

21013
15

A



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

"LA CASA INUNDADA" DE FELISBERTO HERNANDEZ.
RECURSOS DE REPETICION Y DISTRACCION.

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
MARIA DEL CARMEN } TEJEDA GOMEZ**

ASESOR: MIGUEL ANGEL DE LA CALLEJA LOPEZ

JUNIO DE 2003





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
ENTRADA A “LA CASA INUNDADA”	11
CAPÍTULO II	
VUELTAS ALREDEDOR DE LA ISLA	48
CAPÍTULO III	
ATRAPAMIENTO EN “LA CASA INUNDADA”	70
CONCLUSIÓN	93
BIBLIOGRAFÍA	97

INTRODUCCIÓN

Hace diecisiete años, los textos de Felisberto Hernández eran conocidos, pero poco estudiados. Existían en México una tesis de maestría y un ensayo ganador de un premio del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) elaborados por una uruguaya, varios artículos aislados en periódicos y revistas y comentarios en enciclopedias. Estas publicaciones no poseían el carácter de un estudio formal. Estaban basadas fundamentalmente en la sensación que dejaba el texto y –sin ser necesariamente falsas y aún siendo verdaderas en algunos casos- no contaban con el soporte de un análisis.

Actualmente es un hecho que las obras de este autor han aumentado grandemente su popularidad. Cada vez hay más personas que se acercan a sus textos. El presente trabajo no se originó apenas ahora como una manera de seguir la moda. Desde la segunda mitad de la década de los ochenta el relato llamado “La casa inundada” –y otras obras del autor que no son nombradas porque no constituyen materia de este estudio- resultaba vigente por su rareza, e inquietante porque el tema que tocaba cautivaba las fibras más sensibles del ser humano en lo que respecta a su existencia misma.

El tema del escrito se desprende desde la primera vez que se lee. Las actitudes de los personajes llaman la atención por extrañas, porque parece que corresponden a seres que, al no saber cómo reaccionar ante lo duro de la vida, adoptan manías como una manera de enmascarar su impotencia para explicar el dolor e invitan a querer saber qué hay en el fondo de ellas y, en primera instancia, sale a la luz que hay un regreso al pasado, una repetición y una evasión. La percepción de una gran reproducción de hechos y de palabras y el hecho de atribuir cualidades humanas a los objetos se hacen evidentes en el relato y abren un camino para su conocimiento profundo.

La repetición y la evasión (fenómenos que han sido tratados tanto por el psicoanálisis como por la filosofía existencialista; pero que han sido eludidos por la mayor parte de las corrientes psicológicas, filosóficas y por la mayor parte de la población –de cualquier disciplina) se ven traducidos a formas literarias y son los ejes de pensamiento de este texto. Ahora es muy claro para mí por qué escogí esta obra (que, por cierto es la última del autor; fue escrita en mil novecientos sesenta): el tema que trata es difícil para muchos; solamente algunos quieren hablar de él –entre ellos yo- y en este texto, de por sí llamativo aparece tratado con mucha dulzura; además, por si fuera poco, yo me identifico con la señora Margarita y encuentro sumamente atractivo escudriñar la estructura del texto hasta descubrir las razones de su conducta.

El tema de esta investigación tiene trascendencia porque expone la forma en que un problema filosófico existencialista traspasa el ámbito de las ideas para instalarse en la literatura (sin que esto quiera decir que es literatura de ideas); muestra las estrategias formales de que se valió el autor para difundir un concepto referente a la actitud que toma un personaje ante lo que puede tener la vida de indómita e insoportable.

Para quienes se interesen en conocer los procedimientos de creación literaria que han brotado en el principio y en la mitad del siglo veinte, el contenido de esta labor puede resultar muy útil e ilustrativo. Poco se ha examinado la forma de la literatura que posee temas difíciles de tratar a causa de que generalmente los literatos eluden atemorizados los temas filosóficos, como si ellos –siendo críticos- tuvieran que dar cuenta de la posición ideológica del autor y comprometerse, cuando únicamente tienen el deber de explicar y valorar el texto. El análisis de este escrito puede servir para ejemplificar cómo era una obra de la segunda mitad del siglo veinte.

Lo novedoso de este trabajo radica fundamentalmente en adoptar un punto de vista que hasta el momento no se ha manifestado en las distintas tesis,

conferencias, artículos o comentarios de críticos literarios que se presentan a sí mismos como adeptos a la obra de Felisberto Hernández.

Muchos autores de la misma época de Felisberto Hernández que tenían inquietud en cuanto al absurdo de la vida y al estado espiritual del humano que busca una idea o una cosa para serle fiel y poder vivir o morir por ella, fueron reconocidos como escritores que traspusieron sus ideas a las formas literarias para decir las cosas, que no ocuparon la manera tradicional de los filósofos –que es a través de ensayos densos y precisos, sin preocupación alguna por el aspecto estético de la expresión. Tales escritores dedicaron su vida entera a escribir novelas y obras de teatro, que eran los géneros de que se valieron con mayor frecuencia. Ellos son Jean Paul Sartre, como caudillo de esta escuela y varios personajes más como Albert Camus, quien no solamente expuso sus ideas en *El mito de Sísifo*, sino que produjo personajes que caminaban por el mundo con esa terrible sensación de hastío y de vacío emocional.

De ellos, Jean Paul Sartre, al contestar a una pregunta directa de un entrevistador –que estaba siendo filmada para un programa especial- que se refería a la razón por la cual había escogido la literatura como medio de expresión y no la forma tradicional de los filósofos- afirmó claramente que lo más importante en su obra eran las ideas; pero que tenían que ser expresadas necesariamente como literatura. Nunca explicó realmente el porqué; pero puede inferirse –tomando como base el resto de la entrevista en la que trataba de justificar el hecho de no tomar partido en una actividad política- que escogió el arte literario para no hacerse responsable de sus propias ideas, para no tener que comprometerse con su propio pensamiento. Al no declararse abiertamente filósofo rehuye a la función que le corresponde como tal, con todas sus consecuencias (críticas, impugnaciones, rechazos, oposiciones, adversidades). Mientras que situándose en el campo de los literatos su obra

debe ser juzgada únicamente por lo artístico, no por la naturaleza moral del contenido. La literatura se convierte así en un lugar de refugio para los que – siendo filósofos de vocación y no únicamente seres con inquietudes filosóficas- viven atormentados por el suceso de que pueda notarse que tienen alguna posición ideológica en el mundo; como si esto fuera algo vergonzoso, cuando ni siquiera es a veces controlable. Así, saltan de un lado a otro para no permanecer; pretenden colocarse siempre en el sitio de los observadores.

Esta actitud podría denominarse “el gran arte del escondijo”. Sin embargo, también es posible que sea únicamente “cobardía”. Sartre prefirió la literatura para no enfrentarse a filósofos que ven al existencialismo como un sentimentalismo ridículo (y realmente no se le puede juzgar mal por ello, tomando en cuenta lo agrias e infructuosas que pueden llegar a ser las discusiones con un filósofo que no está dispuesto a escuchar a su compañero de diálogo). Por supuesto, esto le resta seriedad como filósofo; pero logra una especie de literatura híbrida que finalmente resulta muy original.

Felisberto Hernández no fue jamás uno de estos representantes indudables, típicos y que –en algún tiempo- fueron hasta populares. Él nunca manifestó ser portavoz hispanoamericano de esas inclinaciones intelectuales que tuvieron su origen en Europa. Siempre fue un escritor solitario o de pocos amigos, que no se inscribió en corrientes y la preocupación por la existencia que posee él no es tan radical y amarga como la de los autores citados (además de que su obra es claramente literaria y los bibliotecólogos no se confunden para clasificarlo –¿en filosofía o en letras?- como sucede con los escritores ya mencionados). Felisberto es un literato con inquietudes filosóficas; no un filósofo con inquietudes literarias. Felisberto sobrelleva la vida. Su malestar –si es que lo hay- navega por sus escritos de una manera muy suave; no como un alarido áspero y desesperado.

Me sería muy grato poder dedicarme a toda la obra del autor para poder así afirmar nociones más generales sobre él; pero me es necesario poner límites para que los resultados sean más estimados. En este caso, el texto sobre el cual se va a concentrar el análisis, es “La casa inundada”. Si bien es cierto que hay características que se dejan ver en toda la obra del autor, la obligación intelectual de centrarse en una sola se impone.

El conocimiento literario adquirido por un caudal de lecturas y experiencias permiten la aproximación al texto con una visión profunda y específica que gira en torno a las ideas y mensajes más evidentes y predominantes que pueden ser captadas por el inconsciente o los sentidos. El relato tratado puede entrañar otros aspectos; pero el acercamiento propuesto aquí ahondará en los recursos utilizados para lograr ciertos efectos, intentando –en este compromiso– dar una explicación que contenga observaciones detalladas. Efectivamente, el punto de vista está muy dirigido desde el principio; no se dispersa más que cuando es necesario abundar en algún punto. Aunque no son muchas las citas textuales empleadas, es preciso aclarar que cuando éstas se presentan es porque apoyan con exactitud la idea propuesta.

Después de varias lecturas atentas de “La casa inundada” se pretende demostrar que con el uso de recursos literarios que implican reiteración, retorno y evasión, el escritor logra mandar el mensaje de un tránsito entre dos estados espirituales que se implican: atrapamiento en el sufrimiento y liberación del sufrimiento.

Para desarrollar la investigación ha sido preciso valerse de un método propio de la crítica literaria (que por razones de miedo o timidez, nadie se ha atrevido a llamar nunca “método literario”); no de un método que corresponda a disciplinas históricas, sociales, filosóficas o psicológicas. El procedimiento característico de la crítica literaria se ha ido forjando poco a poco de acuerdo

a la experiencia y a las necesidades de los estudiosos. En general, los interesados (críticos profesionales y profesores que intentan enseñar a sus alumnos una manera de acercarse al texto literario y comprenderlo) practican un esquema compuesto por tres pasos esenciales: análisis, interpretación y valoración de la obra. De acuerdo con cierta lógica, resulta que este es el camino más acertado para la aproximación a las obras de arte elaboradas con palabras y –me atrevo a asegurar- han llegado a constituir el verdadero método aplicable a las letras.

Hasta antes de la década de los noventa –más específicamente antes de que apareciera el estructuralismo- el análisis literario fue un asunto que provocó muchas discrepancias, pues existía una gran variedad de libros de preceptiva literaria que no se ponía de acuerdo ni en los términos ni en los conceptos y causó una enorme confusión durante años porque no poseía los elementos indispensables para profundizar y ser considerada profesional. Sólo algunos ofrecían una metodología seria, que pudiera aplicarse con rigor científico; sin embargo la manera de relacionar las ideas que proponían carecía de claridad.

El sistema que brinda mayor orden y minuciosidad es el método llamado “análisis estructural del relato” que –organizado y adaptado por Helena Beristáin a partir de las ideas de los formalistas rusos y los estructuralistas franceses (quienes, a su vez, tienen como base la lógica formal -que es una parte de la filosofía; sólo que aplicada al relato)¹ ha dado lugar al “análisis estructural del relato literario”. Este método incluye no nada más las categorías referentes a la narración, sino también –dentro de la esfera del

¹ Roland Barthes menciona varias veces la relación entre lógica y temporalidad. *Cfr.* Roland, Barthes. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*. Tr. de Beatriz Dorriots. México, Premia, 1982 (La red de Jonás), p. 16. Asimismo Claude Bremond ofrece un artículo llamado “La lógica de los posibles narrativos”. *Op. cit.*, p.101. Todorov, a su vez, escribe sobre la lógica de las acciones. *Op. cit.*, p.170.

En vista de que la relación entre lógica formal y estructuralismo apenas está insinuada por estos teóricos, surge la necesidad de hacer un estudio minucioso y profundo que compruebe el fundamento filosófico de esta corriente del análisis literario.

discurso- lo que tiene que ver con los aspectos semántico y retórico. Así no queda ningún trozo de escrito sin analizar, ni cabos sueltos, ni elementos sin explicación.

Esto no quiere decir, no obstante, que sea lo único y lo máximo en la vida presente y futura; solamente significa que hasta el momento es lo más útil. Pero, como la creación literaria está abierta a nuevas formas, la posibilidad de una superación de este método no está cerrada.

El estructuralismo o formalismo descompone la obra en sus partes (que son catalogadas de acuerdo a diversos puntos de vista y buscan observar solamente ciertas partes del todo). El propósito de desarmar la obra es llegar hasta el esqueleto que la forma para tener una idea de cómo fue construida y, así, poder descubrir el significado último.

El segundo paso, que es la interpretación, no se fundamenta en ninguna teoría o corriente en especial, sino que –según los resultados obtenidos a través del análisis y aplicando el razonamiento- ofrece el esclarecimiento de los significados no detectados a primera vista. De ningún modo es arbitrario, sino que encuentra su fundamento en la propia estructura formal del texto.

Es posible, finalmente, que la valoración sea un poco subjetiva; pero es trascendental porque las decisiones que son tomadas en esta etapa tienen como apoyo toda la investigación. De manera que está ligada a todo lo que se dijo antes y en ella predomina la objetividad.

Se puede considerar que en forma global el método es deductivo porque estudia una obra en particular, porque llega a resultados (interpretación y valoración) o razonamientos a partir de una hipótesis que debe ser comprobada. Es imposible que sea inductivo, pues no se puede obtener ninguna generalización, ni siquiera sobre toda la obra del autor. Cada escrito tiene sus propias características y propósitos y esto tendría que ser corroborado analizando cada una de ellos.

El trabajo se divide en tres capítulos; cada uno corresponde al modelo antes citado (análisis, interpretación y valoración). En el capítulo correspondiente al análisis, se siguió el orden planteado por Helena Beristáin el cual divide el relato en dos elementos que son: la historia y el discurso. La historia, a su vez, está separada en “funciones” y “acciones”. Dentro de las funciones, no fue aplicado el término *nudos* de acuerdo a la definición de Roland Barthes que dice que “basta que la acción a la que se refiere abra (mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra que inaugure o concluya una incertidumbre”.² Si se aplica esta definición con exactitud, la historia se reduce únicamente a unos cuantos nudos –que son sólo aquellas acciones que implican un correlato (acción que las complementa). En lugar de este sentido, tuvo preferencia el de Helena Beristáin que informa que los nudos están “constituidos esencialmente por verbos de acción”;³ ella misma pone ejemplos en su libro de cómo aplicarlo y, al seguir este prototipo, sale a la luz que existe una ligera desviación en el significado de la palabra *nudo* con respecto a la de Roland Barthes. El patrón empleado por Helena Beristáin trae como resultado que un relato contenga un sinnúmero de nudos, ya que se toma como tal cada “verbo de acción” y en el texto la cantidad es inmensa. Habiendo aclarado únicamente este detalle, cabe decir que el patrón de Helena Beristáin sirvió perfectamente y fue llevado a cabo al pie de la letra y en el orden que ella enseña.

El orden en que está presentada la interpretación se ajusta al del análisis. La demostración de la hipótesis realmente tendrá lugar en el capítulo de interpretación, que es donde aparece la explicación de cada uno de los

² *Id.*, p.16

³ Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*, 2ª ed. México, UNAM, 1984 (Cuadernos del seminario de poética, 6), pp. 30 y 31

recursos de repetición y distracción. Los capítulos de interpretación y valoración son los encargados de proyectar el grado de avance en la aplicación de conocimientos y en la reflexión del tema tratado.

El libro que contiene el relato "La casa inundada" -que fue utilizado para este trabajo- corresponde a la primera edición de las obras completas de Felisberto Hernández en la editorial *Siglo veintiuno editores* de México en 1983. Esta versión comete el error de no poner el título de "La casa inundada" en la portada y en la portadilla; aunque sí aparece en el índice. Por esta razón en los datos bibliográficos que vienen al final no está el título de esta obra en la parte donde se escribe el título del libro.

La primera vez que se halle una cita del texto del autor en el trabajo, aparecerán en la nota los datos bibliográficos. Sin embargo, en las citas surgidas con posterioridad, solamente será anotada la página referida.

Los principales objetivos de esta investigación tienen que ver, en primer lugar, con la demostración de la hipótesis: es preciso saber si las observaciones obtenidas por puro impresionismo son tan exactas como parece; es necesario comprobar qué tanto se acerca a la verdad el hecho de leer y hacer observaciones y comentarios sin profundizar. La validez de la crítica impresionista está en entredicho; su honor y su veracidad han sido puestos en duda.

Los objetivos aledaños son demostrar que el contenido y la forma del texto están estrechamente relacionados y configuran el sentido; distinguir las estrategias literarias particulares del autor para construir su texto; determinar en dónde radica la singularidad (tan mencionada por muchos lectores) del autor en esta obra y, por último, sembrar en los posibles nuevos lectores de Felisberto Hernández, un interés por profundizar en su obra.

El trabajo podrá ser de utilidad a personas con un interés especial en el autor que quizás encuentren aquí un complemento o una confirmación de sus

propias sospechas. Nunca podrá servir a impresionistas o a sentimentales porque ellos siempre estarán apenas tocando parte de la obra y porque no aspiran a más.

