evidencia que el lenguaje no es el medio idóneo para expresar su historia. Ese corto pasaje está demasiado cargado de significado; apenas insinúa ese plano del mundo interior de Linacero que intenta comunicar narrativamente sin éxito.

Linacero vive sus ensueños en la soledad de su habitación y posee competencia como escritor, no obstante, no puede atravesar el abismo que divide ambos extremos. En sus

memorias, él relata algunas de sus “aventuras” pero no se centra en ellas ni las desarrolla por completo; las intercala con recuerdos y reflexiones que, como se expuso en un apartado anterior, carecen de jerarquía clara. Esto ocurre porque el personaje-narrador persigue su objetivo de escribir la “historia de un alma” a través de aproximaciones oblicuas a hechos de vida diseminados y sueños fragmentados; lo que Linacero anhela expresar de verdad, la mística y pureza de los ensueños, no lo halla ni siquiera en intrincados recursos retóricos. Por eso se justifica diciendo: “Lo que siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura” (20). Linacero no tiene palabras ni modo de expresar ese incierto “esto”, el plano de su propio mundo interior al que sólo él puede acceder.

Se mencionó que las memorias de Linacero son atípicas para una autobiografía informativa como la entiende LeJeune; en cambio, tiene más puntos comunes con el modelo planteado por Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración”. El artículo tiene como tesis que el sujeto de una autobiografía es sólo un “sujeto” contractual, una tropo que el lenguaje no puede aprehender porque despoja y produce siempre privación; “El estudio de la autobiografía está aprisionado en este doble desplazamiento, en la necesidad de escapar de la tropología del sujeto y la igualmente inevitable reinscripción de esta necesidad de un modelo especular de conocimiento” (de Man, 114). Por tanto, de Man reconoce en la autobiografía la tendencia a buscar un “autor” y aprender sobre él, en el sentido de LeJeune, pero también la imposibilidad de trasladar la vida al lenguaje, ya que para él, lenguaje es una figura y sólo puede producir imágenes mudas de las cosas que trata de representar.

En el pensamiento de Paul de Man, por más que un autor trate de ser fiel a la verdad, su autobiografía sólo ofrecen una imagen de él: “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” (118). Eladio Linacero parte de una desconfianza similar a la de Paul de Man; de entrada supone que aunque cuente detalladamente su vida no va a lograr expresar aquello que desea: la belleza pura de sus ensueños. Sus memorias son parcialmente mudas porque gravitan alrededor de aquello que no pueden decir; en ese sentido caben en ese debate planteado por Paul de Man entre representar a un hombre, Eladio Linacero, y trazar sólo una imagen desfigurada de él. No obstante, pese a los óbices

lingüísticos, las memorias del personaje-narrador trazan un retrato de su autor; aún cuando las informaciones biográficas queden atomizadas, quedan fragmentos de su vida dentro del escrito, es decir, se habla de un *mundo*⁵. También es cierto que pese a su reticencia para comunicarse, Linacero piensa fugazmente en un posible lector; por tanto, si su desconfianza por el lenguaje careciera de ambigüedades nunca había nacido el texto.

Conclusiones

Hasta ahora se señalado las dificultades enfrentadas por Eladio Linacero para redactar sus memorias y llevar su mundo interior hasta el plano de la escritura. Las memorias de este personaje-narrador pueden no profundizar en hechos verificables de su vida pero sí elaboran un retrato de su personalidad; en este ensayo se ha destacado los siguientes aspectos de ella: su matizada desilusión con el mundo, su dualismo irreconciliable entre la realidad y el ideal, el carácter inefable de sus sueños ante un vacilante deseo de expresión. Con estos materiales trabaja este *escribidor*.

El propósito de Linacero de escribir la “historia de un alma” sin hechos parece imposible, no sólo porque Onetti lo declare, sino porque el personaje-narrador se ve obligado a corporeizar el alma; debe por eso todas las “aventuras” están precedidas por un recuerdo o una anécdota de su vida. Dentro del proceso de la triple mimesis de Ricoeur, que parte de la concepción de un mundo fenoménico, no resulta menos imposible *narrar* una entidad metafísica. El teórico francés entiende la narración como una forma de reordenar el mundo físico y marcar el paso del tiempo; a través de ella se puede apelar a niveles intangibles de la realidad. De la misma forma, mediante el uso de metáforas y figuras, el lenguaje se puede alcanzar zonas que trasciende la mera descripción. Linacero, en cambio, desconfía de la narración y el lenguaje para aprehender la verdadera esencia que anhela; ella es ajena a los cuerpos tangibles y los fenómenos de la realidad.

No obstante, Linacero narra. Cuando se sienta a escribir organiza una serie de acciones, así las fragmente y las intercale con peroratas o ensueños. Lo hace a pesar de estar

⁵ Cabe aclarar que en esta interpretación no pretende seguir las teorías de Paul de Man (o de Jacques Derrida) que postulan una ruptura radical entre el lenguaje y el mundo.

desilusionado del mundo y despreciar las situaciones en las que se ha visto envuelto; de la resistencia de Linacero a contar las anécdotas reales que conformaron su vida y lo llevaron, al tiempo, a vivir “solo y entre la mugre” y preservar ensueños secretos rebosantes de belleza.

Linacero quiere contar su vida hasta los cuarenta pero decide comenzar por el episodio de la cabaña de troncos con Ana María. Este momento es sin duda importante para él porque entonces surge uno de sus ensueños más recurrentes; sin embargo, puede parecer una decisión caprichosa porque aparentemente se trata de una anécdota aislada sin posteriores repercusiones en su vida tangible; él mismo la justifica diciendo “Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, en una noche de tormenta...” (20). Por lo tanto, Linacero se remite a esa anécdota “anodina” por la búsqueda de la belleza del ensueño, aunque él mismo sabe que no la puede expresar en palabras; se trata de una tendencia hacia un límite que él considera imposible de cruzar. Como se explicó anteriormente, en las memorias los episodios están diseminados y quedan grandes vacíos por explicar; escenas de poca importancia para una vida como podría ser una pelea entre un macró y una prostituta precede a otra fundamental como la separación de Cecilia. Una razón es que esta estructura refleja su visión del mundo, donde lo sublime se alterna con lo prosaico (nunca se mezclan); de la misma forma como Linacero puede vivir en un antro y tener los ensueños más luminosos, la historia de un macró puede anticipar su matrimonio. Otra razón es que muchos de estos episodios son prólogos para los ensueños; aún cuando no estén directamente relacionados, siempre los tienen como marco.

Como se ha señalado, el dualismo expresado en las memorias de Linacero es la expresión de su visión del mundo; en este sentido, él falla en comprender el mundo de las acciones como medio para alcanzar la esencia ideal que busca, su objetivo con las memorias. El mundo en Ricoeur es simultáneo y horizontal; el oficio de todo escritor al articularlo es convertir la simultaneidad en un discurso lineal en el que confluyan y se ordenen diferentes objetos e impresiones. Linacero realiza esta labor cuando escribe, pero como él busca separar sus ensueños de las situaciones vividas, sus memorias quedan escindidas entre los recuerdos de su vida y las “aventuras” relatadas.

Las memorias de Eladio Linacero están abocadas hacia el horizonte de los ensueños del autor, ese es el plano de la escritura que persigue, pero lo hace con reticencia porque supone de antemano que no lo puede alcanzar por su idiosincrasia dualista que separa los hechos de los ideales. Esa “historia del alma” que Linacero trata de retratar es inalcanzable por medio de palabras (según cree el mismo personaje), pero cuando emprende la escritura de sus memorias realiza asedios para acercarse a ella. Por supuesto, se topa con una frontera imposible de cruzar porque su propia comprensión del mundo ha impuesto el límite.

Vale recordar lo afirmado por Richard Young sobre Linacero: “no percibe el tiempo como un continuo sino como fracciones” (442); por eso sus memorias son discontinuas, saltan en el tiempo guiados por la conciencia rectora, pero retornan constantemente a imágenes recurrentes (la noche, la soledad, el desamor). Con su narración fracturada, el tiempo narrativo como continuidad queda parcialmente diluido; adquiere una tonalidad más estática, cíclica, tan inmersa en la subjetividad del narrador que pierde el carácter vinculador con los demás seres humanos destacado por Ricoeur ⁶. El contrapunto interesante es que las memorias se escriben a lo largo de una noche, un plazo temporal definido. Así, la rememoración de Linacero lo lleva a dar vueltas alrededor de ensueños y episodios amargos, insignificantes o trascendentales, mientras pasa la noche en la que terminará sumergido: “Me hubiera gustado clavar la noche en un papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto...” (45)

La gran virtud de “El pozo” es que las memorias de Linacero son testimonio pleno de sus propias escisiones; el texto se plantea una búsqueda imposible y la emprende hasta llegar a su límite. Linacero no quiere contar su propia vida como la recuerda sino ese mundo secreto de su alma, pero como están mezclados inextricablemente, el resultado es una tentativa que llega sólo a la mitad del camino propuesto. En este espacio indeterminado vive la voz de Linacero: no se puede realizar como persona sociable en el mundo físico pero tampoco puede permanecer en sus ensueños por demasiado tiempo. Un hombre del talante de Linacero no podría haber escrito unas memorias coherentes y

⁶ Esto no quiere decir que las memorias carezcan de cronología; es imposible escapar a alguna forma de ella, como lo afirma el mismo Ricoeur: “El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en ficción” (*Tiempo y narración II*, 412).

ordenadas; su asco por la realidad y vergüenza de sus sueños lo obligan a escribir un texto de dudosa naturaleza, dubitativo y fracturado como su propia conciencia.

3. “En busca del Moloch” de Ricardo Cano Gaviria

El Gustave Flaubert retratado en “En busca del Moloch” escribía con una autoimpuesta disciplina draconiana; trabajaba a diario hasta altas horas de la madrugada y despertaba al atardecer a continuar su labor. Como sus novelas buscaban tener un tono objetivo y apegado a los hechos, las amistades epistolares que mantenía le servían como un desahogo donde hablaba con libertad sobre lo humano y lo divino. Pero luego Flaubert volvía a ser absorbido por su trabajo y casi se aislaba del mundo nuevamente en esa ardua rutina.