ENTRADA A "LA CASA INUNDADA"

LENTITUD

A simple vista, bajo una lectura no profunda, el relato "La casa inundada" de Felisberto Hernández aparenta tener varios niveles narrativos; es decir, parece estar compuesto de una historia dentro de otra (condición que técnicamente se llama *metadiégesis*). Sin embargo, al precisar el listado de funciones del relato, sale a la luz que no hay anécdotas de distinto nivel sino que pertenecen al mismo asunto; están contadas, intermitentemente, por otro personaje, como si se tratara de otra historia. La realidad es que el tema que tratan las supuestas historias es el mismo y solamente es una relación que presenta retornos al pasado, es decir, repetición de hechos y analepsis. En el proceso de definición de las funciones, no se consideró adecuado examinar los nudos en forma minuciosa porque en el texto hay demasiadas acciones que buscan alargar la extensión del relato, que se detienen en detalles. En vista de que éste no constituye un estudio exhaustivo, fue necesario resumir y juntar en una sola enunciación todos los nudos relativos al mismo asunto. No obstante, hay que aclarar que dentro de los pormenores que son sintetizados se encuentran algunos juegos en el modo de narrar que confunden y son los que simulan formar varios niveles. Tal es el caso del segundo párrafo del texto, en el que se provoca el efecto de sacudida en la atención de la lectura cuando el narrador dice: "Sin embargo, el marido no podía estar en aquella isla; Alcides --el novio de la sobrina de la señora Margarita- me dijo que ella

había perdido al marido en un precipicio de Suiza. Y también recordé lo que me contó el botero la noche que llegué a la casa inundada”.⁴

Con una lectura sencilla y aún con varias, se podría casi asegurar que hay más de un nivel; cosa que no es cierta porque para que exista una metadiégesis el relato debe referirse a otros personajes, otro tiempo, otra época, otro espacio y otro tema completamente diferente al de la historia principal y aquí lo que en verdad se presenta es un afán de travesura. Es un recurso de distracción que solamente aparece al principio y que consiste en hacer saltos en el tiempo.

La lentitud del texto se debe más que al número de catálisis que —por cierto, sólo es un poco mayor al de los nudos— al contenido de las catálisis expansivas que comprende descripciones del lugar en el que se desarrollan los hechos, descripciones de la apariencia física de la señora Margarita, reflexiones y comentarios sobre cada una de las cosas que hace o dice este personaje y sobre el impacto que va causando en el narrador-personaje, deducciones acerca del pasado de la señora Margarita y de lo que podría pasar entre ellos en un futuro próximo, preocupaciones del narrador-personaje por tratar de penetrar en el alma de ella y, en general, pormenores de todo lo que está pasando por la mente y el sentimiento del narrador-personaje al estar contando los hechos.

Son tres las catálisis reductivas. La primera aparece en el principio del relato, cuando el narrador-personaje en un solo párrafo condensa muchos días de cotidianidad en ese lugar que eran, ciertamente, sus jornadas favoritas, y que corresponden a lo que él llama los tiempos de la señora Margarita, cuando lo tenía dando vueltas alrededor de la isla y en una espera cansada de las primeras palabras de su confidencia. La segunda es también un nudo y se

⁴ Felisberto Hernández. “La casa inundada” en *El caballo perdido. Nadie enciende las lámparas. Las hortensias*. Obras completas, vol. 2, México, Siglo veintiuno editores, 1983, pp. 235 y 236.

refiere a los mismos días que fueron mencionados en la anterior. La tercera igualmente es un nudo y sucede en unas cuantas líneas en las que el narrador-personaje vuelve a citar las vueltas alrededor de la isla y esta vez informa el gran placer que siente al realizar esta actividad. Estas unidades funcionales juegan un papel muy importante en la obstrucción del avance del relato porque apelan a la reiteración de episodios que instauran una rutina. El efecto que provoca esta morosidad es el de agobio, casi asfixia por no sentir avanzar la historia con la fluidez que se desearía.

DESVIACIÓN

El esquema de mejoramiento y degradación de los personajes tiene relevancia porque muestra con claridad el estado espiritual con el que contaban los personajes al principio, durante el desarrollo y al final del relato.

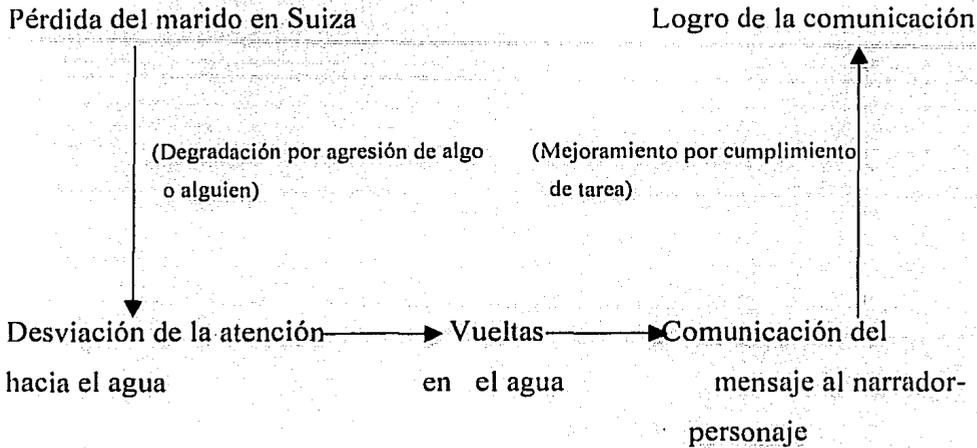
La trayectoria de la señora Margarita no comienza en una situación inicial, como es lo común; sino que se establece directamente en el conflicto. No se halla ningún antecedente de su vida previa a la desaparición del marido; es decir, que su vida literaria empieza en el pasaje antes mencionado, lo cual podría parafrasearse también como “su existencia nace con la ausencia del esposo”. La pérdida constituye una degradación porque implica una descompensación, pues se es privado de algo que se poseía. Las acciones consecuentes posibles correspondientes a esta circunstancia son: 1) el enfrentamiento con la pérdida que, a su vez, implica: a) vencimiento del sufrimiento y b) no vencimiento del sufrimiento, y 2) la huida de la pérdida que contiene: a) evasión del sufrimiento, lo cual no es un verdadero vencimiento y b) no vencimiento del sufrimiento. La señora Margarita ha

escogido la ruta de la huida y, al refugiarse en el agua como un recurso desesperado, se ha estancado en un falso vencimiento del sufrimiento que ella cree que es la felicidad. En este sentido, no puede hablarse de un verdadero mejoramiento, aunque ella se crea satisfecha y trate de convertir a los demás a su religión del agua. Más exactamente está instalada en el sufrimiento, se está perpetuando en el dolor (esto puede notarse en las vueltas que da alrededor de la isla de plantas en el patio cubierto de agua). Su intención de contar su historia al narrador-personaje obedece al deseo de compartir su felicidad artificial con otros. Cuando logra el objetivo de comunicar su mensaje se puede decir que ha tenido una especie de mejoramiento por la tarea cumplida; pero este progreso no solamente no se relaciona con la pérdida del marido en Suiza, sino que brota de una situación apócrifa perteneciente a otro asunto que no concierne al problema inicial (que es el de empeoramiento por disminución con respecto a lo que tenía antes).

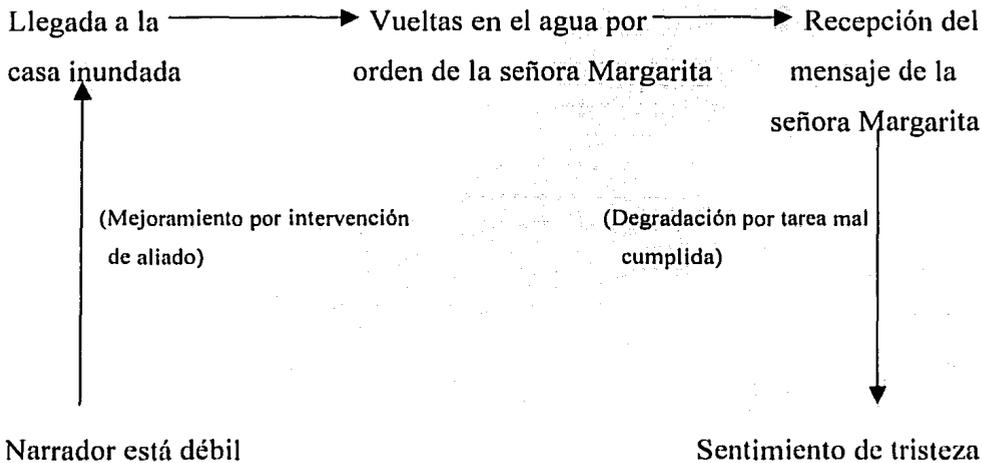
El narrador-escritor-botero principia su vida literaria en una situación ya degradada, puesto que se siente débil. Al llegar a la casa inundada sufre un mejoramiento económico y moral en el sentido de que le surgen nuevos intereses y nuevas esperanzas. Permanece en ese estado de satisfacción mientras sirve para la señora Margarita. Cuando ella lo hace partícipe de su mensaje, a él le viene un sentimiento de tristeza muy grande, lo cual significa un regreso al estado degradado en que se encontraba. Finalmente lo único que obtuvo de la señora Margarita fue quedar atrapado en el mundo montado por ella.

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

ESQUEMA DE MEJORAMIENTO Y DEGRADACIÓN DE LA SEÑORA MARGARITA



ESQUEMA DE MEJORAMIENTO Y DEGRADACIÓN DEL NARRADOR-PERSONAJE



La importancia de estos esquemas radica en evidenciar gráficamente la ruta conductual seguida por la señora Margarita y el personaje-narrador. En el esquema de la señora Margarita puede advertirse, siguiendo el rumbo de las

flechas, cómo después de ser víctima de un empeoramiento por razones ajenas a su voluntad [recibe una agresión de algo –que puede ser el destino o la vida- o de alguien –que puede ser el marido mismo (existe la posibilidad de que la haya abandonado y se haya escondido)] decide desviarse del camino que debería seguir según la lógica de las acciones, que es el de enfrentar el sufrimiento por la pérdida. Al tomar otra senda (flechas horizontales hacia el lado derecho), ni siquiera permite la manifestación del sufrimiento; de tal manera que en realidad no se sabe si padece dolor. Las vueltas en el agua refuerzan el ocultamiento de ese posible sufrimiento. Finalmente queda acomodada en otro trayecto que no tiene nada que ver con el primero: ahora es un prosélito de la religión del agua que busca transmitir su mensaje a un escritor de cuentos y lo logra.

El esquema del narrador-personaje expresa que trae una tristeza inicial por su desempleo que lo hace sentirse débil. Al llegar a la casa de la señora Margarita obtiene una mejoría. Las flechas que van hacia la derecha indican que él fue desviado de su camino original a otro –que es la ruta falsa de la señora Margarita. Las vueltas representan el momento en que él es absorbido por el torbellino de ella y arrastrado a su mundo al convertirse en receptor pasivo de su mensaje. Al final él se vuelve receptor del dolor que ella nunca manifestó (que hace aquí su aparición silenciosa, no denotativa) y termina con un sentimiento de tristeza.

PROPAGACIÓN

Los tres principales objetivos de la señora Margarita con respecto al narrador-personaje son: a) ayudarlo económicamente contratándolo como remero de su

bote para que la lleve a la isla y la tenga dando vueltas alrededor de ella, b) comunicarle su mensaje (la razón por la cual ella inundó su casa y realiza tormentas artificiales), lo cual no ha hecho con su sobrina ni con Alcides ni con sus empleados (María, el botero y el señor del agua) y c) lograr que el narrador-personaje –que tiene profesión de escritor dentro de la diégesis- escriba su historia en un cuento. De esta manera, a la señora Margarita corresponden varios actantes; cada uno cumple diferente función dentro del relato: es adyuvante porque pretende ayudarlo; es destinadora porque desea revelar un secreto y es sujeto porque ella quiere que él lleve a cabo algo que ella no puede.

Estos tres objetivos, no obstante, al ser considerados detenidamente pueden reducirse a uno solo, compuesto por tres pasos. Verdaderamente la señora Margarita no tiene un interés altruista en ayudarlo, sino que -con el pretexto de brindarle algún beneficio- consigue introducirlo en su casa y, de esta manera, lo acerca para poder convertirlo en receptor de sus palabras. Pero éste no es el objetivo final: él debe enterarse de la confidencia para después propagarla a través de un texto literario. De aquí que la intención última sea utilizarlo a él como medio de difusión.

El narrador-personaje evidencia dos únicos propósitos que son: a) resolver su situación económica al recibir un empleo de la señora Margarita y b) obtener de ella un poco de felicidad; en determinado momento de la historia anhela que ella lo quiera. No es una meta inicial, sino que va surgiendo a medida que él va conviviendo con ella.

A pesar de que las intenciones son claras, el narrador-personaje se conduce en la narración como si no tuviera ninguna finalidad, pues adopta una posición de vivir el momento y dejarse llevar.

ENCIERRO Y ESCAPE

Los lugares que escogió el autor como escenario de las acciones no únicamente contribuyen a producir un ambiente extraño, sino que son simbólicos porque siempre están representando algo. La *Enciclopedia de la literatura Garzanti* afirma que “para muchos escritores, entre ellos Julio Cortázar y García Márquez, Hernández es el creador del cuento fantástico rioplatense”.⁵ Sin embargo, hay que aclarar que este relato no puede considerarse perteneciente a este tipo de literatura porque en él no hay nada inexplicable. El juicio que se hace bajo una lectura de acercamiento o de placer puede llevar al lector a pensar que es un cuento maravilloso. El relato, efectivamente, parece ser fantástico porque –además de que el espacio seleccionado para las acciones no es común- el comportamiento de la señora Margarita, en especial, aparenta no tener razón de ser ni nada que lo motive. Sin embargo, al hacer el análisis minucioso, se descubren las razones que tiene este personaje para actuar como lo hace y, no solamente eso, sino que el espacio, las acciones y hasta las palabras utilizadas en el discurso están en todo momento haciendo las veces de algo. Por lo tanto, es menester no confundir lo simbólico con lo fantástico (ciertamente éste es un efecto global logrado por todos los recursos utilizados por el autor). En el capítulo de la interpretación se explicará esto con más amplitud.

Los sucesos se desarrollan en un lugar de la provincia argentina, suficientemente cerca de Buenos Aires como para ir y regresar de allá en poco tiempo, en ferrocarril. El nombre de la provincia nunca se cita. Buenos Aires es el punto de referencia para ubicar los hechos y proporcionarles apariencia

⁵ Héctor Chimirri, coord. *Enciclopedia de la literatura Garzanti*. Barcelona, Ediciones B, 1991, p. 446

de verdad. En forma más específica el sitio de los acontecimientos es una casa, un espacio interior cerrado hasta en los sectores que deberían tener contacto con el aire: “la gran vidriera terminada en cúpula que cubría el patio”.⁶ La habitación asignada al narrador-personaje está en un primer piso. Él baja por una escalera de cemento armado cada vez que tiene que encontrarse con la señora Margarita.

Los espacios sostienen una gradación en la cual unos se hallan contenidos dentro de otros. Así, la señora Margarita duerme en una cama que se ubica en una habitación que está dentro de un hotel que se localiza en una pequeña ciudad de Italia. En el viaje de regreso a su continente, medita en un camarote que está dentro de un barco que navega sobre muchas aguas sobre las cuales cae gran cantidad de agua de lluvia. En el sitio en donde vive, avanza sentada en el asiento que pertenece a un bote que circunnavega una isla fabricada que queda en el centro de un patio que se encuentra en una casa inundada que se sitúa en una provincia de Argentina cercana a Buenos Aires. A su vez, el narrador-personaje reside en una habitación que forma parte del primer piso de una casa inundada en una provincia de Argentina y, también se balancea en el mismo bote que la señora Margarita.

El espacio puede clasificarse en interior, exterior y no determinado como interior ni como exterior. Los lugares catalogados como interiores son veintisiete; exteriores, diez e indeterminados, trece. A continuación se citan sin tomar en cuenta el número de veces que se repiten, únicamente para ilustrar esquemáticamente a qué tipo de espacio corresponden:

⁶ p. 236

ESPACIO INTERIOR**ESPACIO EXTERIOR****ESPACIO
INDETERMINADO**

Casa inundada

Avenida de agua

Lugar en el que se
encuentra el narrador en el
momento de relatar

Patio de la casa

Precipicio de Suiza

Ventana

Habitación

Fachada de la casa
inundada

Bote

Cocina

Patio del hotel

Pequeña ciudad de Italia

Escalera

Cubierta de un barco sobre
el mar

Hotel en Buenos Aires

Cama

Pasillo

Vaso

Hotel

Pieza del homenaje al agua

Los espacios citados poseen su correspondiente momento. Por ejemplo, la casa inundada pertenece al tiempo en que el narrador-personaje acudió para servir como botero de la señora Margarita. El cuarto de la casa inundada solamente tiene razón de ser para el narrador-personaje. El lugar indeterminado toca al narrador-personaje en la ocasión en que está narrando la historia –que, por cierto, tampoco se especifica.

La casa (existen indicios para suponer que hace las veces de una persona: “Y me gustaba saber que aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos...”) ⁷ está dividida, además, en planta alta y

⁷ p.236

planta baja, en espacio cerrado y espacio no abierto pero con posibilidad de contacto con el espacio exterior.

Aun cuando la referencia a una ciudad de la realidad (Buenos Aires) aparenta tener la intención de situar el relato en un espacio identificable en mapas verdaderos, el lugar de los hechos proporciona la idea de un lugar ficticio.

NAVEGACIÓN EN EL TIEMPO

El texto ofrece fundamentalmente una alternancia entre el presente y el pasado; no entre dos historias distintas –como propone el análisis estructural del relato en la parte correspondiente a la estrategia discursiva de la temporalidad dentro del discurso:

“En un relato es posible identificar la trayectoria de cada personaje...como historias individuales...que se entretajan dentro de una mayor y que suelen combinar sus respectivos desarrollos de tres maneras que son:

- a) coordinación o encadenamiento...
- b) subordinación o intercalación...
- c) alternancia o contrapunto...”⁸

La historia del narrador-personaje se introduce a la de la señora Margarita (que es la principal) en el momento en el que él llega a la casa; se forma una especie de asimilación de una historia por otra. A partir de aquí, las historias de ambos marchan juntas hasta la parte en la cual la señora Margarita cuenta

⁸ Helena Beristáin. *Op. cit.*, pp. 93 y 94

su pasado al narrador-personaje y se establece una variación por turnos en forma sucesiva, pues ella no expone su relato de principio a fin en una sola emisión, sino que lo hace por partes. En el lapso de tiempo en que ella se detiene, el narrador-personaje vuelve a su historia con la de ella en el presente, para luego regresar a la de ella en el pasado. Poco antes de la mitad de la totalidad del texto se introduce el relato en el cual la señora Margarita explica cómo estableció contacto con el agua. Su primera intervención se extiende a lo largo de cuatro páginas. Después, ella se interrumpe y el narrador-personaje retoma la historia de ambos bajo las ramas, formula reflexiones y descripciones del impacto que esta información causa en él y cuenta cómo es mandado a Buenos Aires para que ella limpie la casa y en pocos días regresa. Posteriormente, ella retorna a su relato para continuarlo y esta vez es un poco más reducido en extensión. Inmediatamente, un regreso al tiempo de ambos en un brevísimo desplazamiento, para proseguir con la de su pasado en una exposición más corta que la anterior. A continuación una suspensión mayor en las que el narrador-personaje es testigo de una tormenta artificial. Finalmente ella completa su mensaje, detrás de lo cual, viene el fin de todo el cuento.

El hecho de que la historia de él se asimile a la de ella sugiere un acatamiento por parte del narrador-personaje a las disposiciones de la señora Margarita; es decir, muestra flaqueza por parte de él y fortaleza por parte de ella. Además pone en evidencia que el narrador-personaje ha perdido vida propia y se ha internado en el mundo de ella. Por otro lado, la intermitencia en la información transmitida por la señora Margarita parece una dosificación ya planeada y con resultados ya comprobados, como si ella quisiera asegurarse de que su misión esté bien cumplida.

El esquema de duración retrata cuarenta y nueve pausas, cincuenta y cuatro escenas, tres resúmenes y cero elipsis. En otras palabras, el texto

contiene muchas pausas (extensiones de tiempo del discurso) en las cuales el narrador se ensancha en explicaciones, suposiciones, observaciones y descripciones, y está constituido por muchas escenas porque también existen muchos sucesos en los que coincide el tiempo de la enunciación con el tiempo del discurso. Esto quiere decir que el texto tiene un ritmo muy lento, lo cual ya se había mencionado en la parte correspondiente a las unidades narrativas.

El orden que domina “La casa inundada” no es lineal, no cuenta primero una cosa y después la subsiguiente. Existe una distribución en la cual el relato, para empezar, ya está todo completo dentro del pasado, pues configura la evocación de un narrador que fue partícipe y que enuncia los hechos en un tiempo indefinido (que puede ser días, meses o años) posterior a la conclusión. En la expresión que inaugura el texto “De esos días siempre recuerdo...”,⁹ el adjetivo demostrativo “esos” indica en primera instancia determinación o especificación haciendo notar que entre todos los días se refiere únicamente a “esos”; mientras que, en lo tocante al tiempo, denota proximidad, pues para aludir a lo lejano se utiliza el adjetivo demostrativo “aquellos”. No obstante, este razonamiento no es suficiente para demostrar que la cantidad indefinida de tiempo es poca porque puede tratarse de una proximidad emocional. Lo único que sí se puede afirmar con seguridad es que existe una proximidad en la memoria.

Mientras el narrador-personaje –ya acomodado en el mundo de los recuerdos- describe su estancia en la casa inundada hace analepsis (retornos al pasado) nueve veces para recordar lo que pasó a la señora Margarita cuatro años antes de que él llegara a la casa inundada. Aparecen saltos bruscos en el tiempo, pues del tiempo del narrador se pasa al tiempo de la pérdida del marido de la señora Margarita; luego se regresa al tiempo del narrador;

⁹ p. 235

después se vuelve al tiempo en que ella inundó la casa y permanece allí para ir al tiempo del narrador, quien se traslada al tiempo en que él visitó la casa. Ahí, la historia va en línea recta detallando lo que pasa una vez que él ya está dentro de la casa. Posteriormente, cuando el relato adquiere el punto de vista de la señora Margarita, hay una ida al momento en que ella se detiene en una pequeña ciudad de Italia (ella no empieza su historia en el nudo número uno, sino en el dos; evita intencionalmente referirse al momento de la pérdida). Más tarde, la trayectoria se dirige al momento de ambos en la casa inundada; luego, al tiempo del narrador. De ahí, a la ocasión en que ella se relaciona con el agua; allí la historia va lineal hasta que se transporta al tiempo de los dos en la casa inundada; la historia en ese punto avanza en forma normal y, de pronto, va otra vez al momento que sigue la historia de la señora Margarita y el agua; se adelanta unos nudos para ir de nuevo al tiempo de ambos en la casa inundada donde el relato avanza un tramo cronológicamente. Ya al final del escrito, la señora Margarita retoma la acción que corresponde a la inundación de la casa y el narrador-personaje remata con el desenlace de su estancia dentro de la casa inundada. Nunca vuelve al instante en que está haciendo la narración, sino que su conclusión se queda en el tiempo de su permanencia en la casa inundada, lo cual quiere decir que se perpetúa en ese lugar, se estaciona ahí para siempre; igualmente significa que se encuentra completamente absorbido por la señora Margarita, al grado de ya no poder volver al futuro; es decir, al presente, al tiempo en que narra.

Visto el esquema de las anacronías¹⁰ en forma global, expresa nítidamente lo dicho anteriormente. Se afirma como un relato que avanza mirando hacia atrás, tal como van colocados el narrador-personaje y la señora Margarita en

¹⁰ Hay que recordar que "anisocronía" y "anacronía" son dos conceptos distintos. El primero es un desfase temporal entre el tiempo que dura la historia y el tiempo en que es presentada en el discurso; tiene que ver con la duración. Mientras que el segundo es una manera de alterar el orden en que se presentan los hechos (antes o después). (Cf. Helena Beristáin. *Op. cit.*, pp 96-102)

el bote: “Ella no me soltó hasta que pasé al asiento de los remos, de espaldas a la proa...Yo remaba, ella manejaba el timón, y los dos mirábamos la estela que íbamos dejando...”¹¹ Hasta los trazos formados por las analepsis y prolepsis semejan embarcaciones que se extienden en un ir y venir en el tiempo dentro del discurso. La línea casi vertical da idea de una flecha que va de la acción quince al treinta seis: gráficamente es una raya que se inserta en las líneas casi horizontales, para luego continuar con ellas. Esta diagonal corresponde a la etapa en que el narrador-personaje se incorpora al mundo de la señora Margarita. Claramente puede verse cómo se clava y luego se mezcla en él. Esto corrobora lo expuesto anteriormente cuando se mencionó lo de la estrategia discursiva y se expuso que había asimilación de una historia por otra: la historia de él unida a la de ella.

En la frecuencia de la temporalidad se puede observar si hay repetición o no de hechos. En este relato en especial es importante mostrar los resultados de este tipo de estudio porque la repetición excesiva es uno de sus rasgos.

Al examinar la competitividad (“cuando la misma historia se reitera, ya sea completa o en partes que se complementan...de modo que se narra X número de veces lo ocurrido una sola vez”)¹² se descubre que solamente hay un hecho que es enunciado tres veces dentro de los nudos y es aquél que atañe a la transformación de la casa; en tres ocasiones se oye al narrador decir “la señora Margarita compró la casa para inundarla”,¹³ “ella había mandado inundar una casa”,¹⁴ “había comprado la casa y la había preparado para inundarla”.¹⁵

¹¹ p. 241

¹² Helena Beristáin. *Op. cit.*, p.236

¹³ p. 236

¹⁴ p. 237

¹⁵ p. 261

Existen once situaciones que sucedieron una vez y se mencionan, de una u otra forma, más de una dentro del discurso. La diferencia entre ellas y la que se mencionó en el párrafo precedente radica en que ésta se manifiesta en los nudos principales, mientras que todas las demás se dejan ver disimuladamente dentro de las catálisis y los nudos resumidos, arrojados a lo largo del texto como en porciones, como en dosis que pretendieran dar fuerza de repetición. De esta manera, se citan en una lista los hechos que son competitivos. Los que tienen el mismo número se refieren al mismo hecho. Así el número 1 y el número 1 cuentan lo mismo con distintas palabras y en diferentes momentos de la narración:

HECHOS COMPETITIVOS O REITERATIVOS	
1.	“Y también recordé lo que me contó el botero[...]Entre otras cosas supe que él y un peón habían llenado de tierra la fuente del patio”. ¹⁶
1.	“Me conversó durante todo el trayecto (fue él quien me dijo lo de la fuente de tierra)”. ¹⁷
2.	“Yo remaba colocado detrás del cuerpo inmenso de la señora Margarita”. ¹⁸
2.	“La señora Margarita se removía con la respiración entrecortada, mientras se sentaba en el sillón que tenía el respaldo hacia mí”. ¹⁹
2.	“el estar remando siempre detrás de ella me parecía un sueño disparatado”. ²⁰
2.	“Entonces me resignaba a esperar las palabras que me vendrían de aquel mundo, de espaldas a mí”. ²¹
3.	“Entonces me resignaba a esperar las palabras que me vendrían”. ²²
3.	“Después la espera se fue haciendo larga”. ²³

¹⁶ pp. 235 y 236

¹⁷ p. 238

¹⁸ p. 235

¹⁹ p. 241

²⁰ p. 245

²¹ p. 235

²² p. 235

²³ p. 242

4. “Si ella miraba la isla un largo rato”. ²⁴
4. “ella miró las plantas”. ²⁵
5. “tuve la sospecha de que el marido de la señora Margarita estaría enterrado en la isla.” ²⁶
5. “El marido no podía estar en aquella isla”. ²⁷
5. “no tenían relación con un muerto escondido debajo de las plantas”. ²⁸
5. “y de variedad de sospechas con el marido de ella bajo las plantas”. ²⁹
6. “Entonces empezó a contarme el mal que le había hecho a su ama ‘tanto libro’”. ³⁰
6. “María atribuía la rareza de su alma a ‘tanto libro’”. ³¹
7. “según el sistema de un arquitecto sevillano que también inundó otra para un árabe”. ³²
7 “Después de haberse detenido en España, donde un arquitecto le vendió los planos para una casa inundada”. ³³
8. “Entonces me detuve en una pequeña ciudad de Italia”. ³⁴
8. “...estuvo antes en la pequeña ciudad de Italia”. ³⁵
8. “decidió bajarse en la pequeña ciudad de Italia”. ³⁶
8. “instalada en una habitación del primer piso de un hotel, en la pequeña ciudad de Italia”. ³⁷
9. “me dijo que ella había perdido al marido en un precipicio de Suiza”. ³⁸

²⁴ p. 235

²⁵ p. 244

²⁶ p. 235

²⁷ p. 235

²⁸ p. 236

²⁹ p. 244

³⁰ p. 239

³¹ p. 247

³² p. 237

³³ p. 256

³⁴ p. 247

³⁵ p. 247

³⁶ p. 247

³⁷ p. 248

9. "Y después de perderlo en Suiza, es posible". ³⁹
10. "las vueltas en un bote alrededor de una pequeña isla de plantas". ⁴⁰
10. "yo sabía que, en otras vueltas del bote, volvería..". ⁴¹
10. "ella me hacía dar vueltas por allí y me llamaba en la noche –si había luna- para dar vueltas de nuevo". ⁴²
10. "mientras dábamos vuelta a la isla". ⁴³
10. "daremos unas vueltas en silencio". ⁴⁴
10. "Recordaba las vueltas que había dado antes". ⁴⁵
11. "Yo la había empezado a querer". ⁴⁶
11. "Por eso yo fui sintiendo por ella una amistad equivocada". ⁴⁷

Algunas de las reiteraciones están demasiado juntas (a veces en la misma página) y parece como si el narrador-personaje de repente tuviera arrebatos de repetición en algunos puntos específicos del discurso, tales como el tiempo correspondiente a su convivencia con la que él llama "la primera señora Margarita". Una vez que ella ha consumado su misión de transmitirle unas palabras hasta entonces retenidas, la reincidencia en los acontecimientos disminuye notablemente al grado de que en la segunda mitad del texto ya no aparece ninguna, sino sólo hasta el término cuando el narrador personaje, dentro de la historia de ella, insiste en "había comprado la casa y la había preparado para inundarla".

³⁸ p. 235

³⁹ p.247

⁴⁰ p. 235

⁴¹ p. 235

⁴² p. 235

⁴³ p. 236

⁴⁴ p. 244

⁴⁵ p. 261

⁴⁶ p. 236

⁴⁷ p. 237

Surgen fragmentos de iteratividad (cuando se “narra una sola vez lo ocurrido X número de veces, o bien varios acontecimientos análogos; ello implica un trabajo de condensación realizado por el narrador”)⁴⁸ sobre todo en las primeras páginas y, poco después, sólo algunos. De la misma manera que pasa con la competitividad, la iteratividad se exhibe en algunos pedazos, únicamente en las primeras hojas del discurso, correspondientes al apogeo de la admiración y apego del narrador-personaje hacia la señora Margarita. Durante el segundo trozo, no hay resumen de hechos que se han convertido en iterativos.

El párrafo que abre el discurso contiene una síntesis de cosas que han pasado un sinnúmero de veces y es lo primero que el narrador-personaje presenta en su texto, y resalta así la importancia que tiene para él. Brotan acciones iterativas en los siguientes casos:

HECHOS ITERATIVOS
1. “ella me hacía dar vueltas por allí”. ⁴⁹
2. “Pero su cuerpo inmenso, rodeado de una simplicidad desnuda, me tentaba a imaginar sobre él un pasado tenebroso”. ⁵⁰
3. “ella hacía una carraspera rara, como un suspiro ronco”. ⁵¹
4. “ella no me preguntaba nada sobre mi vida”. ⁵²
5. “Entonces, empezaron a repetirse unos días imprecisos de espera y de pereza, de aburrimiento a la luz de la luna y de variedad de sospechas con el marido de ella bajo las planta”. ⁵³

⁴⁸ Helena Beristáin. *Op.cit.*, p.102

⁴⁹ p. 235

⁵⁰ p. 236

⁵¹ p. 236

⁵² p. 237

⁵³ p. 244

6. “Entonces me entregué a la manera de mi egoísmo; cuando estaba con ella esperaba con buena voluntad y hasta con pereza cariñosa, que ella me dijera lo que se le antojara y entrara cómodamente en mi comprensión”.⁵⁴

El resumen es escaso, como puede verse en el esquema de duración. Pero hay que tomar en cuenta, que esa síntesis abarca una cantidad incontable de repeticiones. Por eso el escrito se siente reproducido sobremanera.

Todo lo que no es competitivo e iterativo es singulativo (“narra una sola vez lo que ocurre una sola vez”)⁵⁵; es decir, lo adecuado al período de la “segunda señora Margarita”. En forma singulativa también se da la repetición. Tal es el caso de los hechos que suceden dos veces y se nombran dos veces:

HECHOS SINGULATIVOS REPETIDOS

1. “Me dijo que la señora, su ama[...] esa noche me hablaría por teléfono”.⁵⁶
1. “me volvió a decir que la señora me llamaría por teléfono”.⁵⁷

Aunque parezca difícil de creer porque el texto se siente demasiado repetido, predomina lo singulativo. Existe también mucha reiteración de palabras, como se explicará más adelante.