En el relato de Ricardo Cano Gaviria, Flaubert recién ha llegado de su viaje por África y redacta *Salammbô* ininterrumpidamente con enorme dificultad; su objetivo es insuflar de vida literaria a esa antigua guerra púnica. Mientras tanto se cartea con Carolina Tovar Merizalde, una dama neogranadina que vive en una tierra exótica para él. Ella le cuenta sus ensueños filantrópicos mientras padece los embates de las guerras civiles finiseculares, particularmente la de 1860.

Este ensayo quiere señalar cómo, aún cuando el Flaubert de Cano Gaviria trabaja sobre una novela aparentemente ajena a Carolina, encuentra puntos comunes con la vida de la neogranadina; ocurren encuentros entre el plano del mundo de esa mujer y el plano de escritura de Flaubert, todo gracias a la relación epistolar que permite acercar espíritus afines. Pese a las semejanzas, también hay abismos insalvables entre los dos corresponsales, puntos de ruptura donde las cartas mismas son una forma de impotencia ante la distancia. A lo largo del relato, permanentemente está en juego los ríos como metáforas de esa reunión imposible entre los corresponsales; de forma similar, la escritura establece un vínculo particular donde comparten inquietudes e ideas (no exentas de mutuas incomprendiones). Pero esta relación epistolar al tiempo es frágil, incapaz de actuar frente a contingencias políticas y sociales del mundo, y allí marca límites que su escritura no pueden cruzar. Al final sólo alcanzan a encontrarse a través del sueño y queda un pasaje como testimonio de esa reunión.

Historia, ficción y pastiche

En 1987, Ricardo Cano Gaviria publica *Cartas del viaje a Oriente*, la traducción de la correspondencia escrita por Gustave Flaubert durante su primer viaje por África. El mismo año termina “En busca del Moloch”, un relato acerca del ficticio intercambio epistolar entre una dama neogranadina y Flaubert. Por tanto, la coincidencia temporal indica que Cano Gaviria llevó a cabo la doble labor de traducir cartas reales de un autor, con la investigación biográfica de rigor, mientras imagina otras epístolas, buscando imitar la voz del novelista y acomodando los hechos de la vida del novelista para introducir con verosimilitud un episodio inexistente.

Así, en “En busca del Moloch”, la imaginación juega con la historia: sin abandonarla, reorganiza y modifica sus elementos dentro de la lógica interna del relato. Por eso es necesario esclarecer la relación entre el Flaubert-histórico y el Flaubert-personaje, esa derivación ficcional que se cartea con Carolina Tovar Merizalde en el relato de Cano Gaviria. En principio, la culta dama neogranadina es un personaje análogo a Madame Leroyer de Chantepie, una admiradora de *Madame Bovary* que le escribió a Flaubert en 1856, “en circunstancias casi idénticas a las de doña Carolina” (según el prologuista del relato, 119) para iniciar una relación epistolar que se extendió por diecinueve años. El Flaubert-personaje también le señalará a la neogranadina su parecido con su otra corresponsal (124).

Las cartas escritas por Cano Gaviria en nombre de Flaubert parafrasean partes de varias de las escritas por el francés a otras damas, especialmente las dedicadas a Madame Leroyer; por ejemplo, en una epístola escrita en octubre de 1859, Flaubert le recomienda la lectura de la *Leyenda de los siglos* de Victor Hugo así: “Vous qui aimez l'idéal et qui le sentez, je vous recommande les histoires de chevalerie qui sont dans le premier volume” (*Lettre à Mademoiselle de Chantepie...*); palabras casi textuales son dirigidas a la neogranadina: “A usted, que ama lo ideal y que lo siente, como toda una Marie de Champagne que es, le recomiendo especialmente las historias de caballería del primer volumen” (162). Hay otras coincidencias, como cuando Flaubert le explica a Madame Leroyer en una carta de enero de 1858 que no es un hombre cómodo en sociedad: “Soy, por el contrario, lo que se llama *un oso*” (*La pasión de escribir*, 115); con Carolina usa de nuevo la figura del oso: “no me queda más remedio que continuar viviendo como un oso y trabajando como un negro...” (144).

Como en los ejemplos citados, las cartas escritas por Cano Gaviria contienen muchas otras paráfrasis o referencias deliberadas, pero adquieren un nuevo sentido al ser dirigidas a un destinatario diferente como una dama enferma atrapada en un país en guerra. Ese es el juego con la historia realizado por el escritor colombiano: reconstruir cartas copiando el estilo original, agregar nueva información según lo exija el relato y ponerlas en un nuevo contexto. En una “Nota final del autor” al cierre de *En busca del Moloch*, Cano Gaviria aclara que las cartas del novelista francés están “imitadas por así decirlo ‘del natural’ y propuestas como modelo de ‘crítica ficción” (184), por tanto, el ejercicio trata de alargar el eco del estilo flaubertiano iniciado, probablemente, con la traducción de las cartas del viaje a oriente y mezclarlo con un argumento imaginado.

Esta elongación de la voz ajena por escrito, tras la lectura atenta, es una práctica ejercida sistemáticamente por Marcel Proust; él señala a esa voz interior que continúa hablando cuando ha dejado el libro:

Quando acaba uno de leer un libro, no sólo quisiera seguir viviendo con sus personajes, con la señora Beauséant, o Frédéric Moreau, sino que hasta nuestra voz interior que se ha disciplinado a lo largo de toda la lectura para seguir el ritmo de un Balzac o de un Flaubert, querría seguir hablando como ellos. Por un momento, hay que dejarla hacer, dejar que el pedal prolongue el sonido, es decir, hacer una imitación voluntaria para poder, después de esto, volver a ser original... (38)

El texto en francés utiliza la palabra *pastiche*, que si traduce literalmente imitación, tiene también un carácter propio. Es bien sabido que Proust fue un entusiasta del *pastiche* como género y lo ejerció como una “crítica en acción”; imitaba el estilo de algunos autores con cierta sátira, como a Sainte-Beuve o Ernest Renan, y de otros con admiración, como a Flaubert y Michelet; supuestamente tenía el plan, apenas llevado a cabo, de acompañar esos ejercicios con ensayos críticos donde se estudiaran los rasgos estilísticos del autor imitado.

El relato de Cano Gaviria comparte el espíritu de continuar “pedaleando” y dilatar la voz de Flaubert dentro de una nueva situación; no obstante no se hace con espíritu de “crítica en acción” sino de “crítica ficción”, como lo declara el autor colombiano en su la nota final del libro. El resultado es un *pastiche*, como lo entiende Gerard Genette: “identidad de

estilo y no de texto” (28), aún cuando el francés reconozca que es casi inevitable la aparición de algunos contenidos que desborden lo estilístico.

Para Genette, el pastiche es un género menor, derivativo, ejercido con el objetivo de satirizar o halagar. En el caso de Cano Gaviria, aunque su admiración por Flaubert esté cercana a la devoción, el pastiche de “En busca del Moloch” no tiene solamente un propósito encomiástico sino también estético; más allá de ser un mero ejercicio de estilo o de crítica, como en el caso de Proust, el colombiano crea un relato autónomo regido por sus propias reglas. Con autónomo se quiere decir que la historia desarrolla un argumento de principio a fin donde la interacción de los personajes tiene una lógica interna construida en las cartas mismas, una coherencia independiente de la correspondencia original. Aún cuando se ignorara que Flaubert fue un escritor real y Carolina un derivado de Madame Leroy, ambos corresponsales tienen sus propias particularidades y búsquedas; coexisten como iguales dentro del mundo del texto de manera que ninguno es menos verosímil que el otro.

Esto no quiere decir que se pueda ignorar la carga intertextual del pastiche; Cano Gaviria se esforzó por coincidir las fechas de los eventos de la vida del novelista con hechos coyunturales en la Nueva Granada, a través de Carolina Tovar Merizalde. Para construir un mundo del texto sólido, Cano Gaviria introdujo incontables referencias genuinas, sean a eventos políticos como la Batalla de Subachoque en 1861, o culturales, como las reuniones en el Liceo Literario. De igual forma, los corresponsales intercambian opiniones acerca de obras existentes: *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, las crónicas de viaje por Colombia de Gaspar Theodore Mollien o de Alexander Von Humboldt. No obstante, usando el juego de las citas apócrifas, también se mezclan algunas referencias falsas, la primera de ellas fundamental: Monsieur Lemoine, el cónsul francés que establece el contacto entre Carolina y Flaubert. La figura posiblemente derive de Auguste Le Moyne, un diplomático galo que permaneció en el país entre 1828 y 1839, varias décadas antes de la correspondencia del relato. La invención de este cónsul, del que no se da nombre o detalles biográficos, puede no ser históricamente verídica, pero sin ella el relato no se podría haber llevado a cabo.

La creación de este diplomático inexistente responde a las exigencias de la verosimilitud dentro de la ficción, la necesidad de Cano Gaviria por entablar un vínculo creíble entre un novelista que apenas si había oído de la Nueva Granada y una mujer de ese país

confinada por su enfermedad. Por lo general, los embajadores eran caballeros cultos, por tanto, no es difícil imaginar a este diplomático francés como amigo de Flaubert; así mismo, parece verosímil que en la Nueva Granada entable relación con una dama ilustrada, familiarizada además con el país galo. La invención de este facilitador es el pivote que permite la amistad entre ambos corresponsales; es el diplomático quien entrega la copia de *Madame Bovary* a Carolina, de allí surge la fascinación de la dama por la obra y posterior búsqueda de contacto con el escritor. Desde ese momento, la ficción ya se eleva sobre el documento.

Así, “En busca del Moloch” es un pastiche fundado sobre elementos históricos; no obstante, también es una ficción autónoma que evita desatender lo verosímil para privilegiar lo histórico. Precisamente, en el ensayo “La novela colombiana después de Gabriel García Márquez”, Cano Gaviria señala este error cuando escribe sobre *Años de fuga* de Plinio Apuleyo Mendoza; critica que la búsqueda de fidelidad al hecho histórico y a los personajes reales impide “a la ficción elevarse sobre el documento” (367). El escritor colombiano recuerda cómo Stendhal solía fusionar figuras históricas en un solo ser imaginario para darle autonomía a su creación. El mismo Cano Gaviria realiza este ejercicio de forma creativa en “En busca del Moloch”: deriva a Carolina Tovar de Madame Leroyer, pero también del Sufeta Hammon en tanto comparten la misma enfermedad; así mismo, el colombiano se atiene a varios datos históricos pero no teme desviarse de ellos cuando la verosimilitud de su relato lo requiere.