Tiene trascendencia mencionar la temporalidad de la lectura por causa del efecto que se produce en el lector. El tiempo que tarda en leerse el texto puede variar de acuerdo a la experiencia y la velocidad de cada quien. Sin embargo, todo lector se siente agobiado y tentado a leer el relato con interrupciones, en intervalos de somnolencia, sobre todo en los tramos en que la señora Margarita no se decide a hablar y en el segmento en el que empieza

⁵⁴ p. 244

⁵⁵ Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 101

⁵⁶ pp. 238

⁵⁷ p. 239

a contar su historia. Lo que le sucede al lector coincide con lo que le acontece al narrador-personaje dentro de la diégesis: “Yo me cansaba de tener esperanzas y levantaba los remos como si fueran manos aburridas de contar siempre las mismas gotas”.⁵⁸ “Después tuve cierta conciencia de haber empezado a remar de nuevo. Pero debe haber pasado largo tiempo. Tal vez me haya despertado el cansancio”.⁵⁹ “Entonces, empezaron a repetirse unos días imprecisos de espera y de pereza, de aburrimiento a la luz de la luna”.⁶⁰

SALTOS DE PUNTOS DE VISTA

La utilización tan variada que el autor hace de los diferentes tipos de narrador resulta especialmente preponderante porque, como se explicará en el capítulo siguiente, cada tipo de narrador y de focalización tiene sentido para el texto. Por lo pronto aparece a continuación una descripción de la manera en que se hallan las distintas clases:

El narrador empieza siendo intradiegético (participa en la diégesis y, además cuenta hechos que no tienen que ver con él), con focalización interna. Cuando habla del botero que lo llevó a la casa inundada, por un instante se muestra extradiegético con focalización externa, para luego volver a ser intradiegético con focalización interna al seguir refiriéndose a la señora Margarita. Después, cuando expone cómo Alcides lo animó a ir a la casa y cómo la señora Margarita aceptó, cambia a extradiegético pero con referencias a su persona, con focalización externa. Al comenzar su

⁵⁸ p. 235

⁵⁹ p. 242

⁶⁰ p.244

establecimiento en la casa inundada adopta la modalidad de intradiegético con focalización interna una vez más, siendo interrumpido este patrón por la presentación de algunos párrafos con focalización cero porque el narrador-personaje utiliza el discurso directo en las palabras del botero, de la española, de la señora Margarita y de él mismo; hasta que menciona los días imprecisos con el marido de ella bajo las plantas en el que se hace extradiegético con focalización externa. El resto del párrafo transcurre intradiegéticamente con focalización interna, para seguir así a lo largo de tres páginas en las que se intercala un narrador extradiegético con focalización externa en dos ocasiones y en unas cuantas líneas: una en la que alude al señor que coloca los tubos del agua y la otra que atañe a los que “habían puesto unas plantas que se asomaban como sombrillas”⁶¹ y en las que hay focalización cero cada vez que usa el discurso directo. A continuación se suceden cuatro páginas en las cuales el narrador es fundamentalmente extradiegético con focalización interna: es la parte en la que el narrador-personaje toma la voz de la señora Margarita y –en lugar de utilizar en todo momento el discurso directo para que ella cuente su propia historia- él se hace cargo de la narración, siendo todavía un poco él mismo y un poco también la señora Margarita. Esta porción del discurso evidencia siete interposiciones de estilo directo focalización cero, en las que la señora Margarita pone al descubierto cómo se va gestando su relación con el agua: explicaciones y razonamientos que la llevan a decidir buscar su propia agua. Aquí el narrador extradiegético con focalización interna parece comprender perfectamente todos los sentimientos de la señora Margarita, excepto aquéllos que tienen que ver con los instantes en los cuales ella hace que penetre el agua en su vida. El narrador-personaje no comulga con esta unión, no la concibe y, por lo tanto, no la adquiere; no

⁶¹ p.245 y 246

llega a transformarse en la señora Margarita; se queda como un seguidor y propagador del universo que ella ha inventado.

Las siguientes cuatro páginas registran al narrador intradieгético con focalización interna y, dos participaciones de dos líneas cada una de discurso directo. En el párrafo que aparece enseguida, dos acontecimientos sucedidos en la casa mientras el narrador-personaje se fue a Buenos Aires son contados por él en forma extradiegética con focalización externa y dos renglones con focalización cero por el discurso directo. La variación de tipo de narrador en estos hechos -que son un poco cómicos- expresa el alejamiento que tuvo el narrador-personaje al salir de la casa inundada durante algunos días y no estar inmiscuido. Con el fin de indicar la dificultad que tuvo para reincorporarse y adaptarse nuevamente, en el párrafo subsecuente se introduce una alternancia entre narrador extradiegético con focalización externa y un narrador intradieгético con focalización interna:

La mañana que siguió a mi vuelta era radiante y habían puesto plantas nuevas; pero sentí celos de pensar que allí había algo diferente a lo de antes; la señora Margarita y yo no encontraríamos las palabras y los pensamientos como los habíamos dejado, debajo de las ramas.

Ella volvió a su historia después de algunos días. Esa noche, como ya había ocurrido otras veces, pusieron una pasarela para cruzar el agua del zaguán. Cuando llegué al pie de la escalera la señora Margarita me hizo señas para que me detuviera; y después para que caminara detrás de ella. Dimos una vuelta por toda la vereda estrecha que rodeaba al lago[...]⁶²

En la primera línea (letra cursiva) es extradiegético con focalización externa; en las siguientes tres (letra negrita), es intradieгético con focalización interna; en las próximas dos (letra cursiva nuevamente), extradiegético con focalización externa; en las cuatro subsiguientes (letra negrita otra vez), narrador intradieгético con focalización interna; posteriormente se desata

⁶² p. 256 (cursivas y negritas agregadas para ejemplificar)

media página con el narrador extradiegético con focalización interna que cuenta lo de la señora Margarita y el agua. Aquí vale la pena hacer ver que este cambio de tipos de narrador ha evolucionado en cantidad en el espacio de la página, de menos a más, en forma ascendente, hasta el momento en que el narrador-personaje está fungiendo otra vez como narrador del relato de la señora Margarita. Ella detiene la relación y el narrador vuelve a ser intradiegético con focalización interna para pasar a ser, en el resto de este párrafo largo, el narrador extradiegético con focalización interna que recuenta el asunto de ella y en donde aparece otra vez la voz de ella y su amor por el agua en dos renglones de discurso directo.

El narrador intradiegético con focalización interna (que, en realidad, es el que predomina) hace su aparición en el transcurso de dos páginas y media que tratan de la tormenta artificial en la que se ve metido el narrador-personaje por invitación de la señora Margarita; una línea de discurso directo en la voz de ella y cinco renglones y aparte cuatro, en los que restituye su modo extradiegético con focalización externa –como reaccionando y tratando de escaparse de este rito- cortan la uniformidad en el tipo de narrador. Acto seguido, hay una media página en la que el narrador es extradiegético con focalización externa. Esta actitud defensiva del narrador-personaje no dura mucho porque después viene una página en la que lo intradiegético con focalización interna se impone y ahora está contando el fin que tuvo la ceremonia: él termina solo en el bote dando vueltas alrededor de la isla, empujado por la corriente de aire.

Detrás de un período de cinco renglones de transición a la historia de la señora Margarita y el agua, el narrador restablece su posición de extradiegético con focalización interna. Esta parte es el final de la historia de ella y el agua y, aquí, tiene lugar algo muy interesante: mientras que esta historia ha sido contada extradiegéticamente con focalización interna y han

sido subrayados con discurso directo los fragmentos en los que ella fortalecía su conexión con el agua y éste era un modo de proceder del narrador-personaje para no comprometerse ni participar de esta fusión y conservarse a sí mismo fuera de ella, ahora –como remate de este asunto– las palabras que antes ella pronunciaba en discurso directo son articuladas por el narrador-personaje como si fueran propias, como si fuera su voz, formando parte del discurso indirecto y siendo, a la vez, discurso directo sin ninguna marcación (ni de comillas ni de guiones):

Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones de familias felices (por eso le había dicho a María que estaba sorda y que sólo debía hablarle por teléfono). También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas. Pero lo que más quería, era comprender el agua. *Es posible, me decía, que ella no quiera otra cosa que correr y dejar sugerencias a su paso; pero yo me moriré con la idea de que el agua lleva adentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí. De cualquier manera yo soy feliz con ella, trato de comprenderla y nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en el agua.*⁶³

Los términos utilizados en la cita previa señalan que el narrador-personaje se refiere a la señora Margarita en tercera persona. Cuando empieza a decir “Pero yo me moriré...”, se sabe que es la señora Margarita quien habla, pero también podría ser el narrador-personaje (el “me decía” puede referirse a ella; pero quizás sea también un diálogo del narrador-personaje consigo mismo). De esta manera, es posible asegurar que a partir de estas palabras son ambos los que hablan y dicen el mismo contenido: la señora Margarita aludiendo al agua y el narrador-personaje, a la señora Margarita: ella conserva sus recuerdos en el agua y él en la señora Margarita. En otras palabras, el agua es

⁶³ p.262 (cursiva agregada)

para la señora Margarita lo que la señora Margarita es para el narrador-personaje: la felicidad.

En seguida, la conclusión del cuento está introducida por un corto párrafo con narrador intradieгético con focalización interna para pasar a discurso directo en una conversación en que los empleados entregan la carta de ella al narrador-personaje. Finalmente, el discurso se sella con estilo directo que toca a la voz de la señora Margarita despidiéndose e insinuando al narrador-personaje que cuente su historia.

En la parte en la cual el narrador-personaje recuerda la manera en que arribó a la casa inundada, cuando todavía no se introducía en ella, el discurso directo está escrito con comillas y formando parte del discurso indirecto, es decir, sin estar separado para leerse aparte con guiones que lo anteceden, tal como ocurre en el tiempo en el que el narrador-personaje, una vez penetrado en la casa, conoce a la señora Margarita y establece conversación con ella. Es el tiempo que él llama de “la primera señora Margarita”, la misteriosa, la que todavía no cuenta su historia. Aquí el discurso directo tiene un lugar propio en el espacio físico de la página en los parlamentos de todos los personajes que se expresan (la señora Margarita, el narrador-personaje, María, el señor del agua), distinto del que toca al discurso indirecto y está antecedido por un guión que llama la atención en medio de tantas palabras.

En el tiempo en que la señora Margarita se decide a hablar, todavía se conserva esta particularidad. Sin embargo, su voz de narradora principia entrecomillada y compartiendo espacio con el discurso indirecto. Así se mantiene todo el discurso directo, de todos los personajes, hasta el pedazo ya mencionado en que el discurso directo y el indirecto se funden.

En el episodio que da fin al texto, un diálogo entre el narrador-personaje y los empleados de ella –que le entregan una carta- restablece el uso de guiones

y espacio propio, para concluir con el contenido de la carta que pone en los ojos del lector nuevamente las comillas.

Los guiones proporcionan personalidad a los diálogos; la voz de los interlocutores se hace presente y adquiere importancia. Mientras que cuando los parlamentos están entre comillas y mezclados con la narración, la expresión de los protagonistas pasa a segundo plano, luce borrosa, como luchando por obtener una posición relevante en la memoria del narrador-personaje.

PALABRAS INTENCIONALES

El aspecto semántico es de especial importancia en la comprensión del texto, pues aclara los caminos que aún permanecen oscuros bajo los otros pasos del análisis estructural del relato. Aporta información muy interesante y muy útil y, en el caso de este texto, es indispensable para llegar al significado, dado que le da mucho valor a las palabras utilizadas. Cada una parece haber sido cuidadosamente seleccionada.

Para obtener una comprensión cabal del significado que hay detrás de las palabras sueltas y combinadas unas con otras formando grupos de palabras, es necesario tomar en cuenta que cada una de ellas constituye un semema (unidad de significación "constituida por el conjunto de unidades mínimas o rasgos distintivos denominados 'semas' que son [...] puestos a funcionar [...] por dicho 'semema'")⁶⁴ y deslindar todos los posibles semas que contiene en sus posibilidades. Así, por ejemplo, se tiene el semema *dormido*. Esta palabra

⁶⁴ Helena Beristáin. *Op. cit.*, p.138

contiene los semas *inconsciencia, descanso, escape, evasión*, sugeridos denotativa y connotativamente.

En este estudio se ha aplicado este procedimiento a trescientas cincuenta palabras o sintagmas aproximadamente. Cada uno de ellos produjo más de cinco semas. Dentro del grupo de semas que ofrecía cada una fue posible formar grupos de palabras o sintagmas que tenían semas en común. De este modo se formaron líneas isotópicas.

Las líneas isotópicas trabajadas son las más importantes, considerando la cantidad de sememas que las forman. La serie de palabras que nos dan la idea de círculo, circunferencia o redondez son *isla, mundo, luna, rolliza, redonda, copa, alrededor, cúpula, ruedas, campana, timón, gong, onda, curvas, remar, ojo*. El sema que implica repetición, regreso o retorno es transmitido por los sememas *fuerza, memoria, repetir, volver, recuerdo, de nuevo, se removía, volcarse*. Palabras y sintagmas como *casa, inundada, vueltas, ahogado, enredadera, sujetar, atrapar sus palabras, intrigado, tensión, nervioso, trenza, carraspera, garganta, parte aprisionada, encerrarla, trampa, aburrida, agitada, pantano, enmarañadas, tul del mosquitero, prendidos los ojos, trinchante, por la cuerda atada, invernáculo, mano, freno, no soltar, dificultad, naufragio, acechar y golpe* incluyen el sema *atrapamiento*; todas ellas dan una idea de encierro o aprisionamiento.

El concepto de evasión o escapatoria se halla en la naturaleza de los sememas *sueño, tuvo que cerrar los ojos, encantado, antes que el sueño me hiciera desaparecer el tul, desinteresada, mejor me dejaras ir a dormir, dormirse, distraída, imaginar, dormido, anochecer*.

Los vocablos *alrededor, rodeada, envolver, sombrilla, rodear, encerrarla, cubierta, bordeada, inundada* remiten al significado de rodear, cubrir o llenar.

Llevar la noción de seguridad, protección, sostén o descanso los términos *casa, tierra, invernáculo, cama, árboles, cemento, zapato, madres, asilo,*

mesa, soportar, bote, barco, sapo, dormir, sueño, sillón, espera, reposar, instalarse, playa, acomodar. En tanto que las voces *temblor, inundada, hundir, pantano, abismo, atolondrada, vacío, pozo* denotan inseguridad y peligro.

La escasez se exhibe en las expresiones *gotas, pequeña, llamura, cobardemente, instante, momento, todavía le quedaba un poco de pereza, soledad, abandonar, pedazo, silencio, desnuda, casi mudo, árida, temporada y rama.* Mientras que la abundancia se retrata en las palabras *inundada, elefante, invernáculo, árboles, monstruo, ancho, inmensa, lleno, rolliza, montaña, demasiado, océano, se incendió, largo.*

Otra línea de significado tiene que ver con la inferioridad, subordinación o dependencia y está trazada por las palabras *peón, yo remaba detrás, debajo, hijo, segunda, empleo, necesitar ayuda, provincia, sombra, humildad, rama, satélite, andar detrás de ella, cigarrillo, conquistado, encantado.* La superioridad, el dominio o control se encuentran en *acechar, timón, sobresalir, cabeza, corona, dorada, cúpula, señora, árbol, tragar, estaba llena de una sublimidad extraña.*

La noción que implica un descenso está constituida por los sememas *caer, pantano, hundirme, yo me caí, la deprimió, abismo, bajar, pozo, ella se entristeció, cabeza baja.* Existe también una línea isotópica que marca un recorrido que va de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo en el que irremediablemente siempre se finaliza abajo por la atracción de la fuerza de gravitación universal contra la cual no se puede luchar; es como si fuera un intento frustrado de ir hacia arriba porque ineludiblemente se está condenado a regresar a la parte inferior, se está atrapado en este movimiento; la palabra indicada es *saltar.* Asimismo hay otras que marcan un tránsito en el que se marcha de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo sin que se esté necesariamente aprisionado: *marea, escalera, montaña, abrumada,*

desesperación, tiempo angustioso, pena, angustia de su voz en la memoria, detenerse, herido, insoportable, dolor de cabeza significan sufrimiento, desesperación.

Los términos *locura, loco, enloquecido, fue trastornada toda su vida, disparatado, rareza y encantada* forman una línea temática que contiene tanto el atrapamiento como la evasión; es decir, pueden acomodarse perfectamente tanto en uno como en otro.

Todas estas líneas isotópicas que aparentan referirse a diferentes elementos ciertamente se reducen a tres grupos, ya que contienen un sema que los une. Los semas círculo-circunferencia, repetición-regreso-retorno, atrapamiento, escasez, inferioridad-subordinación-dependencia, oscuridad, inseguridad-peligro-vacío-pérdida, descenso, rodear-cubrir, sufrimiento, se convierten –a su vez– en sememas que llevan un significado de sujeción a una circunstancia que requiere de una salida para solventarse; es decir, llevan un sema de no libertad. Los semas (tomados como sememas) evasión, seguridad-sostén-protección-descanso, superioridad-dominio-control, se mueven con la significación que provee el escape que el atrapamiento necesita, el descanso, la tranquilidad, la falta de compromiso. Quedan iguales los semas atrapamiento-evasión y ascenso-descenso, que son claves para la interpretación del texto porque plantean el proceso atrapamiento-evasión que se explicará en el capítulo de la interpretación.

Los tres conjuntos formados son: el atrapamiento, la evasión y el atrapamiento-evasión. De tal manera que las palabras quedan acomodadas – en un cuadro que únicamente debe ser visto en forma vertical, es decir, en columnas, y en el cual se han resaltado con negritas las palabras que forman el título del texto– de la siguiente manera:

ATRAPAMIENTO	EVASIÓN	ATRAPAMIENTO- EVASIÓN
Alrededor	Sueño	Locura
Isla	Encantado	Fue trastornada toda su vida
Retorcido	Tuvo que cerrar los ojos	Disparatado
Timón	Antes que el sueño me hiciera desaparecer el tul	Rareza
Ruedas	Desinteresada	Encantada
Recordar	Mejor me dejaras ir a dormir	Saltar
Vueltas	Dormirse	Sapo
Memoria	Distraída	Marea
Repetir	Imaginar	Montaña
Recuerdo	CASA	Escalera
De nuevo	Tierra	CASA
Abrumada	Cama	INUNDADA
Desesperación	Árboles	
Tiempo angustioso	Cemento	
Pena	Zapato	
Angustia de su voz en la memoria	Madres	
Detenerse	Asilo	
Herido	Mesa	
Insoportable	Soportar	
INUNDADA	Elefante	
Casi mudo	INUNDADA	

Dolor de cabeza	Inmensa
CASA	Ancho
Necesitar ayuda	Lleno
Ahogado	Rolliza
Soga	Nadar
Enredadera	Demasiado
Sujetar	Sapo
Atrapar sus palabras	Océano
Intrigado	Largo
Tensión	Sillón
Nervioso	Espera
Trenza	Reposar
Carraspera	Instalarse
Garganta	Playa
Parte aprisionada	Acomodar
Encerrarla	Arroyo
Trampa	Viento
Agitada	Canal
Aburrida	Deslizarse
Pantano	
Plantas enmarañadas	
Tul del mosquitero	
Prendidos los ojos	
Trinchante	
Por la cuerda que estaba atada	
Estaba colgado	

Freno

No soltar

Dificultad

Molestara

Pereza

Naufragio

Acechar

Golpe

Envolver

Soledad

Silencio

Aparecen de manera notoria las palabras *casa* e *inundada* en las tres columnas y se identifican con el atrapamiento, la evasión y el atrapamiento-evasión. Se unifican en este último concepto con los vocablos *locura*, *trastornada*, *disparatado*, *rareza*, *encantada*.