Por lo tanto, en lo que sigue de este trabajo se tendrá en cuenta que si bien el Flaubert histórico y el imaginado no pueden ser equiparados sin más, hay una clara y deliberada homología entre ellos. De todas formas, como lo hace el mismo Cano Gaviria, en el análisis se privilegiará la verosimilitud interna del relato sobre la precisión de los datos documentales, sin descartar los segundos por completo.

Primer momento de una relación oscilante

“En busca del Moloch” es un relato sobre las distancias y los encuentros. Mediante la invención de Monsieur Lemoine, Ricardo Cano Gaviria tiende la posibilidad de un puente entre dos ámbitos ajenos en el siglo XIX: el francés y el neogranadino; ambas sociedades pasan por procesos históricos y culturales diferentes, con algunos puntos en

común. Ese encuentro epistolar entre Flaubert y Carolina Tovar Merizalde es efímero y arduo por la distancia geográfica y las condiciones sociales; no obstante, los correspondientes saben entablar una relación de amistad (que no excluye ciertos malentendidos y reuniones casi místicas durante el sueño). Juan Felipe Robledo resalta esta dubitativa relación, la simultánea cercanía y lejanía, cuando dice que el tema del relato es el anacronismo roto por una comunicación por cartas (110). A continuación se desarrollarán esos sucesivos encuentros y desencuentros epistolares para indicar cuáles puntos de sus realidades se pueden entrecruzar epistolariamente y cuáles permanecen ajenos.

El vínculo inicial entre Carolina y Flaubert nace de *Madame Bovary*. Gracias a la intervención de Monsieur Lemoine, Carolina recibe la novela y la lee con fascinación, aún cuando no tiene información biográfica de su escritor. Por tanto, la primera relación entablada es la de lector y autor; un lector enfrentado a una obra y abocado a comprenderla según sus propios horizontes. En esa intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, en palabras de Ricoeur (*Tiempo y narración I*, 140), ella la interpreta de acuerdo a su propia vida y entiende la novela como una tragedia construida para conmover; así, declara su identificación con Emma Bovary: “¡Sí, estimado señor! ¡Puedo asegurarle que cuando leí *Pablo y Virginia* hace veinte años sentí exactamente lo mismo!”: se trata de esa exaltación emocional lacrimógena propia de algunas novelas del romanticismo. De hecho, “En busca del Moloch” abre con una cita de Bernardin de Saint-Pierre tomada del preludio titulado *Propósitos*: “...tuve la satisfacción de ver que todos vertían lágrimas (con la lectura de su obra). Ése fue el único juicio que de ellos pude obtener, y eso era también todo lo que quería saber” (165). Cabe recordar que esta lectura es propia del personaje y no se corresponde con la visión de Cano Gaviria.

Esta lectura de Carolina Tovar nace de su visión educativa de la literatura; de ahí su gusto por obras moralistas como *Pablo y Virginia* o *La cabaña del tío Tom*. Ella permanece en una relativa ingenuidad, no carente de sensatez, al opinar que la educación y la literatura son alimentos espirituales capaces de sacar a la Nueva Granada de su conflicto; es una posición propia de la incipiente clase burguesa finisecular, que leía por recreación y tenía acceso privilegiado, aunque fuera exiguo y moroso, a la cultura europea. Durante el siglo XIX, los hombres de política colombianos solían ser también letrados y estaban pendientes, tanto como podían, de los acontecimientos europeos y norteamericanos; basta señalar que la Constitución neogranadina del 1853

encontró inspiración en la originada por la revolución francesa del 48; así mismo, la Constitución del 58, que rebautizó al país como Confederación Granadina, recibió influencia del federalismo de los Estados Unidos. Carolina pertenecía a esta clase culta que buscaba el acercamiento con una cultura más cosmopolita y, en tanto le era posible, permanecía pendiente de los acontecimientos políticos y literarios de países más avanzados. Esta mentalidad romántica ilustrada de una minoría contrasta con la guerra civil y los desacuerdos políticos saldados con la sangre del pueblo.

Carolina leyó *Madame Bovary* a través de un velo romántico: la historia trágica y sentimental de una dama que no encuentra su lugar en el mundo. Vargas Llosa señala en su ensayo *La orgía perpetua* que si bien la novela de Flaubert evoluciona el romanticismo de Víctor Hugo al retratar lo corriente y carente de heroísmo, de cierta forma no lo rechaza sino que lo “completa”; así, el espíritu de Emma Bovary no es ajeno al de la gitana Esmeralda. Este personaje creado por Flaubert tiene un pie en lo romántico, al aspirar a una vida mejor, y otro en un realismo más crudo, en tanto sus aspiraciones caen en lo banal. De esta ambivalencia, Carolina retoma sólo la parte romántica e ignora los matices que hacen de Emma Bovary tanto una modesta soñadora como una víctima de su propia ingenuidad. En este sentido, tanto Emma como Carolina son románticas en un mundo que difícilmente les pertenece; de ahí su inclinación por *Pablo y Virginia*, esa trágica historia sentimental que se desarrolla en una isla exótica. Al principio, Carolina no es consciente de su relativa ingenuidad y por eso aspira a difundir la novela de Flaubert como un modelo para que las Emmas Bovarys surjan de “la forma más espontánea en todas nuestras pequeñas ciudades” (150).

Por lo tanto, el contacto inicial entre Flaubert y Carolina parte de un relativo equívoco; como el novelista mismo lo expresa en una carta a la neogranadina, no busca emparentar su obra a *Pablo y Virginia*, al contrario, los personajes de St. Pierre le parecen de cartón, con torrentes de lágrimas por sus venas (Cano Gaviria, 159). Ella cambiará esta visión más adelante, para fortuna del propio Flaubert, que desprecia la literatura sentimentalista o abiertamente edificante.

No obstante este “desencuentro”, el novelista siente simpatía por esta mujer que, proveniente de un ámbito desconocido para él, se identifica con su personaje: “Sus palabras renuevan a mi Emma y me reconcilian con ella, después de meses y meses de encontrármela vestida con el mismo ropaje y contemplándome siempre con el mismo

rostro, que yo empezaba a mirar con odio” (124). Si bien en esta primera epístola no explica la razón, más adelante da rienda suelta a sus vituperios contra el burgués y esa sociedad mediocre de Emma, mientras declara su proyecto de escribir una nueva novela alejada de estos convencionalismos. Estableciendo una relación entre el Flaubert-personaje y el Flaubert-histórico, el último dice en una carta: “Voy a escribir una novela cuya acción ocurrirá tres siglos antes de Jesucristo, pues siento la necesidad de salir del mundo moderno, donde mi pluma se ha mojado demasiado, y que además me cansa tanto de reproducir como me repugna ver...” (Citado por Palacios, 39). La obra es *Cartago*, más adelante llamada *Salammbô*. Es decir, Flaubert quiere escapar de su entorno social directo y su próxima novela es una forma de evasión, como lo es también la correspondencia con una mujer proveniente de un país que desconoce (por eso le pide mapas de Santa fe y la recorre imaginariamente, por ejemplo).

La percepción inicial que Flaubert tiene de Carolina está confesamente marcada por el exotismo; le emociona encontrar una imagen de su personaje lejos del entorno burgués tan conocido para él. Este gusto por lo foráneo es aún más evidente en la única carta del relato dirigida a otro corresponsal: a Teófilo Gautier; en ella supone a Carolina procedente de “una rancia familia de origen español” (153) y la califica de *echantillon*, una “muestra”. Por tanto, Flaubert siente por ella una curiosidad casi científica, no exenta de algún aprecio, demostrado en las cartas que le envía y en la redacción de una confesión íntima al final del relato. Esta reacción parece relacionarse con la lectura que el propio Cano Gaviria hace de la curiosidad del Flaubert-histórico en su primer viaje a Oriente cuando ve un barco esclavista: “sí ha sido sensible a lo inhumano del espectáculo, pero es precisamente lo triste del mismo lo que le ha resultado ‘interesante’” (27). Guardando las proporciones, el Flaubert de “En busca del Moloch” también parece intuir los padecimientos de Carolina, pero parte de él los encuentra “interesantes” con una curiosidad casi científica.

Durante este primer momento de la relación, ambos corresponsales tienen en común una relativa idealización del otro; Carolina afirma que ella “había estado leyendo sus cartas con los mismos ojos con que leí *Madame Bovary*, sin tener en cuenta que en la nueva situación era al hombre a quien tenía ante mí, y no al autor...” (156). Flaubert, por su parte, absorto en la escritura de su novela, mira a la neogranadina con una curiosidad interesada pero distante ante la limitada información que posee de un país tan lejano, que se le antoja portentoso y castizo.

Segundo momento de la relación

Progresivamente, la relación entre Flaubert y Carolina sufre un cambio donde se abandona la mutua idealización: ella toma una actitud imponente e invita a Flaubert a la Nueva Granada a escribir el *Pablo y Virginia* suramericano. Antes de recibir la respuesta de la apasionada carta, ella envía otra, mucho más sosegada y sensata, disculpándose por su exaltación. Allí confiesa que en *Madame Bovary* “creía haber encontrado consuelo contra la dura realidad de la guerra” (156); es decir, la novela fue una forma de evasión romántica y así reafirma su pasada identificación con Emma como una mujer que quiere escapar de la realidad que le tocó en suerte. El mismo Flaubert establece la comparación: “Comprendí definitivamente que, a diferencia de los de esa pobre Emma, sus pies se asentaban finalmente en el suelo, pues eran los de una persona capaz de mirarse en el espejo de la dura realidad...” (159). Desde ese momento, Carolina se convierte en una lectora mucho más atenta, capaz de tomar distancia; empieza a “vislumbrar la condición enfermiza de Emma” y no vuelve a mencionar a *Pablo y Virginia*. Su siguiente carta, de 15 de mayo del 1860, versa esencialmente sobre los crecientes horrores de la guerra y el principio de su delirio sobre el Infierno de Dante.