El léxico que corresponde al atrapamiento es mayor que el que toca a la evasión y éste, a su vez, es más grande que el de atrapamiento-evasión.

RECREACIÓN CON LA FORMA

Las figuras retóricas al nivel del discurso se manifiestan a lo largo de todo el texto, de principio a fin. En la narración se exhiben fundamentalmente diez figuras que constituyen el esqueleto del escrito: la repetición de palabras iguales, la aliteración, la polisíndeton, la adjetivación, la polipote, la prosopopeya, la metáfora, la sinécdoque, la hipálage y la comparación. Si se

observa con atención se advierte que son tres figuras de repetición, tres tropos (Helena Beristáin clasifica a la prosopopeya como un tipo de metáfora), una en la que se establece semejanza entre dos cosas y una de caracterización o reforzamiento. De entre todas solamente la repetición y la polipote aparecen en forma pura. El resto de las figuras se entremezclan entre sí y producen un efecto de originalidad. Así, a continuación se describe la forma en que las figuras aparecen combinadas, el número de veces que surgen en el texto y un ejemplo representativo:

1. Prosopopeya con comparación adentro (doce ejemplos):

“aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos”.⁶⁵

2. Comparación con prosopopeya adentro que, a su vez, contiene adjetivo (nueve ejemplos):

“como si fueran manos aburridas de contar siempre las mismas gotas”.⁶⁶

3. Prosopopeya con adjetivo dentro (doce ejemplos):

“los vidrios gruesos de sus lentes les enseñaban a los ojos a disimular”.⁶⁷

4. Concretización de lo abstracto. Lo abstracto puede manejarse como si fuera materia (diecisiete ejemplos):

“robaría para mí la visión del lugar y me la llevaría conmigo al terminar el verano”.⁶⁸

5. Concretización de lo abstracto y prosopopeya (ocho ejemplos):

“ella sujetaba las palabras que se asomaban a la boca con una sílaba o un chistido”.⁶⁹

6. Concretización relacionada con una comparación (cinco ejemplos):

⁶⁵ p. 236

⁶⁶ p. 235

⁶⁷ p. 236

⁶⁸ p. 241

⁶⁹ p. 239

“Yo debo estar con mis pensamientos y mis recuerdos como en un agua que corre con gran caudal”.⁷⁰

7. Comparación de acciones (veinticuatro ejemplos):

“yo dejaba escapar la respiración como si fuera abriendo la puerta de un cuarto donde alguien duerme”.⁷¹

8. Atribución de cualidades humanas o vida a objetos concretos (treinta ejemplos):

“las plantas se nos echaban encima”.⁷²

9. Atribución de cualidades humanas a cosas abstractas (catorce ejemplos):

“y me vinieron de nuevo las palabras que se habían desprendido del cuerpo de la señora Margarita”.⁷³

10. Comparación con adjetivo (treinta ejemplos):

“el silencio lo cubría como un elefante dormido”.⁷⁴

11. Comparación de un ser humano con un animal o cosa (cinco ejemplos):

“y yo me di cuenta de que ella se balanceaba como un barco”.⁷⁵

12. Comparación de algo concreto con algo concreto (diecisiete ejemplos):

“y su cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado”.⁷⁶

13. Comparación con prosopopeya, sin adjetivo (un ejemplo):

“levantaba las cejas como si se le fueran a volar”.⁷⁷

14. Prosopopeya con adjetivo dentro de prosopopeya con adjetivo (un ejemplo):

⁷⁰ p. 251

⁷¹ p. 242

⁷² p. 246

⁷³ p. 252

⁷⁴ p. 236

⁷⁵ p. 257

⁷⁶ p. 240

⁷⁷ p. 237

“Los muebles de mi habitación, grandes y oscuros, parecían sentirse incómodos entre paredes blancas atacadas por la luz de una lámpara eléctrica sin esmerilar y colgada desnuda, en el centro de la habitación”.⁷⁸

15. Comparación de un objeto sin vida, con un ser humano (un ejemplo):

“Y me gustaba saber que aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos”.⁷⁹

16. Concretización con prosopopeya (un ejemplo):

“Después ella sujetaba las palabras que se asomaban a la boca con una sílaba o chistido”.⁸⁰

17. Comparación sin elemento que le anteceda, parecida a una elipsis (cuatro ejemplos):

“caí como en un vacío dichoso”.⁸¹

18. Hipálage con efecto prosopopéyico. Adjetivación del objeto con cualidades humanas (veintisiete ejemplos):

“y hasta con pereza cariñosa”⁸², “el agua distraída”⁸³, “pensamientos lentos”.⁸⁴

19. Comparación acompañada de un adjetivo que le antecede (seis ejemplos):

“flotaban sobre gomas infladas, como las que los niños llevan a las playas”.⁸⁵

20. Comparación entre un elemento concreto y uno abstracto (dos ejemplos):

“y sillas recostadas a una baranda: parecían un conciliábulo de mudos”.⁸⁶

La utilización recurrente para fines precisos de las figuras retóricas básicas en el texto, como la prosopopeya y la comparación, muestra una inclinación

⁷⁸ p. 238

⁷⁹ p. 236

⁸⁰ p. 239

⁸¹ p. 242

⁸² p. 244

⁸³ p. 249

⁸⁴ p. 261

⁸⁵ p. 256

⁸⁶ p. 258

no sólo poética, sino también recreativa. Además marca una caracterización del estilo del autor. Se puede asegurar que el estilo del autor es introducir en la narración fragmentos de lirismo en los que muestra lo más esmerado y exquisito de su trabajo con las palabras y, al mismo tiempo hace gala de su creatividad.

Finalmente, hay que poner atención a la polisíndeton (repetición o multiplicación exagerada de nexos y conjunciones que, según Castagnino “busca hacer más lento el ritmo del estilo, aislar morosamente las ideas para que la atención se detenga en ellas”).⁸⁷ En este caso se trata de la conjunción adversativa pero que, en vez de producir el efecto antes mencionado, funge de agente distractor de la atención porque su naturaleza conlleva una oposición y dirige la mente por un camino diferente al trazado en la expresión que le antecede. Aparece treinta y ocho veces distribuida de principio a fin en el escrito y, generalmente se presenta después de punto iniciando una oración, sin elemento que la preceda.

El análisis estructural aplicado a “La casa inundada” de Felisberto Hernández ha permitido descubrir muchos secretos del texto y demostrar que no solamente es posible leerlo hasta el final, sino también leerlo muchas veces y descomponerlo en sus partes. Siguiendo el mismo orden del análisis estructural, en el siguiente capítulo se expondrá la interpretación pertinente.

⁸⁷ Raúl H. Castagnino. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 11ª ed., Buenos Aires, Nova, 1979 (Biblioteca “Arte y ciencia de la expresión”), p. 368

VUELTAS ALREDEDOR DE LA ISLA

En el capítulo primero se vio que la narración era lenta porque estaba compuesta de extensas catálisis y nudos de los que también son catálisis. Sin embargo, hay que aclarar que el texto no es simplemente lento: es perturbadoramente moroso; provoca en el lector una angustia porque el texto no avanza. Lo que nadie se imagina es que una de los propósitos del texto es precisamente sofocar al posible lector para que decida entre dos caminos: seguir sin interrupción hasta terminarlo o enfrentarse a él con períodos de descanso posiblemente hasta el final. De esta manera, durante el recorrido, se ve envuelto en la lucha de dos fuerzas contrarias que se implican mutuamente: la desesperación y la evasión, o bien, para utilizar los términos propuestos por este estudio, el atrapamiento y la evasión. Ambas fuerzas se ponen en movimiento dentro de un círculo en el que el atrapamiento conduce a la evasión y ésta puede ser momentánea y regresar al atrapamiento, o bien, puede ser para siempre, lo cual significaría el atrapamiento en la evasión. Cuando el lector llega a un punto en el que ya no puede proseguir la lectura o se siente molesto, ha alcanzado el estado deseado por el autor que es el de experimentar la desesperación; esto lo obliga a buscar la evasión, que consiste en dormirse o parar de leer durante un rato para después volver, o la evasión terminante que es renunciar. La idea es llevar el mensaje al plano de la realidad para que el lector sea bombardeado por él y lo sienta en las entrañas y así viva el paso del atrapamiento a la evasión y todo lo que trae consigo. Se trata de una gran reiteración de las que tanto se habló en el primer capítulo. Es un efecto logrado no solamente a través de las catálisis y nudos

catalizados, sino también de la duración en el tiempo –que retrata un escrito lleno de pausas y escenas- y de los recursos de repetición.

El esquema de mejoramiento y degradación coincide con el tema de este estudio que plantea que la degradación necesariamente es un atrapamiento (desesperación o sufrimiento); pero el mejoramiento no es una evasión. El mejoramiento es un vencimiento de la desesperación con plena conciencia de ella y aún con ella a cuestas, mientras que la evasión significa no querer ver los obstáculos, negarlos y nunca superarlos. En este sentido, la evasión sigue siendo un atrapamiento.

El esquema de mejoramiento y degradación de la señora Margarita ilustra claramente cómo se da el proceso atrapamiento-evasión-atrapamiento en ella. Cuando ella pierde al marido –como ya se explicó antes, sufre una degradación por agresión de algo o alguien (el destino, la vida o Dios)- se encuentra de repente en una situación de desajuste en el orden deseable de la realidad (felicidad); las cosas no marchan como deberían, se presentan difíciles o hasta imposibles de soportar. Este conflicto es resuelto por ella a través de una desviación de la atención; no pensar en él es borrarlo de la vida. El momento justo en que sucede este traslado nace poco después de haber perdido al marido en un precipicio de Suiza, cuando se ubica en un hotel de la pequeña ciudad de Italia:

Al rato de estar acostada, se levantó porque oyó ruidos, y fue hacia una ventana de un corredor que daba al patio. Allí había reflejos de luna y de otras luces. Y de pronto, como si se hubiera encontrado con una cara que la había estado acechando, vio una fuente de agua. Al principio no podía saber si el agua era una mirada falsa

en la cara oscura de la fuente de piedra; pero después el agua le pareció inocente; y al ir a la cama la llevaba en los ojos y caminaba con cuidado para no agitarla.⁸⁸

Se presenta cierta dificultad para distinguir dónde exactamente se lleva a cabo el desplazamiento de la atención. Sin embargo, observando detenidamente el fragmento citado, se percibe cómo se aparta del camino de su realidad cuando ve una fuente de agua y empieza a conceder al agua propiedades no aptas de los seres inanimados, tales como ser una mirada, ser inocente. Después, en una concretización de lo abstracto, “llevaba [el agua] en los ojos y caminaba con cuidado para no agitarla”. Toda esta animación constituye una negación de la realidad verdadera y la creación de una realidad alterna en la que los objetos y hasta las cosas abstractas piensan y se sienten como si fueran seres humanos.

“Hay hechos en la vida infantil de Felisberto que estimulan su conducta evasiva que explican su resistencia a enfrentar ciertas realidades: entre otros los castigos que recibía de su abuela”.⁸⁹

“El amor por los objetos como recurso infantil para soslayar las inquietudes del ambiente, se refleja luego en su obra ampliamente”.⁹⁰

“Los objetos ‘preferidos’ en los niños son un elemento de seguridad. Se mantienen invariables mientras el contexto ambiental y el mismo niño cambian. A ellos se apega para alejarse de la hostilidad reinante, a veces, entre los adultos”.⁹¹

En la representación esquemática de los hechos, la señora Margarita no sube de grado para encontrarse como estaba antes, en una especie de restauración, sino que permanece en la degradación porque no ha hecho

⁸⁸ p. 248

⁸⁹ Norah Giraldi de Dei Cas. “Felisberto Hernández, un ‘raro’ contemporáneo. Cronología de su vida y obra” en *Felisberto Hernández del creador al hombre*. Montevideo, Ediciones de la banda oriental, 1975 (Felisberto Hernández, 53), p.21

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Id.*, p.22

nada que muestre que ella ha vencido el atrapamiento. Por el contrario, se mantiene en la evasión y no sólo eso, sino que pretende arrastrar a otros, en este caso, al narrador.

Por otro lado, el narrador-personaje es un ser que originalmente ya está atrapado porque se halla en una situación degradada; se encuentra débil por su economía y muy susceptible de recibir influencia de los seres que lo rodean. El narrador-personaje empieza en degradación, obtiene un mejoramiento efímero, es atrapado por la señora Margarita, que lo inserta en su asunto y finaliza con un sentimiento de tristeza que lo invade, completamente adentrado en el mundo de la señora Margarita.

La no salida, la falta de escapatoria, la carencia de aire, el ahogamiento se representan en los espacios en los que se desarrolla la acción –que son siempre interiores y cerrados; esto significa que los personajes yacen aprisionados, envueltos por la desesperación. La escalera de cemento armado por la cual el narrador-personaje tiene que bajar para encontrarse con la señora Margarita simboliza el paso entre un elemento y otro. Así, “abajo” se identifica con el atrapamiento y “arriba” con la evasión. La señora Margarita vive en la planta baja de la casa y nunca sube, mientras que el narrador que está instalado arriba tiene que bajar para poder entrevistarse con ella y cumplir con el trabajo que se le ha asignado, para luego volver a la parte alta a descansar y a pasar la noche. La señora Margarita habita en el atrapamiento, en tanto que el narrador-personaje, cada vez que desciende, se mete en la desesperación.

En cuanto a la gradación que sostienen los espacios en la cual unos se hallan contenidos dentro de otros, se advierte una alternancia entre atrapamiento y evasión: la cama (descanso o evasión) se ubica en una habitación (encierro o atrapamiento) que está dentro de un hotel (descanso o evasión) que se localiza en una pequeña ciudad de Italia (inferioridad o atrapamiento), lo cual pone al descubierto este entrar y salir entre ambos, para finalizar, por supuesto, en el atrapamiento.

En la estrategia discursiva se presentó la forma en que la historia del narrador-personaje se introdujo a la de la señora Margarita y se asimiló a ella. Nuevamente se demuestra que el narrador fue atrapado por ella al grado de estar viviendo su misma historia. La alternancia en la cual ella relata por partes para dar paso a la historia del personaje-narrador con la de ella y luego volver a la suya, no solamente simboliza la sucesión que se da entre atrapamiento y evasión, sino que también muestra el círculo sin salida en el cual se mueven y cómo siempre se regresa al punto de partida.

La cantidad de analepsis que forma el discurso y el hecho de que el narrador, una vez que ha terminado de contar, nunca regrese al tiempo en el que empezó a narrar, sino que se quede atorado en el pasado, refuerzan nuevamente la idea de atrapamiento. La clipsis que ella hace en su relato del momento de la pérdida del marido en un precipicio de Suiza denota claramente evasión.

En la relación se manejan tres tipos de narrador que son: el intradieгético con focalización interna, el extradieгético con focalización externa y el extradieгético con focalización interna. De los tres, el que más predomina es

el intradieгético con focalización interna que atañe al atrapamiento, pues el narrador está inserto en la historia que está contando; su preponderancia quiere decir que es natural que el atrapamiento tenga supremacía sobre la evasión, que siempre es menor y provisoria. El atrapamiento está en la naturaleza del ser, mientras que la evasión es únicamente una tentativa, un impulso, un deseo de salvación. El narrador extradiegético con focalización externa –como ya se expuso en el capítulo anterior- constantemente realiza intervenciones que son un intento desesperado por escapar de ser intradieгético con focalización interna, es decir, por dejar de estar aprisionado. Estas participaciones son esporádicas y encarnan la búsqueda del reposo, el descanso de la responsabilidad que implica el tener conciencia de la verdad. El narrador extradiegético con focalización interna simboliza cabalmente el atrapamiento en la evasión; es el querer hacer que la escapatoria sea inherente al ser como lo es el atrapamiento, lo cual es un absurdo porque en el momento en que la evasión adquiere soberanía sobre el ser, se convierte en atrapamiento. El párrafo en el que el narrador extradiegético con focalización interna se convierte en narrador intradieгético con focalización interna denota el triunfo final del atrapamiento.

A lo largo de la narración se turna el discurso directo entrecomillado y mezclado con la narración (que designa el atrapamiento) con el discurso directo señalado con guiones y en un espacio físico propio dentro de la página (que tiene que ver con la evasión) de tal manera que se relevan el uno al otro. El párrafo en el que se fusiona el discurso indirecto con el directo y ya no existen ni guiones ni comillas, da a entender el atrapamiento en la evasión.

La estrategia discursiva de la temporalidad es una alternancia entre el tiempo en que la historia del narrador-personaje y la de la señora Margarita se unen (atrapamiento) y la historia que cuenta ella (evasión) para continuar el homenaje al agua en el que el narrador-personaje queda atrapado.