Mientras tanto, Flaubert trabaja copiosamente en la redacción de *Salammbô*; le escribe a Carolina: “La novela me tiene enteramente absorbido. Y continuó sintiéndome tan pronto agotado hasta la médula, y dispuesto a morir para poner término a mis sufrimientos, tan pronto exultante y deseoso de infundirle a mis personajes la misma vida a la que hacía unos instantes estaba dispuesto a renunciar” (161). Su pugna como escritor lo lleva al agotamiento. Flaubert trata de llegar una recreación perfecta de las guerras púnicas; llevar al plano de la escritura todas sus investigaciones de una manera adecuada para que el escrito tenga *vida*.

En efecto, Flaubert escribe durante las noches hasta altas horas de la madrugada, puliendo cada frase con un altísimo grado de auto exigencia. Por eso le escribe a Carolina: “Cada palabra que escribo, cada frase, es como el agua que mana de una roca árida, gracias única y exclusivamente al milagro de mi fe...” (133). Haciendo un salto al Flaubert-histórico, el novelista francés era reconocido por su obsesiva labor en la prosa;

Vargas Llosa destaca su genialidad como una formada a fuerza de riñones durante largas jornadas de trabajo, a diferencia de otros genios precoces como el de Rimbaud, que parecen haber nacido hechos (*El buitre y el ave fénix*, 53). Esto se debe a que la dificultad en la escritura de *Salammô* no sólo estuvo en la investigación (que implicó la lectura de más de un centenar de libros y viajes a África) sino en el refinamiento de un estilo capaz de dar cuenta de los hechos históricos con mesura, aún cuando fueran terriblemente sanguinarios.

Por ejemplo, en el capítulo IX de *Salammô* las tropas cartaginesas huyen de los mercenarios y Zarzas, uno de los líderes bárbaros, atrapa a un guardia rezagado, le clava un cuchillo en la garganta, luego se le abalanza y “pegando la boca a la herida y con gruñidos de alegría y estremecimientos que lo sacudían de la cabeza a los pies, le chupaba la sangre con toda la fuerza de su pecho”. El bárbaro continúa en un atroz ritual de celebración y cuando lo concluye, el narrador dice: “A partir de ese momento, los cartagineses no intentaron ninguna salida; ya no pensaban rendirse, seguros de perecer entre suplicios” (*Obras*, 991). Luego de una escena tan sanguinaria, su efecto se expresa en una frase escueta que representa un giro importante en la guerra: la decisión de Cartago de no rendirse. El recurso narrativo de contrastar lo brutal con lo sencillo logra el equilibrio que caracteriza la prosa de Flaubert, una voz objetiva que no juzga lo que narra. Cabe recordar que el novelista tenía como consigna que “el autor es como Dios, está presente en todas tardes de su mundo ficticio pero no es visible en ninguna de ellas” (*El buitre y el ave fénix*, 64). Las largas jornadas de trabajo le permitían lograr este estilo sobrio y cuidado.

La prosa del Flaubert-histórico perdía ese rígido autocontrol en las cartas a amigos. Sobre ellas, Proust afirma: “Lo que asombra en un maestro semejante sólo es la mediocridad de su correspondencia” (33); la razón es en que ella el novelista renunciaba a lo laborioso de su prosa y dejaba hablar a su voz libremente. La opinión de Proust contrasta, por ejemplo, con la de André Gide, que consideraba la correspondencia de Flaubert como su mejor obra. Lo importante es señalar cómo en la comunicación epistolar, el autor de *Salammô* no dejaba traslucir todo el rigor de su prosa, y esto es cierto también para el Flaubert de “En busca del Moloch”.

Las cartas que el novelista escribe a Carolina le sirven para desahogarse, pero también en ellas Flaubert hace de *guía* e invita a la dama a interpretar el mundo de forma más

realista; la insta a que ponga los pies sobre la tierra. Lo que el novelista no alcanza a comprender es la tierra que ella debe pisar. Los límites de la comunicación escrita se demuestran en que a través de las epístolas, lo único que Flaubert puede hacer es compadecerla gentil y sinceramente por los embates de la guerra, pero desconoce tanto sus alcances como la fragilidad física y emocional de Carolina. El novelista realiza afirmaciones tan desinformadas como: “Creo que si tuviera que escoger entre las guerras civiles de ustedes y el Emperador de los franceses, escogería las primeras” (146); con todos los defectos de Napoleón III, no se compara a las incontables guerras civiles que azotaron a Colombia (en sus diferentes avatares) durante el siglo XIX, especialmente la que se avecina en 1860. Así mismo, declara que “estamos en un siglo en que el único enemigo es el burgués” y vitupera regularmente la “estupidez humana”; lamentaciones similares nacen en desconocimiento de la situación suramericana y no carecen de falta de perspectiva cuando se le expresan a una mujer con la guerra tocando en su puerta, enferma de elefantiasis e ignorante del paradero de su único familiar cercano.

Pero Flaubert por momentos intuye esa relación y afirma: “¡Ya ve cómo los dos tenemos también en común la preocupación por la guerra! Sólo que usted, querida amiga, la padece como una detestable costumbre de los granadinos...” (133); él en cambio, ha elegido escribir sobre esa guerra antigua que tantas penurias le cuesta, pero que son penurias elegidas.

Cuando Carolina “pone los pies sobre la tierra” y enfrenta los conflictos de su país empiezan los quebrantos de salud que eventualmente resultarán fatales, sin alcanzar a tener la opción de Emma de quitarse ella misma la vida. Flaubert, por tanto, no sabe lo que le pide a esta dama de un país cuya condición desconoce; si bien él mismo ha atestiguado la violencia (en la revuelta parisina de 1848, que relatará en *La educación sentimental*), no conoce la magnitud del conflicto neogranadino, muchísimo más agreste que el ambiente burgués habitado por Emma Bovary.

Por su parte, el Flaubert de “En busca del Moloch” no cambia de sobremanera a lo largo de la correspondencia; sólo se aproxima gradualmente al espíritu del Moloch que busca retratar en *Salammbô* y quizá perciba algunos atisbos en las cartas de Carolina acerca de la Nueva Granada. Dentro del relato, Flaubert permanece demasiado absorto en el desarrollo de su novela para cambiar radicalmente su perspectiva, como es natural en un escritor de oficio con un plan establecido para desarrollar su obra.

Por fuera del relato, Ricardo Cano Gaviria se propone permanecer fiel al Flaubert histórico, por eso no podría introducir grandes cambios en su vida sin modificar hechos verídicos. Por ahora es importante concluir el cambio operado en Carolina y su creciente conciencia de los hechos violentos que la rodean, mientras Flaubert avanza en el desarrollo de su antigua guerra épica. Se debe recordar que en “En busca del Moloch” el plano de la escritura del personaje-escritor está por fuera del relato mismo, por esa misma razón, él no está completamente atento de su corresponsal. No obstante, es notoria la coincidencia entre Carolina que abandona su idealización, la intensificación de la guerra neogranadina, y un Flaubert que avanza en la escritura de su novela, cada vez más cerca capítulo XIII titulado “Moloch”.

La metáfora de los ríos

En este apartado se destaca el cruce de los ríos como metáfora de la unión entre Flaubert, Carolina y *Salammbô* (este último como un río ficcional, relacionado también con la literatura en general como medio de encuentro). El tropo resulta significativo por su ambivalencia: al tiempo que señala una imposibilidad geográfica de reunirse, también entabla aproximaciones a un nivel imaginativo.

Por naturaleza, los ríos comunican distancias sólo dentro de una misma región y recorren paisajes a través de un cauce establecido. En este sentido, los ríos de “En busca del Moloch”, el Nilo, el Magdalena y el Sena son propios de África, Colombia y Francia respectivamente, y difícilmente pueden hallarse conexiones entre ellos. No obstante, en la primera carta que Flaubert envía a Carolina Tovar Merizalde termina con una posdata:

Examinando un viaje mapa he podido comprobar que el río La Magdalena se desliza entre montañas. ¿No sabe si en algún punto –tal vez en la desembocadura– ofrece algún parecido con el Nilo? Hace ocho años hice un largo viaje por ese río, disparándole a las grullas y los cocodrilos. A veces, cuando contemplo el Sena desde mi ventana, pienso que todavía voy en la *canga*, y que escribiré en ella todas mis novelas (125).

En el breve pasaje, el novelista emparenta tres ríos que corren por diferentes continentes; al hacerlo esboza una ruptura de la distancia geográfica entre Cartago, París

y la Nueva Granada: pregunta si quizá los ríos que las atraviesan puedan relacionarse, asemejarse, aunque ni siquiera desemboquen en el mismo mar. Por tanto, los ríos son una metáfora de un encuentro imposible pero acaecido en el relato: una enferma dama neogranadina en correspondencia con un novelista francés consumido por su oficio; al tiempo corre el Nilo, ese otro río sobre cuyas aguas Flaubert navegó en su viaje a Oriente y que ahora busca retratar literariamente en *Salammbô*.

Además de la lejanía geográfica, Flaubert señala una nueva distancia: le recomienda a Carolina leer historia: “podrá intentar averiguar, como hago yo mismo desde hace algún tiempo, si los ríos que navegamos son los de dos guerras o más bien los de dos tiempos históricos diferentes” (170). Allí indica una posible barrera temporal entre los correspondientes: mientras la Nueva Granada está en formación con sucesivos cambios de Constitución, Francia entra en una nueva etapa con Napoleón III y las reformas arquitectónicas a París del Barón Haussmann, pensadas para dificultar nuevas revueltas populares. Pero como se mencionó anteriormente, la clase política miraba constantemente a Francia e imitaba sus reformas; por ejemplo, los decretos de tución y desamortización emitidos en noviembre de 1860 “tienen su causa ejemplar en la Revolución Francesa” (Mejía Velilla, 1360). Es una relación desigual, porque los franceses tenían poco interés en noticias provenientes de la Nueva Granada.

Los neogranadinos recibían noticias de Francia con dilación (como de hecho es mucho más evidente en el relato “Noticias del Altozano” del mismo libro de relatos Cano Gaviria), y esta aumenta con el conflicto, como se evidencia en los progresivos retrasos que sufre la correspondencia entre Carolina y Flaubert. Al final, la relación epistolar prácticamente queda interrumpida, un poco antes de la muerte de la neogranadina.

No obstante, en cierto nivel, los ríos navegan juntos durante un tiempo, cruzados por ese afluente de la ficción literaria, encarnada en las obras del propio Flaubert y en tantas otras que participan de su diálogo. Obras como *Madame Bovary*, la *Comedia*, *Pablo y Virginia* o las crónicas de viaje que lee Flaubert, se convierten en tópicos de discusión y representan puntos en común entre ambos correspondientes, pese a la distancia que los divide; la literatura se plantea entonces como una forma de reunión que permite vincular ámbitos disímiles y está presta a ser interpretada desde diferentes ángulos, como efectivamente lo hacen ambos amigos. Más tarde, a través del sueño del Infierno, esa reunión en la literatura tomará una connotación mucho más explícita.

La ficción literaria, por tanto, viene a ser una de sus maneras de vincularse y uno de los ríos que los acercan. Con una metáfora similar, Borges decía: “Somos el río y somos aquel griego que se mira en el río” (*Los conjurados*, 459); es decir, a pesar del flujo constante hay una incierta coincidencia, un retrato que permanece en incesante difuminación. El verso sigue la metafísica borgeana donde cada hombre puede llegar a ser todos los hombres, sin importar la época que le haya tocado en suerte. Una coincidencia similar encuentra a Flaubert y a Carolina, dos seres de ámbitos distantes que encuentran una empatía; el giro es que su coincidencia se da menos a nivel personal que literario: al principio, ella está embelesada con la figura de Emma Bovary y con su idealización del autor; sólo después ve al *hombre*. Flaubert, por su parte, también se deslumbra con la devoción de esta mujer por el personaje de su novela y parece alimentarse de los relatos de guerra que ella le transmite para las escenas violentas de su *Cartago*.

Aún cuando las condiciones históricas de la Nueva Granada y las de las guerras púnicas sean tan diferentes, en ambos ámbitos pervive una violencia creciente que se engendra a sí misma. *Salammbô* sigue el proceso de decadencia de Cartago, que para defenderse de los mercenarios sacrifica todo su bienestar, soldados, las cabelleras de sus mujeres y, finalmente, a sus niños, lanzados en la boca del Moloch. De la misma forma, en la Nueva Granada a mediados de siglo, cada guerra resultaba en una nueva constitución y cada constitución producía una nueva guerra.

Esto quiere decir que el principal río que los une es la ficción que, como se ha visto, es un vínculo capaz de crear empatía en dos seres de ámbitos diferentes, pero también es frágil ante los embates de la guerra y la enfermedad; nada puede hacer toda la cultura ilustrada de Carolina frente las consecuencias de la guerra a su alrededor, porque como decía el poeta Seamus Heany, un poema nunca ha detenido un tanque. Por eso es tan elocuente la metáfora de los ríos, imposibles de unir en el ámbito físico, pero dables a semejarse imaginariamente. Claro, se unen sólo mediante una cierta idealización, porque la imagen del Magdalena de Flaubert es creada a partir de ilustraciones y palabras, similar a la que tendría Carolina del Nilo.

Encuentro onírico

Como los ríos no pueden acercarse físicamente, la máxima trascendencia alcanzada en encuentro epistolar de Carolina y Flaubert ocurre durante el sueño; es allí donde se entrecruzan y se acercan juntos al mismo espíritu.

En mayo de 1860, Flaubert rompe su turno en la correspondencia, cada vez más morosa, y le confiesa a Carolina: “he empezado a sentir como que hubieran pasado años desde la última vez que le escribí... Y la verdad es que desde mi última carta sólo han pasado dos meses” (172), con lo cual indica un aumento en la distancia temporal. En ésta, la última carta escrita a su amiga, le confiesa un sueño marcado por desencuentros intermitentes: el novelista viaja por el Magdalena, aunque no puede más que idealizar paisajes que sólo conoce de segunda mano; ve a Carolina en un traje árabe más emparentado con su novela *Salammbô* pero ella no responde a su llamado y está cubierta literalmente por un velo, es decir que no la puede conocer directamente. Flaubert destaca la coincidencia que Carolina comparta el nombre de su hermana (y su madre y su sobrina), una de las personas que confiesa haber querido más en su vida. Al final del sueño sólo se revela la muerte, acaso premonitoria, y no se alcanza a concretar un *verdadero* encuentro entre los amigos. El sueño parece una tentativa de alcanzar a su amiga y gracias a él el río deja de ser una metáfora para convertirse en una vía hacia ella. Carolina no llegará a leer esta carta porque él no la envía y, de todas formas, es escrita poco antes de su muerte.

El sueño, o visión, de Carolina es mucho más revelador que el del novelista, quizá porque se confunde con un delirio inducido por la fiebre y con escenas tomadas del Infierno de Dante. En la visión, la metáfora del río salta a imagen y la literatura conocida por ambos se convierte en un lugar para recorrer. Carolina desciende por el Infierno y escucha un río que no puede ver; posiblemente es el río del sueño de Flaubert, porque poco después distingue al novelista haciéndole señas. Por tanto, en esta fantasía sí logran entablar contacto. No obstante, Carolina ve a un Flaubert idealizado: “Usted era alto y fuerte, como un normando descendiente directo de los vikingos...” (175), una imagen muy diferente a la que el novelista da de sí mismo: “estoy casi calvo y mi barriga crece alarmantemente...” (173); es decir, se marca una nueva distancia en tanto ninguno de los dos es capaz de figurarse al otro adecuadamente, aún cuando ya han intercambiado fotos.

La visión continúa con el castigo diseñado para los neogranadinos en el Infierno, basado claramente en dos condenas: la Bolsa IX del VIII círculo, donde los sembradores de

discordia hacen fila para ser azotados por un demonio y las heridas se cierran mientras esperan de nuevo su turno; en la segunda condena, del IX círculo en Antenora, los infractores están enterrados hasta el cuello. La visión de Carolina retoma especialmente la imagen de Ugolino mordiendo rabiosamente la cabeza de Ruggiero, quien en vida lo condenó a él y a sus hijos a morir de hambre. La referencia sirve como vínculo de unión literaria entre Flaubert y Carolina, ambos conocedores de la *Comedia*.

De la mezcla de condenas dantescas sale el castigo para los neogranadinos: girar un molino en carrera para azotar al de adelante y ahorrarse una o dos de vueltas. Los caídos son devorados por la bestia que presidía esa condena: el Moloch. Esta condena funciona como una metáfora del espíritu cíclico de la Nueva Granada y, siguiendo los versos de Borges acerca del griego mirándose en la corriente, quizá también de la Colombia contemporánea. Pero más importante, es el momento definitivo donde ambos corresponsales contemplan al mismo Moloch; ese que Flaubert busca hacer caminar por las páginas de su novela, en Cartago, y el que Carolina conoce en la forma de una guerra incesante. El conflicto en la Nueva Granada asciende en intensidad y alcanzará uno de sus episodios más sangrientos en la cruenta batalla de Subachoque el 25 de abril de 1861, donde ganó el General Mosquera. Carolina estará muerta para este momento.

Ante la imposibilidad de un encuentro físico, los dos corresponsales se reúnen en el sueño y allí se dirigen hacia ese dios demoniaco que los emparenta a través del Infierno de la *Comedia*; Flaubert la guía como Virgilio a Dante, pero en “En busca del Moloch” el guiado se quedará en ese infierno mientras el guía está de paso. Es significativo el viceversa: pese a su amistad y conversaciones sobre literatura y costumbres, el punto culmen de su relación es la llegada al Moloch, ese que Flaubert buscaba literariamente y Carolina había querido evitar en la Nueva Granada.

Coincidencia de las visiones

Gracias a la confluencia de sueños, la relación epistolar entre Carolina y Flaubert trascendió en otro nivel: el novelista imaginado por Cano Gaviria parece haber inspirado en la visión de su amiga la descripción del templo del Moloch, en el capítulo VII de *Salammbô* (*Obras*, 947). La imagen del demoniaco edificio anticipa los tres últimos capítulos de la novela, los más sangrientos, donde se realizan las ofrendas de los niños y

hay escenas de canibalismo. Como concurrencia adicional, en el epílogo el traductor recuerda que esta parte se escribió en 1861, el mismo año que murió Carolina. Lo importante de la incorporación de este pasaje es la coincidencia de las visiones: esa guerra histórica que Flaubert trató de reconstruir tan minuciosamente y el sueño de Carolina en el Infierno, donde sus propios compatriotas son castigados. Ambos conflictos están entrelazados por el mismo avatar del Moloch, que prevalece sobre la distancia geográfica y temporal. El vínculo establecido es dispar en tanto relaciona la guerra civil *real* de la Nueva Granada con la reconstrucción *ficcional* de una batalla antigua.

Cabe recordar que en el relato de Cano Gaviria, Flaubert se acerca al espíritu del Moloch con dificultad, exhausto por las largas horas de trabajo y lo difícil que le resulta insuflar de vida a personajes tan distantes; no obstante reconoce “¿Pero es posible que en medio de tantos bandazos –como usted los llama– me sienta en el fondo feliz? Por lo menos hasta el momento no puedo concebir un tipo de vida más satisfactorio que ese” (161). De manera que el recorrido de Flaubert, dificultoso como es y en medio de incontables sus quejas, es voluntario. El trabajo del escritor sobre su prosa y la constante revisión de sus manuscritos (en un momento descarta tres capítulos completos) es su forma de vida y en ella se sumerge y a su vez lo aleja de su entorno burgués.

No obstante, no es justo afirmar que el Flaubert-personaje busque evadir su realidad inmediata mediante el exotismo de *Salammbô*; cabe hacer una relación con el novelista histórico y retomar una opinión de Cano Gaviria: “debe tenerse en cuenta que muy seguramente el París del Segundo Imperio está presente en *Salammbô* con la violencia, y la falta de intencionalidad de un ‘pathos’ moral cuya inspiración desborda las previsiones tanto ‘estéticas’ como ideológicas del autor” (“Gustave Flaubert y la melancolía...”, 24). Siguiendo esta hipótesis, por más que el ambiente retratado por Flaubert en su novela sea distante en tiempo y espacio, es posible retrotraer cierto *pathos* al París finisecular y, por tanto, no se trata de un mero ejercicio evasivo.