Los recursos de repetición con los que verdaderamente se consigue producir movimiento en el ánimo del lector no son los que conciernen a la frecuencia en la temporalidad de la narración (competitividad e iteratividad) que, efectivamente, contribuyen pero no conforman el procedimiento principal porque no son grandes en número (acciones competitivas, once –repetidas entre dos y cuatro veces; acciones iterativas, seis) y porque predomina lo singulativo. La repetición excesiva de palabras iguales (noventa y nueve veces agua, treinta y ocho veces noche, etc.), el empleo habilidoso de la polipote o derivación –que es una suerte de repetición circular en la que un mismo vocablo es usado en diferentes formas y accidentes gramaticales conservando la misma raíz- son los elementos que estrictamente provocan el efecto de agobio; al lector le parece que lo que está leyendo en el momento ya lo había percibido antes. Es como cuando se tiene una conversación con alguien que cuenta una anécdota graciosa y provoca risa la primera vez. Por razones que no se comprenden bien –pero que sugieren una enfermedad-, esta persona vuelve a contar el mismo suceso varias veces seguidas (como disco antiguo rayado) sin tomar conciencia de ello: la segunda ocasión ya no parece tan simpática y menos la tercera, cuarta. El rostro del receptor se ve demudado gradualmente hasta que mejor interrumpe y cambia el tema o decide la huida inmediata de la plática. Algo parecido sucede con toda esta repetición que no es inconsciente en el caso del texto, sino intencional. Las

mismas palabras son usadas en todo el discurso con la variedad de la derivación antes mencionada; es decir, que el discurso está construido con palabras que constituyen la base de la obra. De manera que la repetición es el recurso que se utiliza no solamente para simbolizar el atrapamiento o atascamiento (imposibilidad de proseguir) sino para hacerlo actual y vivido, como una manera de rebasar la ficción y encontrar un sitio en el mundo real. En este caso, la función de la repetición es desesperar. No quiere decir que este recurso sirva siempre para la misma finalidad. La repetición, sin caer en el exceso, sirve para fijar o reforzar ideas, jugar con palabras, llamar la atención, buscar belleza y, a veces, es parte de la existencia misma o una necesidad vital. No obstante, cuando la redundancia es abundante, el ahogamiento se torna inevitable. La figura retórica llamada polipote, politopon o derivación tiene también su sentido. Antes se mencionó que es una repetición circular (“las construcciones que Jean Paul F. Richter llamó rasgo de ingenio circular”).⁹²

Se halla reforzado con el uso de esta figura la noción de atrapamiento en un círculo sin salida: por más que se intente escapar de las mismas palabras cambiando sus desinencias, siempre se estará encerrado en términos semejantes. Se puede desfilar entre recuerdo-recordé-recuerdos o entre angustia-angustias-angustiosa; pero eternamente se estará insertado en la raíz, y los intentos de escape proporcionarán tranquilidad momentánea; pero serán invariablemente vanos.

La aliteración convertida en onomatopeya (porque son sonidos repetidos que intentan reproducir el ruido y las sensaciones de la realidad) redundan y fortifican el sentimiento de agobio. Tal es el caso del momento en que el narrador-personaje afirma que la señora Margarita tenía una “carraspera rara,

⁹² Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 1997, pp. 133 y 134

como si arrastrara algo en la garganta”. Se da en la realidad con el sonido del fonema *r*, la sonoridad de la carraspera y con las sílabas *gargan* juntas se produce un movimiento articulatorio de asfixia debido a que son sílabas trabadas (final en consonante) y no se resuelve sino hasta la siguiente que es *ta*.

La prosopopeya y la metáfora han sido destinadas a servir como agentes de la evasión. No es casualidad que el autor haya elegido los tropos para este propósito. La palabra *tropo* viene del griego *tropos* que significa *traslado* y designa un tipo de figura retórica en el cual se dice una cosa por otra; se hace una sustitución de un elemento por otro o una transferencia entre un plano real y otro evocado. Se eligieron ambas no para destruir la realidad real, sino para crear una realidad opcional que aporte comodidad y descanso al sofoco originado por la repetición –que en verdad predomina más en el escrito. Cuando se atribuye vida a los objetos inanimados o abstractos o se crea un tercer plano que no es el real ni el evocado, se da valor de consuelo a este nuevo universo, un paliativo para subsistir en medio del sufrimiento, un modo de defenderse del permanente malestar que provoca el estar atrapado.

En la comparación, el tránsito entre los dos elementos que la conforman aparentemente es indistinto (el orden de los factores no altera el producto): “esto es como aquello” también puede plantearse como “aquello es como esto”. Sin embargo, puede decirse que el mecanismo no funciona así. En verdad, el primer elemento es innegable como auténtico, mientras que el segundo pertenece al universo de la inventiva y de la figuración. En el ejemplo “levantaba las cejas como si se le fueran a volar”⁹³, el primer elemento es la acción “levantaba las cejas”, la cual pertenece a la realidad; en tanto que la acción “como si se le fueran a volar” corresponde al mundo de la

⁹³ p. 237

fantasía, de lo hipotético, de lo imaginario. El elemento que vence en la exhibición de ambos como equivalentes es el que conlleva una presencia evidente (en este caso, el primero), mientras que el otro es un suspiro fugaz, como una invocación de lo deseado.

En la explicación que corresponde a esta aclaración se encuentra que la comparación representa justamente el paso del atrapamiento a la evasión. El atrapamiento es el elemento objetivo presente y la evasión es el elemento anhelado. De esta manera, se crean dos mundos que avanzan en forma paralela. El mundo fantasmagórico siempre será ambicionado, en menoscabo del verdadero.

El cuadro que se presenta a continuación muestra en cada línea horizontal el contenido de una comparación que, a su vez, está dividida en dos elementos: el que corresponde al mundo real y el que toca al mundo anhelado. Cada segmento horizontal de la columna izquierda debe leerse en conjunción con su correspondiente de la columna derecha.

MUNDO REAL	MUNDO DESEADO
“contestaba moviendo la cabeza	como un mueble en un piso flojo” ⁹⁴
“un pequeño golpe de timbre	como la picadura de un insecto” ⁹⁵
“cerré la ventana con cuidado	como si guardara el paisaje nuevo para mirarlo más tarde” ⁹⁶
“su trenza alrededor de la cabeza	daba la idea de una corona dorada” ⁹⁷
“me hizo señas con una mano	como cuando se dice adiós” ⁹⁸

⁹⁴ p. 239

⁹⁵ p. 240

⁹⁶ p. 240

⁹⁷ p. 241

“y subí contento aquella escalera casi blanca, de cemento armado	como un chiquilín que trepara por las vértebras de un animal prehistórico” ⁹⁹
“el labio superior se recogió hacia los lados	como algunas cortinas de los teatros” ¹⁰⁰
“yo dejaba escapar la respiración	como si fuera abriendo la puerta de un cuarto donde alguien duerme” ¹⁰¹
“habían puesto unas plantas que se asomaban	como sombrillas inclinadas” ¹⁰²
“desde el momento en que la señora Margarita empezó a hablar sentí una angustia	Como si su cuerpo se hundiera en un agua que me arrastraba a mí también” ¹⁰³

La diferencia entre la comparación y la metáfora (“La parte aprisionada en los zapatos era pequeña; pero después se desbordaba la *gran garganta blanca*”)¹⁰⁴ es que la metáfora presenta el mundo deseado sin hacer referencia al real y la comparación exhibe los dos y simboliza el ir y venir entre ellos, la coexistencia de los dos y el recurrir al codiciado cuando ya no se soporta el real.

La repetición de palabras iguales distribuidas a lo largo de todo el texto, la polipote y la aliteración hacen las veces de agentes de la redundancia, confirman el atrapamiento. En la metáfora, la prosopopeya, la sinécdoque y la hipálage se advierte claramente la negación de la realidad. En la comparación y en la adjetivación (pequeño-grande, poco-mucho, oscuro-iluminado,

⁹⁸ p. 242

⁹⁹ p. 244

¹⁰⁰ p. 243

¹⁰¹ p. 242

¹⁰² p. 246

¹⁰³ p. 242

¹⁰⁴ p. 242

trastornada, disparatada, inundada) se repara en la vida en común del atrapamiento, la evasión y la evasión-atrapamiento. Puede notarse que las figuras retóricas seleccionadas para las partes líricas del texto portan en su naturaleza la estructura necesaria para cargar el mensaje de atrapamiento, evasión y evasión-atrapamiento.

En cuanto a la distribución de figuras retóricas dentro del texto debe considerarse que abunda la narración y la descripción directa y que luces de lirismo están dispuestas a lo largo de todo el texto como ráfagas en la oscuridad. La oscuridad es la mayoría del texto (la masa de fondo) y la belleza del lenguaje es la luz (el adorno superpuesto). Predomina en este aspecto del texto nuevamente el atrapamiento sobre la evasión, que es un descanso de poesía.

Las partes que muestran el escape por medio de la prosopopeya en su punto culminante, son los momentos en que la señora Margarita atribuye vida al agua (es, de hecho, la única gran prosopopeya para ella), son las solas secciones en que predomina lo lírico sobre lo no lírico; allí el texto está lleno de figuras retóricas. Es el punto sobresaliente del escape de la realidad; es la posición más relevante del relato porque es el origen de la nueva conducta de la señora Margarita, el comportamiento que asumirá en su vida –que es el de dedicarse por entero al cultivo de su relación con el agua. Bien escondida yace aquí una teoría literaria que será explicada con más detenimiento en el capítulo de la valoración del texto.

Cabe, en este punto, hacer una aclaración acerca del efecto que causa la utilización de las figuras retóricas referidas, que es el de hacer parecer que el texto es fantástico. Todorov declara que para que lo fantástico se presente:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, [que] el papel del lector está [...]confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra[...] Es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto; deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética” [...] Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse.¹⁰⁵

Tomando como base las proposiciones de Todorov (que hace una interesante recopilación de lo que han dicho otros a partir del siglo XIX sobre el asunto, y él mismo define su posición) resta determinar si “La casa inundada” se ajusta a estas nociones.

Dentro del mundo creado por el autor, los personajes y los hechos –regidos por sus propias reglas- no dan razón alguna para pensar que ellos o el tiempo o el espacio no sean reales. Por el contrario, el narrador-personaje cuenta las cosas de tal manera que el ambiente poco común que la señora Margarita ha creado en su casa, no parece ser irreal. Parece, sí, proveniente de alguna idea obsesiva, de alguna manía; pero nunca es algo que transgreda las leyes de la naturaleza. De manera que la fluctuación entre la explicación natural y sobrenatural mencionada por Todorov, ni siquiera se manifiesta porque no hay nada en los acontecimientos que necesite ser esclarecido con las tendencias citadas. Es necesario profundizar, por supuesto, en el alma de los personajes; pero no en una duda entre lo natural y lo sobrenatural.

Sin embargo, existe una parte del relato que podría causar confusión o semejar ser irreal o sobrenatural. Es –dentro de la historia que cuenta la señora Margarita- el momento en que ella se expresa y asegura que el agua ha iniciado una relación con ella, que el agua se comunica y le manda mensajes.

¹⁰⁵ Tzvetan Todorov. “Definición de lo fantástico” en *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª ed., trad. de Silvia Delpy. México, Premia, 1981 (La red de Jonás, s/n), p. 30

El narrador-personaje se cuida perfectamente, en este episodio, de dar luz a las palabras de ella y se vuelve extradiegético para no responsabilizarse del contenido –aunque en la focalización interna se mantenga en contacto con el espíritu de ella.

Es difícil creer que exista alguien al que le parezca que la relación entre ella y el agua sobrepase las leyes de lo normal y requiera de una dilucidación. La famosa “vacilación” de Todorov nunca se produce. No hay duda de que se trata de una prosopopeya descomunal, una animación que ha acaparado la vida del personaje. La percepción general al leer este pasaje no va acompañada de misterio, miedo ni incertidumbre. La impresión es, eso sí, de que hay una alteración en el sentido concreto de la vida, un trastorno en la visión de las cosas, como un salto hacia otra parte (que es el instante en el que se produce la gran evasión), como el paso del lenguaje común al figurado, como la transformación de lo trivial en poético. Pero no hay razón alguna para pensar que sobreviene algo fantástico:

Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico.¹⁰⁶

Este sentido alegórico es el que hace que el ambiente se sienta extraño y haga que alguien opine que es fantástico. Es evidente que si el texto se lee con atención no se puede caer en esa trampa.

Todorov ha expresado su definición de lo fantástico y es muy útil para aclarar lo que tenga que ver con este problema. No debe tomarse su opinión como la verdad absoluta porque aún tiene detalles que pueden estudiarse más. Por ejemplo, el hecho de que su declaración conduzca a que la decisión

¹⁰⁶ *Id.* p. 29

siempre la tome el lector de acuerdo a su experiencia de confusión, permite una gama infinita de aplicaciones y explicaciones. Pero el efecto fantástico del que habla Todorov (“Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”)¹⁰⁷ no se recrea en el relato “La casa inundada”.

El texto propone la existencia de una dicotomía formada por el atrapamiento y el escape del atrapamiento. Cada uno de sus elementos puede tener varias palabras que lo nombren, que no son sinónimos o significan exactamente lo mismo, pero que sí son intercambiables en tanto que constituyen semas que se multiplican en el discurso y brotan en una gran cantidad de palabras y expresiones. De esta manera, se pueden equiparar y aplicar indistintamente. Las que pertenecen a la columna A tienen un significado negativo; mientras que las de la columna B, positivo:

A) ATRAPAMIENTO	B) EVASIÓN
Realidad	Fantasia
Sufrimiento	Bienestar
Desesperación	Esperanza
Angustia	Tranquilidad
Dolor	Gozo
Escasez	Abundancia
Atención	Distracción
Cansancio	Descanso
Aburrimiento	Diversión

¹⁰⁷ *Id.* p. 24

En el siguiente cuadro se exhiben en forma esquemática los distintos recursos literarios utilizados para simbolizar el atrapamiento y la evasión. Debe mirarse en forma vertical (por columna) para vislumbrar en su conjunto los recursos literarios que atañen al atrapamiento y la evasión. Si lo que se desea es contraponer las columnas, se puede leer cada espacio con su correspondiente horizontal. Así se advertirá el mismo tipo de recurso aplicado en sus variantes tanto al atrapamiento como a la evasión.

RECURSOS LITERARIOS

ATRAPAMIENTO	EVASIÓN
Discurso directo entrecomillado y mezclado con la narración.	Discurso directo señalado con guiones.
Narrador intradiegético con focalización interna.	Narrador extradiegético con focalización externa.
Planta baja de la casa.	Planta alta de la casa.
Narración.	Poesía.
Repetición, polipote, aliteración.	Prosopopeya, metáfora, sinécdoque, hipálage.
Analepsis.	
Catálisis.	
Acciones competitivas e iterativas.	
Espacios cerrados.	Ventana

Esta oposición entre dos polos representa la interacción entre dos estados espirituales que sintetizan lo que Albert Camus llama “sentimiento de lo absurdo”¹⁰⁸ concentrada fundamentalmente en el problema de valorar la vida misma. Estos estados espirituales no son como otros (por ejemplo: la curiosidad, la reflexión, la receptividad) que no ponen en acción fuerzas esenciales que tocan las fibras del sentido de la existencia, sino que se refieren a actitudes humanas que la mayoría de las personas preferiría no mencionar para no comprometerse a dar una solución (que necesariamente afectaría su presente y su futuro); respuesta que sería determinante para su ser y su estancia en este mundo. Son estados espirituales que pueden llegar a cambiar vidas, destruir amistades, provocar marginación social, aceptación o rechazo definitivos, desvío de miradas, falta de saludos y de reconocimiento.

Se podría pensar que no pueden estar presentes al mismo tiempo en el ser porque uno excluye forzosamente al otro: la desesperación no puede convivir con la esperanza; aunque sí es posible que ambas se exhiban alternativamente; en el momento en que permanece el sufrimiento no hay consuelo y en el instante en que hace acto de presencia el gozo, no existe lugar para el dolor. Sin embargo, en el texto sí son capaces de fusionarse. Muestran que, efectivamente, el fenómeno de estar atrapado y de estar evadiendo el atrapamiento simultáneamente sí se lleva a cabo. Parece difícil de creer. Sin embargo, si se reflexiona, por ejemplo, acerca de lo que es la locura, se llega a la conclusión de que en la persona enloquecida se ha activado un mecanismo desconocido para evitar el sufrimiento; pero, al mismo tiempo, se advierte que vive una evasión permanente, es decir, se encuentra encarcelado en su evasión. De todas maneras, por más que luche, no puede librarse de la angustia. El estado de traslado del atrapamiento a la evasión y de la evasión

¹⁰⁸ Albert Camus. *El mito de Sísifo*, 3ª ed., tr. de Luis Echávarri. Barcelona, Alianza Losada, 1985 (El libro de bolsillo, 841) p. 18

al atrapamiento es el impulso por encontrar un camino de supervivencia. La locura implica haber elegido de entre varias posibilidades la de ignorar, la de negar las situaciones incómodas.

El cuadro siguiente menciona ya el tercer estado espiritual, que no es una conciliación entre los dos ya mencionados (como siempre sucede con los conceptos opuestos en filosofía: después de la explicación de dos teorías que se contraponen, viene una tercera que debe ser la favorita de todas porque no es ni una ni otra, sino una intermedia entre las dos, y forma así un espacio ideal para la falta de compromiso). Se trata de un tránsito del atrapamiento a la evasión.