Al final de “En busca del Moloch”, el traductor de las cartas, autor de las notas de apertura y cierre, se pregunta si la citada coincidencia de descripciones “Se trata de un pequeño e indulgente homenaje que el autor de *Salammbô* le rinde en su novela a la entrañable dama granadina...” (184); dejando de lado el carácter de tributo o cortesía, es más interesante pensar que la “cita” es una deliberada coincidencia posible sólo a través de la literatura, como una visión compartida de la misma barbarie. La descripción del

templo del Moloch ocurre simultáneamente en el delirio una neogranadina que no conoce Oriente, un novelista de la Francia finisecular y su recreación de las guerras púnicas tres siglos antes de Cristo. De acuerdo con esta coincidencia, aquí, el arte escrito emparenta lo disímil y quiebra distancias temporales y geográficas para retratar un mismo espíritu.

En el epílogo, el traductor señala otras tantas coincidencias que reducen la distancia entre la guerra cartaginesa, el conflicto neogranadino y la escritura del novelista: el hecho que dos meses antes de la publicación de *Salammbô* ocurriera la batalla de Santa Bárbara en la ciudad de Cartago, en 1862 con la victoria final del gobierno central. El traductor revela también que Carolina Tovar padeció de elefantiasis como el Sufeta Hammon, el perverso y repulsivo personaje de la novela, con cuya enfermedad Flaubert representaba la decadencia cartaginense. El mismo simbolismo se podría proyectar del padecimiento de la neogranadina a su propio pueblo. Así mismo, en sus cartas, ambos declaran encontrarse en distintos círculos del Infierno, uno por el desarrollo de su obra y la otra por los embates de la guerra; finalmente, en la visión de Carolina se encontrarán en el averno dantesco.

Lo importante es señalar cómo estas coincidencias acercan y alejan los conflictos cartaginés, neogranadino y francés; también los padecimientos de Carolina persiguiendo sus ensueños y el sufrimiento de Flaubert para desarrollar su obra. Todos corren paralelos, por ríos diferentes, aproximándose a intervalos y alejándose de nuevo, por tiempos y lugares extraños entre sí. Pero en este vaivén, el vínculo más perdurable es el literario; desde que Carolina escribe su visión hasta que ella llega a la novela de Flaubert, y todas las obras citadas que les permitieron relacionarse y explicar sus respectivos padecimientos.

Conclusiones

En “En busca del Moloch”, a diferencia de “La casa inundada” y “El Pozo”, el personaje-escritor no trabaja sobre el texto que se lee, el relato en sí. El objetivo del Flaubert-personaje es desarrollar una novela ajena a las cartas del relato; el contrapunto es que el ámbito de su correspondencia tiene un espíritu análogo al perseguido en su obra. A lo largo

de las epístolas se desarrollan esas coincidencias y divergencias, obstáculos finalmente superados mediante vínculos metafóricos y literarios, como el cruce de ríos o encuentros oníricos.

En el relato de Cano Gaviria, las coincidencias inciertas y encuentros dispares confluyen finalmente en el sueño. El río que unió inicialmente a Flaubert y a Carolina Tovar Merizalde fue *Madame Bovary*, una novela donde el francés retrataba a una clase burguesa que él conocía y repudiaba a fondo; irónicamente, la misma novela se convierte en un modelo y un escape para Carolina, que vive en una sociedad agreste y en permanente conflicto. Flaubert inicia el proyecto de *Salammbô* como una manera de distanciarse de ese ámbito burgués y por eso cae en gracia con Carolina, cuyo país imagina portentoso e incluso le sirve como escape imaginario. La neogranadina vive su propia guerra, no literaria sino real, y es lo bastante atroz para debilitar su ánimo y su salud. El novelista la insta a no escapar al ensueño sino a asumir su presente, a distanciarse de esa imagen idealizada de *Madame Bovary*; Carolina escucha el consejo pero no puede soportar sus consecuencias, sea por su propia fragilidad o porque el conflicto es aplastante. Al final se encuentran en el sueño sin embargo, como se destaca en el apartado anterior, su reunión está llena de viceversas que los separan y unen con intermitencia.

La amistad epistolar es el vínculo que permite establecer una comunicación pero, como se dijo, es una labor diferente a la novela; en las cartas, Flaubert se expone como persona, mientras en sus novelas busca la neutralidad. Por tanto, el novelista no establece un vínculo directo entre el remoto país de su amiga y el tema de su obra; de hecho, uno de sus propósitos con *Salammbô* es retratar una guerra de grandeza épica como no existen ahora, según él considera.

En principio, con *Salammbô*, Flaubert pretendía escapar de la realidad conocida y refugiarse en una época distante a la suya (ya se aclaró que el resultado tampoco significaría un extrañamiento de su propio tiempo). Por eso, los materiales con los que trabaja para construir su ficción son puramente documentales: lecturas de historiadores antiguos como Diodoro, Polibio o un viaje a Túnez, fueron algunos de los insumos utilizados por el novelista para elaborar una ficción histórica convincente. Así, el proceso de mimesis presente su texto no ordena hechos atestiguados por él, es una ardua reconstrucción, casi arqueológica, de sucesos distantes de una civilización que dejó un

exiguo legado. Su labor para reconstruirla es copiosa y llena de óbices; avanza lenta en jornadas largas porque el novelista trata de recrearla a la perfección.

Flaubert ensambla su trama ajustándose tanto como le es posible a los datos comprobables. Su obra se acerca a los parámetros de la novela histórica como la había concebido Víctor Hugo o Sir. Walter Scott, pero su enfoque fue mucho más feroz al retratar el recrudecimiento de la guerra hasta llegar al barbarismo de sacrificios de infantes. En sus cartas a Carolina, Flaubert afirma querer retratar batallas épicas para destacar la mediocridad de sus contemporáneos burgueses y, en este sentido, juega dentro una reinterpretación y reelaboración mimética como la entiende Ricoeur; retrotrae una civilización perdida mediante la lectura de documentos y así “opera una cierta *mediación* entre el pasado y el presente o, mejor, entre el horizonte de expectativa del pasado y el horizonte de expectativa del presente” (*Tiempo y narración III*, 875). Es decir, en este caso, el escritor organiza documentos dentro de una nueva lógica de acuerdo con los paradigmas de su tiempo. Por esa razón inventa un romance no histórico entre Salammbô y Matho, para darle un motor pasional a la obra y permanecer parcialmente dentro de la lógica de la novela histórica romántica. Esto quiere decir que si bien *Salammbô* es una obra histórica, también es contemporánea de su época. Por otro lado, como se trata en “En busca del Moloch”, también es una novela capaz de retratar un espíritu que perdura en épocas y lugares diferentes.

El contrapunto es que la barbarie perseguida por Flaubert su novela, representado en el espíritu del Moloch, pervive al tiempo en la Nueva Granada. De cierta forma se puede decir que mientras Flaubert busca al Moloch (así sea sólo literariamente) ella intenta escapar de él. Pero la búsqueda de Flaubert se desarrolla en libros y ruinas (mimesis I), esa es la realidad con la que tiene contacto y aspira reconstruir en su novela (mimesis II); absorto en la escritura, apenas se percata de que su correspondiente viene de un ámbito donde pervive el mismo espíritu buscado por él para desarrollar literariamente. Esto quiere decir que, en “En busca del Moloch”, la ficción y la realidad cabalgan en la misma dirección casi inadvertidamente, sin reconocerse explícitamente sino hasta el final, con el citado pasaje que incorpora Flaubert la visión de su amiga.

Al final, la violencia de la Nueva Granada llega a *Salammbô* mediante la descripción del templo del Moloch que el novelista toma del sueño de Carolina; esta es una especie de comunión a través de sus escritos donde, pese a las limitaciones que han tenido sus

cartas y los momentos de incompreensión, ambos visualizan el mismo terror. Al principio de su amistad, ambos partían de una relativa idealización, Flaubert del país de su corresponsal, y Carolina del hombre detrás de *Madame Bovary*. Mientras el novelista se sumerge más en su trabajo, Carolina cambia progresivamente de perspectiva a través de la amistad y del recrudecimiento del conflicto. La perspectiva de ambos corresponsales se aproxima más, pero al tiempo las cartas empiezan a llegar con dificultad, mientras la salud de Carolina se quebranta. Cuando la comunicación parece rota, ambos llegan al espíritu milenario del Moloch en ese encuentro onírico. Tocados por la misma imagen, la dama granadina muere mientras el novelista redacta los sangrientos capítulos finales de *Salammbô*.

En este sentido converge la enorme dificultad de Flaubert para avanzar en su novela con el relato de la visión de Carolina. El novelista ha investigado copiosamente sobre las guerras púnicas, ha leído memorias y ha viajado al lugar de los hechos, pero aún así reconoce su dificultad para insuflarle vida a una civilización tan alejada en tiempo y espacio; sus largas jornadas de escritura y obsesión con la prosa no parecen ayudarle y con frecuencia se pregunta si podrá llegar al final. En este sentido, la visión de Carolina es una suerte de regalo; si el delirio no está relacionado directamente con Cartago, le describe el rostro del Moloch como ella lo conoce. Aún cuando Flaubert haya investigador y sido testigo de hechos violentos, Carolina está inmersa en una guerra civil donde parece prevalecer ese mismo Moloch milenario, y se lo describe a su amigo novelista mediante esa última carta. Esa convergencia de visiones viene a ser un inesperado insumo para que el novelista termine *Salammbô*.

Pese a la distancia, cabe recordar la manera como, a lo largo de la comunicación, se mantiene esa metáfora de los ríos como representación de ese imposible encuentro. Sin duda, uno de los puntos que lo permite y favorece es la literatura misma como una forma de romper el anacronismo; ella los reunió en principio, así fuera de forma dispar, y se mantuvo como un territorio común donde pudieron dialogar y discutir, tanto así que Carolina aspiraba a llevarse al novelista a su país. Por esto mismo no resulta gratuito que la visión final de Carolina se haya llevado a cabo en el Infierno de Dante; es un lugar literario conocido por ambos, el único donde concluyen sus respectivos ríos y pueden encontrarse.

Por tanto, de acuerdo a la tesis de este trabajo, el Flaubert de Cano Gaviria reconstruye literariamente una historia antigua mediante la investigación; no obstante, al entablar una relación epistolar con Carolina, navega por una frontera donde la realidad se acerca a la ficción buscada por él; los planos de la escritura y el mundo corren paralelos sin que él apenas se percate. Hay cierta ironía en que Flaubert se devuelva tanto en el tiempo en una ardua búsqueda literaria del Moloch, cuando un espíritu afín prevalece al otro lado del Atlántico, con su corresponsal como víctima y testigo. Los ríos se entrecruzan por momentos de formas simbólicas mediante coincidencias y obras literarias en común, pero sólo hasta el final llegan a una coincidencia, de manera casi delirante, en esa unión entre la visión de Carolina y el plano de escritura de Flaubert, hallada en el pasaje común a ambos corresponsales.

4. Conclusiones

Toda narración configura una parte de la realidad y le impone un orden. Del mundo heterogéneo, el escritor selecciona los objetos, acciones y situaciones para elaborarlos mediante palabras y dar forma a su historia. Siguiendo a Ricoeur, ese es el paso de la mimesis I a la II; de la precomprensión de las acciones a la configuración narrativa. De acuerdo con este marco teórico, el lenguaje siempre puede encontrar maneras para aprehender aquello que persigue, pero eso no quiere decir que todas las búsquedas sean sencillas ni mucho menos exitosas; una historia puede ser tan simple o tan compleja como se desee, dependiendo del narrador y la realidad que aspire configurar en su escrito.

Por ejemplo, a medida que Dante se acerca al final de su viaje por el Paraíso, encuentra cada vez más difícil describir las visiones divinas, hasta afirmar:

Oh suma luz que estás tan elevada
sobre el mortal concepto, da a mi mente
algo de lo que diste a mi mirada
y haz a la lengua mía tan potente
que una chispa tan sólo de tu gloria
pueda dejar a la futura gente;
que por tomar un algo de mi memoria
y por sonar un poco en verso
más se concebirá tu victoria.

Comedia, Paraíso XXXIII, 67-75.

Dante, como creyente que es, no puede concebir palabras que describan a Dios pues implicaría ponerle limitantes a una gracia infinita, por eso pide auxilio para expresar siquiera un atisbo de la Providencia. Creencias aparte y en un sentido poético, el obstáculo enfrentado por el florentino no es la incapacidad del lenguaje para retratar lo

divino, es su propia concepción de lo divino como un misterio infinito e insondable. El mundo mismo puede tener matices infinitos pero eso no quiere decir que el lenguaje no se pueda aproximar a una parte de ellos con relativa efectividad.

Cada uno de los tres relatos escogidos para este trabajo de grado cuenta con la presencia de un personaje-narrador caracterizado por una incierta relación con la realidad que aspira aprehender mediante su escrito. Como se ha sostenido anteriormente, su conflicto no es tanto lingüístico como de la manera de acercarse a esa realidad y su precomprensión de la misma.

El narrador de “La casa inundada” trata de entender la historia de la señora Margarita sin éxito; la escribe luego de mucho tiempo como una labor de rememoración, pero se da cuenta que recuerda a dos señoras Margaritas: la primera es una mujer misteriosa de la que conoce poco y puede intervenir con su imaginación, la segunda es una viuda con un enigmático vínculo con el agua cuyo origen no logra entender. A pesar del enigma, ellos saben fundar una empatía silenciosa, pero resulta muy difícil traducirla a narración. Como resultado final, el personaje-escritor carga el relato de subjetividad porque no puede centrarlo sobre esa señora cuya historia no comprende.

En “El pozo”, Eladio Linacero escribe sus memorias con el difícil propósito de eludir los hechos de su vida y describir su propia alma, su mundo interior; él es incapaz de concebir que algo pasado por el mundo material conserve su “pureza” y este recelo lo extiende al lenguaje. Convencido de que no puede expresar sus ensueños con palabras (aunque lo intenta esporádicamente), termina por contar hechos de su vida despreciados por él mismo. La idiosincrasia dualista del personaje-narrador le impide aprehender la pureza buscada; como resultado, sus memorias quedan varadas en una fantasmagoría, a la mitad del camino entre una heterogénea rememoración de episodios concretos y el retrato de su alma.

El relato “En busca del Moloch” retrata a un Flaubert durante la escritura de *Salammbô*, donde aspira retratar la violencia épica de las guerras púnicas; esa es la búsqueda de su plano de escritura. Él inicia una relación epistolar con Carolina Tovar, una contemporánea de la Nueva Granada. A pesar de las distancias geográficas, culturales e incluso temporales, la correspondencia sirve para tejer una red entre la violencia vivida por la dama neogranadina y esa búsqueda por Flaubert para su novela. Las circunstancias

físicas impiden el contacto entre los corresponsales, pero ellos saben reunirse oníricamente y hallan una coincidencia en su visión del Moloch, es decir, el novelista finalmente comprende una analogía entre ese plano de escritura anhelado y la realidad de Carolina.

Cada relato presenta a un personaje-escritor en pugna por configurar una realidad, superar diferentes limitaciones para aprehender ese objeto anhelado por su narración. Los narradores de “La casa inundada” y “El pozo” sólo llegan a la mitad del camino y su escrito queda *vencido* por esas limitaciones; el Flaubert de “En busca del Moloch”, en cambio, culmina su novela con la ayuda inesperada de su corresponsal; Carolina le *regala* un fragmento de esa realidad que él buscaba, aunque prácticamente le cuesta la vida.

Lo importante es notar la labor de configuración narrativa como una pugna por organizar una parte del mundo difícil de ser traducida a narración; hay sueños, emociones y enigmas que, desde la perspectiva de quien narra, permanecen inefables y las palabras sólo pueden asediarlos. Todos los personajes-narradores observan una realidad y se plantean un objetivo de acuerdo a una intuición que buscará ser alcanzada mediante la narración. Por ejemplo, el de “La casa inundada” sabe que una parte de la señora Margarita no se le entregó y eso convierte a su texto en un continuo asedio a ese misterio. Por su parte, Eladio Linacero vive sus ensueños en soledad, pero parte de la idea que no logrará traducirlas a palabras cuando decide escribir sus memorias. El Flaubert-personaje viaja e investiga copiosamente para reconstruir esa civilización perdida y emprende un tortuoso proceso de largas jornadas para lograrlo. Por tanto, cada escritor tiene una aspiración, una intuición a la que anhela llegar cuando ponga la pluma sobre el papel; los resultados son variables de acuerdo a la dificultad del objeto buscado y su propio punto de partida.

De los personajes-narradores de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti, como hijos del siglo XX, puede afirmarse que se proponen narrar objetos de antemano imposibles de capturar. En cambio el Flaubert de Cano Gaviria, aún cuando se impone la difícil tarea de recrear una civilización casi perdida, considera realizable su propósito y luego de grandes penurias, efectivamente termina *Salammbô*.

En su ensayo “El abandono de la palabra”, George Steiner sostiene que desde hace varios siglos ha ocurrido un paulatino abandono del lenguaje verbal por el desarrollo de zonas de la realidad cuyo contenido se le escapa. Según él, esta tendencia se exagera progresivamente y territorios antes pertenecientes a la palabra han sido ocupados por la música, el positivismo o las artes plásticas. Incluso en la literatura se cae en la voz escueta y “raqúitica” de un Hemingway, carente de retórica y de la exuberancia verbal de Shakespeare, según el ejemplo de Steiner.

El análisis de Steiner, menos teórico y algo más apegado a lo social que el de Ricoeur, sirve para observar cómo se abandona progresivamente la certeza de un lenguaje capaz de expresarlo todo; un poeta clásico como Hölderlin considera que sus versos pueden acercarlo a lo divino: “Porque yo estoy contento si mi música, al menos, no se pierde; *una vez*, por lo menos, habré vivido igual que los dioses, y más no será necesario” (83); César Vallejo, en cambio, dice: “Quiero escribir, pero me siento puma; quiero laurearme, pero me encebollo” (400), en una imagen donde la escritura se trunca cuando llega al papel y no alcanza ninguna altura. Ambos poetas señalan una dificultad en la escritura, pero el espíritu de Vallejo es más cercano al de los dos primeros personajes-narradores estudiados en este trabajo; ellos entienden que la narración no sólo es incapaz de acercarse a lo divino, sino que acarrea dificultades desde el mismo deseo de configurarse como texto para capturar una parte del mundo. El Flaubert del tercer relato se ubicaría en la mitad, donde por lo menos puede aspirar a ser un “dios” ubicuo en su propia obra, pero esto no implica que su tarea sea sencilla y no represente un enorme trabajo sobre el lenguaje para capturar lo que busca.

La dificultad de hallar estos recursos y su continuo navegar por la frontera de lo posible mediante el lenguaje literario, hace que los textos a veces parezcan amenazados por caer en el silencio. Por ejemplo: el Flaubert-personaje considera frecuentemente renunciar a la escritura de *Salammbô* ante la incapacidad de capturar ese espíritu antiguo y tan ajeno a él; las cartas de Carolina lo ayudan porque nacen de un país con una barbarie análoga, es decir, inadvertidamente le tiende un puente al novelista. De la misma forma, el final de “La casa inundada” queda abierto con una nota que el personaje-narrador no se toma el trabajo de desarrollar; deja la historia de la señora Margarita en silencio, sin más explicación y el relato termina con una sensación de desconcierto.

Lo cierto es que los escritores buscan retratar *ciertas* cosas de su mundo, interior o exterior, y para ello utilizan diferentes insumos, provengan estos de su propia vida o de una ardua investigación. Cuando planean organizar estos materiales, darles horizontalidad dentro del lenguaje literario, se enfrentan al inconveniente de reconstruir mediante palabras sucesivas un mundo simultáneo cuyos matices, a veces, difícilmente pueden ser retratados con la escritura. Es una lucha donde pesa tanto la precomprensión que hayan hecho del mundo como su habilidad para configurar una narración con las palabras adecuadas para capturar el objeto perseguido.