ATRAPAMIENTO-EVASIÓN-ATRAPAMIENTO
Realidad-fantasia-realidad
Sufrimiento-bienestar-sufrimiento
Desesperación-esperanza-desesperación
Angustia-tranquilidad-angustia
Dolor-gozo-dolor
Escasez-abundancia-escasez
Atención-distracción-atención
Cansancio-descanso-cansancio
Aburrimiento-diversión-aburrimiento

Los recursos literarios de los que se valió el autor para representar este tránsito se enumeran a continuación:

RECURSOS LITERARIOS

Discurso directo e indirecto mezclados entre ellos y con la narración, sin comillas ni guiones.
Narrador extradiegético con focalización interna.
Escalera que comunica la planta alta con la baja y viceversa.
Comparación y adjetivación.

Hasta aquí, parecería que el problema de la desesperación está resuelto. Basta con salirse de la realidad para que ya no exista razón alguna para el sufrimiento. Sin embargo, las cosas no son así en el texto. La señora Margarita adaptó una casa habitación común y corriente y mandó colocar aditamentos especiales y artificiales para poder realizar dentro de ella actividades que no podría llevar a cabo en una casa con diseño normal. Habiendo podido mandar a diseñar una casa especial para sus necesidades - por medio de un arquitecto- ha preferido hacer transformaciones a una construcción ya hecha. Ella cree que vive verdaderamente desligada de lo que sería una casa ordinaria(que representa el atrapamiento); pero, de hecho no es así. Su casa no es totalmente original. El mundo alterno que ella pretende haber creado no es posible de materializar. Siempre estará presente lo cotidiano, la realidad de la que ella busca huir.

El hecho de querer hacer de la evasión una forma de vida, tal como ella lo practica, demuestra que la realidad alterna que antes se mencionó no es posible. Es una tentativa de vida; pero siempre será solamente una apariencia, una ficción, algo así como un juego. Por eso la señora Margarita es un personaje pintoresco. Su supuesto bienestar no se puede creer. La fantasía no es viable como forma de vida. El entretenimiento, la diversión y hasta el arte

únicamente sirven para apaciguar la desesperación; pero nunca podrán suprimirla.

Las dos palabras que forman el título (además del artículo), como ya se explicó en el análisis semántico, aparecen en el grupo de evasión-atrapamiento, junto con las palabras *locura*, *disparatado*, *rareza*, *fue trastornada toda su vida*. La palabra *casa* –además de simbolizar a un ser humano [“en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)”]¹⁰⁹ -lleva en su esencia el significado negativo de encierro (que se identifica con el atrapamiento) y el significado positivo de protección (que se une a la evasión). La palabra *inundada* (Cirlot llama al agua “mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción.”)¹¹⁰ también aporta un significado negativo relativo al ahogamiento y a la devastación y otro positivo que se puntualiza en la abundancia. Por lo tanto, “la casa inundada” alude a una persona de sexo femenino que se ha excedido en su afán de huir de la verdad al grado de ambicionar vivir por completo de espaldas a ella y al punto de haber logrado crear un mundo alterno –aunque sólo sea en apariencia- en el cual finaliza por quedar encerrada. En otras palabras, vive creyendo que venció al sufrimiento; pero ciertamente se encuentra aprisionada de todos modos. En la misma forma en que la inundación es artificial y forzada, la felicidad que ella cree haber obtenido también lo es.

La razón por la cual el autor escogió el agua como compañera de la señora Margarita y no otra cosa, es porque el agua tiene un significado positivo y

¹⁰⁹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 7ª ed. Barcelona, Labor, 1988 (Nueva Colección Labor, s/n), p. 120

¹¹⁰ *Id.*, p. 55

otro negativo. La señora Margarita, a su vez, prefirió el agua como instrumento de evasión porque en su inconsciente es símbolo de maternidad y protección. El agua significa para la señora Margarita un sostén, algo de dónde agarrarse para no hundirse. Para el narrador-personaje, la señora Margarita es el sostén y la seguridad; ella es su escape.

La religiosidad de la señora Margarita consiste en atribuirle al agua poderes de consolación. El agua le transmite pensamientos y le da tranquilidad. La señora Margarita –aunque ha leído los libros del narrador-personaje- parece haberse olvidado completamente del mundo exterior y concentra todos sus sentidos en el agua. “La evasión típica, la evasión mortal...es la esperanza: esperanza de otra vida que hay que ‘merecer’, o engaño de quienes viven no para la vida misma, sino para alguna gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y la traiciona”.¹¹¹ En este caso, la señora Margarita ni siquiera acaricia abiertamente ideas de eternidad. Aspira a ser feliz en esta vida, que es la que la abruma, con algo muy simple e inocente como el agua, elemento que puede saciar su sed inconsciente de no destrucción.

Pero, ¿es todo esto un mensaje negativo? ¿es una postura de desesperanza ante la vida? Las ideas que sobre la existencia transmite “La casa inundada” son negativas en el sentido de que finalmente el ser humano no puede librarse del sufrimiento y se mantiene atrapado en él. Sin embargo, se deja ver, a la vez, el pensamiento de que no todo el tiempo la desesperación está presente –aunque sí la mayor parte-, sino que existen ratos en los que el ser humano puede evadir este cuadro aciago: puede asomarse por una ventana de la casa, volver su interés hacia otras cosas, dormir un rato, divertirse una tarde,

¹¹¹ Albert Camus. *Op. cit.*, p. 21

escribir cuentos, leer libros, hablar con los objetos. Esta evasión constituye un espacio de descanso para, luego, poder seguir enfrentando la angustia.

ATRAPAMIENTO EN “LA CASA INUNDADA”

La valoración compromete al crítico a tomar una posición con respecto al texto basada en todo su trabajo anterior (análisis e interpretación). Generalmente a estas alturas el estudioso ya sabe perfectamente cuáles son los valores literarios de la obra.

Para la mejor exposición de las aseveraciones que se harán en este capítulo, se ofrece a continuación una brevísima síntesis del argumento del cuento:

Un personaje llamado “la señora Margarita” sufrió la pérdida de su marido en un precipicio en Suiza. Para poder subsistir a pesar del dolor, concentra todo su interés y su esperanza en el agua, a la cual atribuye cualidades humanas (tales como el poder recibir el pensamiento y cambiar el sentido de la vida). Toma la determinación de poseer su propia agua y manda inundar una casa para dar paseos en bote alrededor de una isla de plantas que también ella creó artificialmente.

La historia se desarrolla a partir del recuerdo del personaje-narrador –que, por cierto, tiene profesión de escritor dentro de la diégesis- quien expone que él fue invitado a la casa inundada para fungir de botero. De esta manera, él se ve inmerso en el mundo de la señora Margarita, hasta que un día ella le cuenta su historia y, una vez realizada esta comunicación, le pide que abandone su casa y le sugiere que escriba su relato.

Como ya se ha visto en el capítulo anterior, el mensaje del texto “La casa inundada” es de tipo filosófico existencialista. Para poder comprender a qué se refiere esto, es imprescindible proporcionar una breve explicación acerca de lo que es el existencialismo. Para empezar, hay que aclarar inmediatamente que el existencialismo no es un movimiento literario. Aunque se ha creído

siempre que oscila entre la filosofía y la literatura, en realidad el papel que ha jugado la literatura es el de ser un medio de expresión de la filosofía. La literatura se convierte en una forma de enunciar los conceptos que –expuestos por la filosofía– podrían no llegar a muchos receptores.

El existencialismo es fundamentalmente una doctrina filosófica que toca temas tales como la irracionalidad de la vida, la nada, la angustia, la desesperación, el pesimismo, la soledad de la existencia, el infierno formado por la gente del mundo. A pesar de que hay quienes aseguran que esta doctrina es antiquísima y le atribuyen sus orígenes a Sócrates y los estoicos, se considera que quien ha encendido la brecha en tiempos modernos (primera mitad del siglo XIX) fue el teólogo y filósofo danés llamado Sören Kierkegaard –que es nombrado por algunos “el padre del existencialismo”. Después de él, han brotado filósofos aislados en diversos países tales como Rusia (Chestov), Francia (Sartre, Camus, De Beauvoir), Alemania (Heidegger y Jaspers) y España (Unamuno) fundamentalmente. Algunos han formado escuelas y tenido alumnos sobresalientes que han continuado con sus ideas. Se considera a una parte de ellos como filósofos cristianos (Kierkegaard, Jaspers y Unamuno) y a la otra como no creyentes (el resto). Ciertos filósofos son también literatos (Sartre, Camus, De Beauvoir y Unamuno), mientras que los demás no.

Todos los existencialistas hablan acerca de los mismos temas; pero usan diferentes vocablos para referirse a asuntos iguales. Por ejemplo, las palabras *náusea*, *malestar* y *vértigo* se relacionan a un sentimiento idéntico; no obstante, cada pensador prefiere utilizar la suya propia. Sucede igual con *divorcio* y *discordancia*; *conciencia*, *lucidez* y *responsabilidad*. Los conceptos son manejados en forma diferente por todos los filósofos. De tal modo que parece que hay tantos existencialismos como autores aparecen. Por esta razón puede hablarse de “existencialismo de Kierkegaard”,

“existencialismo de Sartre”, etc. El único que pretende zafarse de las etiquetas es Camus, que se considera a sí mismo como “absurdo”, mientras que los demás son existencialistas. Sin embargo, por más que argumente que los otros son filósofos de la evasión porque dan un salto para escapar del problema del absurdo, él sin darse cuenta también huye al pretender que se puede vivir felizmente teniendo conciencia de lo agresivo de la vida y resignándose. A pesar suyo, es considerado por los estudiosos como existencialista.

La diferencia entre los existencialistas que únicamente son filósofos y los que también son literatos es muy marcada. Mientras que a los filósofos solamente les importa que la idea sea clara, sin preocuparse por la belleza del lenguaje y producen textos densos cuyas cláusulas y párrafos deben ser leídos varias veces para ser entendidos, los literatos (si bien no todos; nada más Camus y Unamuno) se leen con gusto y con avidez, pues sus textos resultan sumamente agradables e interesantes.

Por otro lado, también existe un grupo disperso (porque brotó aisladamente) de literatos (no filósofos de ninguna manera) que se han adscrito al existencialismo porque “la meta propuesta por cada una de [sus] obras literarias[...|cada una de sus novelas y dramas, viene a ser la proyección de un estado de conciencia, de un problema filosófico o moral”.¹¹²

Una vez presentada esta reseña sucinta, se deben poner los ojos nuevamente en Felisberto Hernández. La idea es determinar qué tiene que ver él con todo lo que se acaba de exponer.

Felisberto ocupa un lugar dentro de toda esta armazón de filósofos y literatos. Él es básicamente un literato que puede ser situado en la lista de los

¹¹² Guillermo de Torre. “El existencialismo como literatura” en *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. III. Madrid, Guadarrama, 1971 (Colección universitaria de bolsillo Punto Omega, 119), p. 16

que se nombraron en el párrafo anterior, con algunas características que lo hacen distinto aun a ellos, que se explicarán más adelante. Felisberto nunca construye una teoría; sus ideas no aparecen sistematizadas u organizadas. Si plantea problemas comunes a los existencialistas, tanto en la historia como en el discurso. Cada una de las palabras llevan una carga de significado relativa a los asuntos de la existencia. Solamente están exhibidos, dando lugar a muchas interpretaciones. Nunca traen consigo solución alguna.

Debido a esto es posible aplicar el sistema de ideas de varios existencialistas, que han sido expuestas en libros de ensayos, al texto de Felisberto Hernández llamado "La casa inundada". Es sorprendente descubrir la capacidad de adaptación de este relato a las diferentes posiciones de los filósofos. Así, por ejemplo, según las ideas de Albert Camus, la señora Margarita es un personaje que elude la lucha entre lo hostil del mundo y sus propios deseos porque da el salto para no enfrentar el problema de fondo que es el divorcio entre el hombre y su vida.

El salto –que en el capítulo dos fue llamado evasión- está dado en el momento en que ella da la espalda completamente al tema de la pérdida del marido en Suiza y únicamente se ve a sí misma en su relación con el agua. La señora Margarita no integra lo absurdo a su vida, sino que lo ignora.

El personaje-narrador, a su vez, encarna un ejemplo claro de lo que es el hombre absurdo. A lo largo de todo el relato exhibe una lucidez, una conciencia perpetua y plena de todo lo que está sucediendo y hasta se atreve a interpretar los secretos e insinuaciones de la señora Margarita.

Por otra parte, desde el punto de vista de Kierkegaard la señora Margarita, al no hablar de la pérdida del marido en Suiza está tratando de aniquilar la posibilidad de desesperarse y, por lo tanto, se está elevando, o bien, se está rescatando a sí misma. A la vez, es un ser irresponsable, ya que la desesperación depende de la responsabilidad.

La adaptabilidad que tiene este relato a las diversas filosofías de la existencia proviene de que el problema no está resuelto en la obra literaria, sino planteado. Esto le concede una gran universalidad al texto.

El autor propone la idea de que la mayor parte de las veces la vida es dolorosa, no agradable. No se puede luchar contra ella; lo mejor es tolerarla, disimularla, hacerse a un lado. Para que esto pueda realizarse, el camino es la evasión, la creación de un mundo alterno que sustituya el real. El escape puede ser para siempre o puede turnarse con temporadas de estancia en la realidad.

En la organización de estas ideas subyace un concepto sobre la actitud religiosa –tal como la muestra la señora Margarita: que es una evasión de la realidad consistente en atribuir cualidades humanas a algo que no da señales de vida (hace las veces de dios) y que está representado por el agua. La creencia devota en que la felicidad se encuentra fuera del alcance terrenal y que para acceder a ella se tiene que apartar la vista de la materialidad, es reproducida en el personaje de la señora Margarita, sin que el texto establezca si es buena o mala, sino que únicamente la exhibe.

El cuento camina por el mundo con una angustia eterna, muy leve, no abierta (de hecho existe una elipsis al respecto, puesto que no se menciona), disfrazada, disimulada (“Pero si este temor adquiere conciencia de sí mismo se convierte en la angustia, clima perpetuo del hombre lúcido ‘en el que vuelve a encontrarse la existencia’”);¹¹³ no es agresiva, ni impositiva, ni combativa. Nunca la obra es un alarido lastimero lleno de rencor; aun cuando el dolor está presente y es inacabable.

En la obra está muy trabajada detalladamente la forma general (que salta más a la vista que el contenido): los personajes han sido diseñados desde el

¹¹³ Albert Camus. *Op. cit.*, p.39

inicio; ha sido planeada su historia, su principio y su fin; las palabras están escrupulosamente seleccionadas; hay un esfuerzo poético y plasticidad en el uso de los vocablos. Predomina lo narrativo; mas no el lenguaje referencial sobre el figurado. Hay abundancia de figuras retóricas que aparecen combinadas entre ellas en una forma muy peculiar; este estilo delata el afán de diversión del escritor; él desea recrearse con las figuras literarias, mezclarlas, experimentar con ellas. En su prólogo a “Las hortensias” llamado “Explicación falsa de mis cuentos” juega con el lector al declararse completamente inocente: “Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos”.¹¹⁴ No es ningún ingenuo. Se hace y eso es parte de su recreación.

“La casa inundada” se parece a otras obras del autor; también contiene repeticiones de palabras, prosopopeyas y personajes con manías que los sacan de todo patrón de conducta considerado normal. Así tenemos a Horacio de “Las hortensias”, quien tiene como actividad principal en la vida montar cuadros escénicos con muñecas, quien al final sustituye a su esposa por una “hortensia” (tipo de muñeca) y que termina atrapado en la evasión asumiendo él mismo el comportamiento de los maniqués. En “Nadie encendía las lámparas”, el narrador-personaje adquiere la misma actitud del de “La casa inundada” durante su estancia en la casa al dejarse llevar por lo que venga. Camus la identifica con el hombre absurdo: “el presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar consciente, tal es el ideal del hombre absurdo”¹¹⁵, “indiferencia por el porvenir y el ansia de agotar todo lo dado”¹¹⁶. Con seguridad, el autor ha cultivado ya un estilo a lo largo de toda su vida y en “La casa inundada” se manifiesta en su mejor expresión.

¹¹⁴ p. 176

¹¹⁵ Albert Camus. *Op cit.*, p. 85

¹¹⁶ *Id.* p. 81

El texto gusta por la intención juguetona que surge de vez en cuando, por lo insólito de los personajes y por la construcción del lenguaje.

Mucho se ha hablado acerca de la impopularidad de la obra del autor (que si era incomprendida, que si era rechazada), no sin razón. Sin embargo, no se ha abundado en argumentos sobre las causas que la originan. Generalmente se ha asociado la extrañeza de los personajes con esta marginación, de tal manera que muchos de los que sienten simpatía hacia su obra han creído pertenecer a una especie de grupo de “iluminados”, por ser de los pocos en la tierra que han sido capaces de penetrar en sus secretos. Muchos de estos seguidores no han analizado la obra. Se sienten atraídos por los efectos que provoca, que es lo que en el fondo acontece a los críticos impresionistas.

Esta situación ha engendrado una atmósfera de inaccesibilidad hacia el texto. Hay dos clases de exclusión: la que proviene del desconocimiento por parte del público en general de la existencia del autor y la que se crea después de que la gente ha leído una o varias obras y ha decidido que no le gusta. Son dos problemas distintos. El primero se resuelve simplemente haciendo más publicidad en los medios masivos de comunicación; aunque se corra el riesgo de que se aprecien más las cosas que giran alrededor del autor o las cosas que se dicen de él que el texto mismo. El segundo es el que interesa explicar en este trabajo.