Como se ha comentado antes, para Ricoeur el lenguaje no está cerrado en sí mismo, puede referirse al mundo, incluso cuando los objetos son elusivos y parecerían inefables. En *La metáfora viva* afirma que todo discurso poético abole la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, en tanto estos pierden la capacidad de ser interpretados literalmente; no obstante, “la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación de sentido a nivel de todo enunciado, obtenida por la *distorsión* del sentido literal de las palabras” (310). Por lo tanto, si mediante la metáfora se niega una capacidad referencial de las palabras hacia el mundo, se abren nuevos niveles de sentido mucho más depurados.

“La casa inundada” es particularmente rica en metáforas y serviría como ejemplo de un texto que se despliega por fuera de sus referentes explícitos: los objetos y las personas, tocados por el lenguaje, apuntan a nuevos significados gracias a las metáforas del narrador. Pero más allá del mero uso de metáforas, se quiere señalar la capacidad del lenguaje para acercarse a aspectos de la realidad que parecen elusivos, sea mediante metáforas, saltos abruptos, el uso del discurso indirecto libre, etc. La astucia del narrador mide sus posibilidades de contar el aspecto del mundo que desea mediante el uso de recursos lingüísticos. Por esto mismo cabe decir que los personajes-narradores de los dos primeros relatos no los culminan, no por los límites del lenguaje, sino por la dificultad de comprender el mundo que se proponían narrar.

Por lo tanto, el lenguaje narrativo necesita refinarse, elaborarse continuamente para aproximarse más a esa noción buscada por el escritor. Aún cuando los materiales parezcan insondables o se parta de una comprensión inadecuada, el texto puede rodear

el vacío y asediarlo, quizá sin llenarlo jamás como ocurre, por ejemplo, con los citados versos de Dante.

Ya a nivel de los autores, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Ricardo Cano Gaviria tuvieron el propósito común de poner como protagonistas a escritores con obras en proceso, pero cada uno adoptó una perspectiva diferente. Mientras el narrador de Felisberto recuerda, el de Onetti escribe sus memorias como vienen a su mente, y el de Cano Gaviria redacta cartas paralelas a su novela. En todo caso, como se ha destacado, todos estos personajes comparten una búsqueda y dan con un límite de la realidad anhelada que sólo supera el Flaubert-personaje. Eso no hace menos loable la labor de los dos uruguayos; ellos se propusieron escribir sobre una obra truncada que da con límites infranqueables. Este trabajo de grado de ninguna manera quiere insinuar que sus relatos están incompletos porque, como dice Northrop Frye “uno debe suponer, como axioma heurístico esencial, que la obra tal como está producida constituye el registro definitivo de la intención del escritor” (119). Así, como Cano Gaviria muestra las debilidades y autoflagelaciones de su Flaubert cuando escribe *Salammbô*, Felisberto y Onetti dejan ver las dudas de sus personajes-narradores deliberadamente, para mostrar esa “idea mientras se hace” y hasta dónde puede llegar.

Los tres relatos escogidos para este trabajo de grado son diferentes en lenguaje y estructura, por eso estas conclusiones generales no pretenden abarcar la totalidad de las propuestas de cada ensayo, sino reunir sus puntos comunes. En últimas, la realidad es múltiple y la escritura puede abarcarla en diferentes ángulos, nunca en su totalidad. Con los mejores textos literarios sucede algo similar: las opiniones críticas no puede aprehender su totalidad, sólo cubren aspectos precisos mientras tantos otros quedan abiertos.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. *Comedia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004.
- Alter, Robert. *Partial magic: The novel as a self-conscious genre*. California: University of California Press, 1978.
- Barrenechea, Ana María. "Ex-centricidad, Di-vergencias y Con-vergencias en Felisberto Hernández". *Modern Language Notes* 2 (1976): 311-336.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1984.
- Böhm, Siegfried. "El soplo de la vida: Análisis de la casa y del agua en "La Casa Inundada" de Felisberto Hernández". www.felisberto.org.uy. 23 de septiembre de 2010. <<http://www.felisberto.org.uy/documentos%20para%20la%20web/MX-2002-Siegfried%20Bohm-sitio.doc>>.
- Borges, Jorge Luis. "El cuento y yo". *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a la teoría del cuento*. Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis (ed.). Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- . *Los conjurados. Obras completas III*. Barcelona: Emecé, 1996.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
- Cano Gaviria, Ricardo. "Gustave Flaubert y la melancolía de los paquebotes". *Cartas del viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes Ediciones, 1987.
- . "La novela colombiana después de Gabriel García Márquez". *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1988.
- . *En busca del Moloch*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.
- . "Entrevista con Ricardo Cano Gaviria" Entr. Espitia, Leonardo y Díaz, William. *Literatura. Teoría, Historia, Crítica* 3 (2003): 357-367.
- Céline Louis-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. España: Edhasa, 2008.

- Concha, Jaime. "Conciencia y subjetividad en 'El pozo'". Verani, Hugo (ed.) *Juan Carlos Onetti: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1987.
- Coronado, Pablo Edgardo. *Paul Ricoeur: Lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.
- de Man Paul. "Autobiografía como desfiguración". *Anthropos Suplementos* 29. (1991): 113-118.
- de Saint-Pierre, Bernardin. "Pablo y Virginia". *La novela clásica francesa*. Buenos Aires: Editorial Jackson, 1950.
- Díaz, José Pedro. "Felisberto Hernández: una conciencia que rehúsa a la existencia". *Obras completas de Felisberto Hernández IV*. Montevideo: Arca, 1967.
- Donoso, José. "Prólogo" en Onetti, Juan Carlos. *El astillero*. Navarra: Salvat Editores, 1970.
- Ferré, Rosario. *"El acomodador" Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Flaubert, Gustave. *La pasión de escribir*. México D.F: Ediciones Coyoacán, 1995.
- . *Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, Croisset, 8 octobre 1859*. 13 de mayo de 2011. <<http://www.devoir-de-francais.com/commentaire-gustave-flaubert-lettre-mademoiselle-leroyer-chantepie-croisset-octobre-10941-5559.html>>.
- . *Obras de Gustave Flaubert*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Freud, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo". *Obras completas Vol. IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Giraldo, Luz Mery. "Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)". Jaramillo, María Mercedes (et. al.) (ed.) *Literatura y Cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura: 2000.

- Grondin, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder, 2008.
- Harss, Luis. "Las sombras en la pared". *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana: Centro de investigaciones literarias Casa de las Américas, 1964.
- Hernández, Felisberto. "La casa inundada". *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- . *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- . "Tal vez un movimiento". *Obras completas vol. I*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- Hölderlin, Friedrich. *Antología poética*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Jaramillo, Eduardo. "Ricardo Cano Gaviria: Lector que escribe". Giraldo, Luz Mery (ed.) *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Cali: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 1995.
- Kadir, Djelal. "Empatía negativa en 'El pozo' de Juan Carlos Onetti". Giacoman, Helmy (ed.) *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Anaya, 1974.
- Kafka, Franz. "Descripción de una lucha. Versión B (1909-1910)". *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
- Lange Churión, Pedro. "De la ocularidad hacia lo imaginario". *Quimera* 172 (1998): 58-64.
- LeJeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Anthropos Suplementos* 29. (1991): 47-61.
- May, Georges. *La autobiografía*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1979.
- McCullers, Carson. "The Flowering dream". www.carson-mccullers.com. 3 de marzo de 2011. <<http://www.carson-mccullers.com/html/flowering.html>>
- Mejía Velilla, David. "El Régimen Federal 1855-1885". Cacia Prada, Antoni (dir.) *Colombia en la historia II*. Bogotá: Corporación Universitaria del Meta, 2007.
- Monges Nicolau, Graciela. *La fantasía de Felisberto Hernández a la luz de Gastón Bachelard*. México: Universidad Autónoma de México, 1994.

- Nietzsche, Federico. *Obras completas IV*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- Onetti, Juan Carlos. "Entrevista 'el Pozo'" Entr. a Strausfeld, Michi. *Revista El Paseante* 13. (1989): 8-15.
- . *La vida breve. Obras completas I*. Barcelona: Círculo de lectores, 2005.
- . *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca Editorial, 1975.
- . *El pozo. Los adioses*. Buenos Aires: Círculo de Lectores, 2007.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Palacios, Germán. "Introducción". *Obras de Gustave Flaubert*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Pau, Antonio. *Felísberto Hernández: El tejido del recuerdo*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Pont, Jaime. "El pozo' o el abismo del ser". VV.AA. *Juan Carlos Onetti*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Proust, Marcel. *Flaubert y Baudelaire*. Buenos Aires: Coedición Arca-Galerna, 1978.
- Rama, Ángel. "Juan Carlos Onetti. Origen de un novelista y de una generación literaria". *Ángel Rama. Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- . "Uruguay: la Generación crítica (1939-1969)". *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.
- . *Tiempo y narración I, II y III*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Robledo, Juan Felipe. "Ricardo Cano Gaviria, un escritor más allá de las fronteras". Jaramillo María Mercedes (ed, et al). *Literatura y Cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*, Vol. II. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

- Rodríguez Monegal, Emir. "Nota sobre Felisberto Hernández". *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 2003.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- V.V.A.A. *Viajeros extranjeros en Colombia*. Cali: Carvajal & Cia, 1970.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Bogotá: Colección Archivos, 1988.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá: Alfaguara, 2008.
- . *La orgia perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- . *El buitre y el ave fénix*. Entr. Cano Gaviria, Ricardo. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Vázquez, María Ángeles. "La casa inundada': Geografía de un sonámbulo"
cv.cervantes.es. 21 de septiembre de 2010.
<<http://cvc.cervantes.es/actcult/fhernandez/acerca/vazquez.htm>>.
- Verani, Hugo. *El ritual de la impostura*. Caracas: Monteávila Editores, 1981.
- Visca, Arturo Sergio. "Trayectoria narrativa de Onetti". *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana: Centro de investigaciones literarias Casa de las Américas, 1964.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.
- Wood, David. "Interpretando la narrativa". Ricoeur, Paul (et. al.) *Con Paul Ricoeur*. Barcelona: Monteávila Editores, 1998.
- Young, Richard. "'El pozo', de Juan Carlos Onetti, o la noche iluminada de Eladio Linacero". *Revista Iberoamericana* 151, (1990): 431-446.