El estilo desarrollado por el autor en “La casa inundada” no va dirigido a grandes masas de lectores. Para leerlo se necesita mucha paciencia por las complicaciones que plantea la forma e inclinación para ajustarse a la actitud contemplativa del escritor de pormenores y de objetos. Se requiere de un ánimo dispuesto a permitir que cada palabra leída penetre en los sentidos y después en el cerebro, para dejarse llevar por los efectos. Obviamente en una sociedad como la nuestra en la que la gente “no tiene tiempo” es complicado hallar a alguien que esté dispuesto a detener sus actividades y a hacer un alto

en el tiempo para vivir la experiencia de disfrutar de un escrito literario. Y si que alguien lo lea ya es pedir mucho, que lo analice y se adentre en el universo felisbertiano es casi imposible.

También el hecho de que el tema de “La casa inundada” y de algunos otros textos propongan problemas filosóficos contribuye a su inaceptación; no toda la gente está dispuesta a enfrentarse a los conceptos que se le formulan sobre la vida. No va de acuerdo con el gusto de la mayoría de las personas el tratar asuntos de difícil manejo. Asimismo el hecho de que la obra esté muy trabajada hace que el proceso de decodificación sea muy laborioso.

A pesar de todo, aun cuando no llega a ser un escritor para multitudes, la estimación hacia la labor de Felisberto Hernández ha ido en aumento los últimos veinte años. Ya no es un autor tan marginado. Las palabras que le dirigía a su hija Ana María al referirse a su obra y que decían que “sólo lo entendería cabalmente la posteridad”¹¹⁷ parecen haber sido proféticas.

Las principales aportaciones que el relato “La casa inundada” hace a la literatura (tomando en cuenta que se escribió después de las corrientes de vanguardia y que varios autores latinoamericanos trabajaban por su lado en hacer obras muy diferentes a las tradicionales) son: 1) la singularidad en la historia que se cuenta y en el personaje principal, 2) el tema poco tratado hasta el momento, 3) la creación de una simbología propia, 4) la adecuación de formas literarias a conceptos filosóficos, 5) la combinación de figuras retóricas dentro de la misma expresión y 6) el logro de los efectos pretendidos.

1. La singularidad en la historia que se cuenta y en el personaje principal.

¹¹⁷ Nora Giraldi. *Op. cit.*, p.27

La situación en la que se ven envueltos los personajes no es tomada de la realidad; es inventada (pero no fantástica –ya se aclaró esto en el capítulo del análisis- porque los hechos no contienen elementos sobrenaturales).

La rareza de la historia responde a una rebeldía contra la realidad. El autor no quiere esta realidad; quiere otra. No es difícil imaginar en él una insurrección espiritual innata que hace que para él sea muy sencillo dar origen a circunstancias no concebibles para el resto de la comunidad. La originalidad radica en ser el primer texto –además de los otros del autor- que cuenta hechos de esta naturaleza y en ser el único, pues no se han detectado hasta el momento imitadores o sucesores.

2. El tema poco tratado hasta el momento.

“La casa inundada” es muy representativa de su época y es un texto muy actual si se considera que el tema que propone había surgido hacía muy poco tiempo y en el año en que el relato fue escrito estaba recién salido a la luz.

Salvo en el caso de los existencialistas mencionados anteriormente –que principalmente eran filósofos- los temas filosóficos eran poco comunes, escasos en el tiempo en que se escribió “La casa inundada”. El tema de este relato es particular en su existencialismo. Los filósofos hablan de un sentimiento de náusea (“malestar ante inhumanidad del hombre mismo”) de no encontrarle sentido a la vida o de un “divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que lo decepciona”¹¹⁸, “una confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”¹¹⁹, lo cual produce angustia – que ha sido definida como “el puro sentimiento de la posibilidad”¹²⁰; las posibilidades “no ofrecen ninguna garantía y ocultan siempre la alternativa

¹¹⁸ Albert Camus. *Op. cit.*, p.69

¹¹⁹ *Id.* p. 44

inmanente del fracaso, el descalabro y la muerte”¹²¹; “una posibilidad favorable no tiene mayor seguridad que la posibilidad más desastrosa y humilde”.¹²²

En “La casa inundada” predomina un tono inocente e ingenuo en el narrador, quien parece decir en todo momento “las cosas son así” (“seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin porvenir y de su conciencia precedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida”¹²³ “y no tiene nada que justificar. Parte aquí del principio de su inocencia. Esta inocencia es temible”.¹²⁴ El texto en ningún momento es dogmático.

El tema del relato se refiere a una característica de toda la humanidad, que es la de enfrentarse en determinado momento de su vida a un sufrimiento o a algún obstáculo que altera lo monótono. Sin embargo, la actitud que el ser humano toma ante esta situación no es uniforme. Hay personas que viven verdaderamente preocupadas por este tema y hay otras que ni siquiera piensan en él. En otras palabras, el tema de la existencia y de sus vicisitudes es universal. Lo que no es general, es la actitud que toma la gente ante este tema porque existen dos clases: una la de encarar y otra la de eludir.

3. La creación de una simbología¹²⁵ propia.

Los críticos que pretenden interpretar los textos literarios tomando como base la simbología tradicional parecen ignorar que los símbolos a los largo de la historia de la humanidad han sido forjados por los mismos seres humanos de

¹²⁰ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*, 2ª. Ed. México, FCE, 1974, p. 85

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ Albert Camus. *Op. cit.*, p.91

¹²⁴ *Id.*, p.92

¹²⁵ La simbología es un sistema formado por símbolos. Un símbolo es algo (palabra, imagen o sonido) que representa otra cosa (que puede ser un sentimiento, idea o conjunto de ideas).

acuerdo a las creencias de su tiempo y de acuerdo a la representación oficial de cada pueblo y que, por lo mismo han ido cambiando a través del tiempo. En vez de entrever el origen mortal y mudable de estos sistemas simbólicos (antiguos y modernos) y considerarlos con precaución y recelo, se aferran a ellos como si provinieran de algún oráculo divino que no puede ponerse en duda y –lo que es peor- como si poseyeran una universalidad intrínseca capaz de lograr que cualquier cosa en el mundo se adapte a ellos.

El psicoanálisis ha descubierto que cada persona tiene una simbología propia de acuerdo a sus vivencias y que si las representaciones de muchas personas (en este caso, pacientes) coinciden en su totalidad tanto en la forma como en el contenido, puede entonces hablarse de que una cosa es símbolo de otra forma en general. Sin embargo, no se puede confiar totalmente en una simbología establecida de esta manera –aunque esté basada en la experiencia y la observación- porque no puede declararse la universalidad de los símbolos a partir de un cierto número de pacientes, por más numerosos que puedan ser.

En otras palabras, no debe interpretarse el texto literario aplicando las definiciones tradicionalmente recopiladas; como, por ejemplo, buscar lo que implica la palabra isla en el diccionario de símbolos que asevera:

Según Jung, la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad. Sigue en esto a la doctrina hindú, pues, según Zimmer, la isla es concebida como el punto de fuerza metafísica en el cual se condensan las fuerzas de la 'inmensa ilógica del océano. De otro lado, la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte.¹²⁶

La recurrencia a este método plantea un principio equivocado que es el de pretender adaptar la obra a significados que le son ajenos, que están elaborados y vividos fuera de ella. Puede darse el caso de que algunas veces

¹²⁶ Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 254

haya coincidencias entre el texto analizado y la simbología de otros tiempos, culturas y situaciones. Cuando esto sucede debe aclararse en qué punto se presenta esta correspondencia, que no deja de ser una simple casualidad.

El primer problema que se presenta al hacer este tipo de correlación es decidir cuál de todas las interpretaciones expuestas es la que más se acomoda al texto analizado y de esta manera atribuirle esa línea de significación. De más está hacer notar la naturaleza artificial de este procedimiento. Si para interpretar un texto literario basta con acudir a un glosario de símbolos o a un libro histórico que muestre lo que ha simbolizado tal o cual cosa a través de los siglos, ¿para qué perder el tiempo haciendo análisis profundos? ¿de qué sirve entonces la investigación?

Aunque es muy obvio el error en el que descansa esta actitud de algunos estudiosos de la literatura, es necesario ponerlo en claro porque existe no solamente en los críticos, sino también en escritores que fundamentan sus obras en una serie de símbolos con significado oculto que pretenden hacer llegar al lector (creyendo con esto que juegan con él y que contribuyen a que desarrolle su capacidad de descifrar enigmas) y que toman al pie de la letra, en una postura dogmática. De esta manera, se hacen esclavos de la simbología ya hecha y limitan sus posibilidades creativas.

El texto "La casa inundada" posee una coincidencia con la simbología ya elaborada en lo que se refiere al aspecto negativo y positivo del agua —que también se manifiesta en el relato y que ya fue tratado en el capítulo anterior. Sin embargo, en general y en forma predominante, el texto ha creado sus propios símbolos y ha vivido sin que le importe lo que el psicoanálisis o los brujos de la antigua China o de la India tengan que decir. Camina con toda desfachatez por el mundo literario, mostrándose a sí mismo sin inhibiciones, abriéndose paso y ocupando el lugar que le corresponde sin preocupación alguna.

El resultado de un proceso creativo libre de ataduras es una obra muy congruente y muy fiel a su propia naturaleza una obra que es sí misma y se repite a sí misma.

4. La adecuación de formas literarias a conceptos filosóficos.

En el año 1946-47 Felisberto Hernández “realiza varias versiones de ‘La casa inundada’”.¹²⁷ En 1961, “se aplica a hacer nuevas versiones de ‘La casa inundada’”¹²⁸ y en el año 1962 –dos años antes de su muerte– “Felisberto habla extensamente sobre sus investigaciones en el campo de la creación literaria”.¹²⁹ El hecho de que “La casa inundada” sea un texto muy trabajado no constituye en sí misma ninguna razón por la cual debe considerársele una obra literaria; pero sí es una muestra clara de que existe una intención artística, la búsqueda de un estilo propio y, sobre todo, el propósito de lograr algo concreto.

En el capítulo anterior se hace mucho hincapié en la propensión del autor a repetir palabras iguales, con la única variante de la figura retórica llamada poliptoton. Cada una de estas palabras fue proyectada y colocada donde está como resultado de un deseo por encontrar el camino que el autor deseaba.

La repetición es un fenómeno que se produce en muchos aspectos de la realidad y no puede faltar en la lengua hablada y escrita (entre las cuales, a propósito, existe una gran diferencia). Visto así es un suceso arbitrario que

¹²⁷ Nora Giraldi. *Op. cit.*, p.71

¹²⁸ *Id.*, p.78

¹²⁹ *Id.*, p.79

responde a necesidades de reforzamiento; pero muchas veces proviene de equívocos o errores.

Si se tratara de un texto común y no de una obra literaria (que implica dedicación y trabajo) se podría afirmar –como lo hace Rocío Antúnez– que la escritura de Felisberto Hernández se reconoce “en el vocabulario pobre, la sintaxis incorrecta, el texto inacabado”.¹³⁰ Muchos críticos como ella viven muy preocupados porque Felisberto no fue a la universidad y atribuyen a este hecho su “pobreza de vocabulario”. Al pronunciar esta expresión están sumergiéndose en un tema que bien podría ocupar una tesis que tendría que pertenecer a la psicolingüística –que es la disciplina que estudia los problemas de la “comprensión y la producción del lenguaje, en forma hablada o escrita”¹³¹; es decir, las causas del “lenguaje ‘deteriorado’”.¹³² Pero no será necesario (al menos para este estudio) porque no hay nada más lejos de la verdad. Estos comentarios llenos de pedantería no tienen fundamento y, dicho sea de paso, son aseveraciones expresadas con ligereza. El riesgo que se corre al escribir ensayos sin análisis previo es el de incurrir en falacias e inducir a error al lector, como en este caso.

Martín Vivaldi, como experto en redacción, tenía que haber pensado en el tema y por eso aclara en su libro:

Quando, al escribir, se repite mucho una palabra o una idea, se da la impresión de pobreza de vocabulario, de inexperiencia. Lo cual no quiere decir que sea preciso evitar la repetición a todo trance. Lo que recomendamos es repetir bien, con mesura, evitando la cacofonía o la machaconería.¹³³

¹³⁰ Rocío Antúnez. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México, INBA-Katún, 1985 (Premio Bellas Artes de Literatura, 3), p. 13

¹³¹ Francisco Valle Arroyo. *Psicolingüística*. 2ª. ed. Madrid, Ediciones Morata, 1992, p.143

¹³² *Ibid.*

¹³³ Gonzalo Martín Vivaldi. *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, 19ª ed. México, Prisma, s/f, p.155

Más adelante agrega: “Hecha esta aclaración previa, y refiriéndonos concretamente a la repetición de ideas y palabras, hemos de distinguir entre las repeticiones VICIOSAS Y LEGÍTIMAS”.¹³⁴

La repetición de palabras en “La casa inundada” no es muy notoria. Salta a la vista después de varias lecturas del texto porque –hay que recordar- en la lectura inicial se está siendo receptor de los efectos más palpables y, aunque se sea un avezado en la disciplina de las palabras, no es posible sustraerse a las impresiones más evidentes para detectar las demás después. Surge, en el momento de localizar las repeticiones, la curiosidad por estudiarlas y es así como se descubre que están planeadas y cuál es su razón de ser.

No es exacto, por otro lado, pensar que se trata de repeticiones viciosas, producto de una mente confundida y de incapacidad para producir el lenguaje y escribir bien. Ningún escritor sería publicado si se descubriera que está en un nivel escolar de aprender a redactar a duras penas. Además, hay que tomar en cuenta que “La casa inundada” es la última obra del autor y fue escrita cuando él era un hombre de cincuenta y ocho años que había leído muchos libros por su cuenta. No es posible pensar que el hombre no sabía escribir. Si él hubiera deseado evadir la repetición pudo haber cambiado el giro de la expresión y pudo haber utilizado sinónimos (“Todos nos servimos de los sinónimos con objeto de evitar la repetición de la misma palabra para la misma idea”)¹³⁵; pero no fue así porque esa repetición estaba planeada. No es concebible que un escritor tan original y creativo para producir prosopopeyas y comparaciones sea tan ingenuo como para equivocarse con las palabras que usa.

La repetición de palabras en Felisberto Hernández es legítima porque está hecha intencionalmente, porque sirve para algo que el escritor tiene ya

¹³⁴ *Ibid.*

pensado. Camilo José Cela, citado por Vivaldi asegura: “Los escritores nunca nos repetiremos lo bastante. Recuerde usted lo que decía André Gide: ‘todo está dicho pero, como nadie atiende, hay que repetir todo cada mañana’”¹³⁶ “La repetición es un arte necesario y una de las claves de la eficacia”.¹³⁷

La repetición de lo doloroso (las vueltas a la pequeña isla de plantas –que simbolizan al marido muerto- son un eterno regreso a ese momento –que representa lo displacentero de la vida) y la repetición de lo placentero (la navegación en la casa inundada sobre el agua, que es un gran consuelo) hacen ver que “lo esencial, ahora como antes, son los golpes sucesivos que machacan la idea: el efecto rítmico está en primer plano, y todo ritmo vocal tiene su punto de partida en la sensación acústica”.¹³⁸ La repetición tiene como trayectoria entrar primero por el oído; pero está destinado al cerebro. La finalidad última es adormecer.

El suceso de la repetición ha puesto a pensar a filósofos y a psicólogos en un afán de acercarse a él y explicar sus manifestaciones y sus causas. De esta manera, el existencialismo –por medio de Kierkegaard y Heidegger- se encarga de dar su punto de vista, mientras que la psicología advierte que “constituye un tema actual de investigación analítica el porqué de la repetición compulsiva de lo displacentero e incluso de lo doloroso”.¹³⁹ En Felisberto Hernández se exhibe como un recurso literario utilizado voluntariamente para producir cierta impresión emocional, que tiene que ver

¹³⁵ Stephen Ullmann. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2ª ed., trad. de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1976, p. 171

¹³⁶ Gonzalo Martín Vivaldi. *Op. cit.*, p. 161

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Charles Bally. “Procedimientos de expresión” en *El lenguaje y la vida*, 7ª ed., trad. de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, 1977, p. 137

¹³⁹ Carlos Gispert (dir.). *Enciclopedia de la psicopedagogía. Pedagogía y Psicología*. Barcelona, Océano, 2000, p. 769

con el mensaje global que el autor maneja; es decir que la repetición para él es ya un símbolo.

5. La combinación de figuras retóricas en una misma expresión.

El construir expresiones poéticas con figuras retóricas entremezcladas es parte integrante del estilo del autor quien –como fue explicado en el primer capítulo- atribuye cualidades humanas a los seres inanimados al mismo tiempo que compara y elige el adjetivo (entre muchos posibles) que es más adecuado al sustantivo formando a veces epítetos y a veces hipálages.

Estas mezclas presentan una variedad muy notoria y es precisamente este recurso estilístico el que hace que las extensas catálisis sean soportables porque, en medio de tanta minuciosidad e inmovilidad, resulta muy agradable recibir de repente construcciones poéticas que despiertan no únicamente los sentidos sino también la mente.

Además, cabe destacar que las figuras retóricas escogidas como parte conductora del texto son convenientes para el mensaje que el autor desea enviar. De modo que se logra un efecto de consonancia, como si él hubiera intentado aplicar leyes de armonía a la literatura. Las figuras retóricas combinadas corresponden a los acordes en la música: cada expresión con sentido figurado en una nota musical que, tejida con otras que le son afines, da lugar a un acorde con equilibrio sonoro. La consecuencia es una obra propia, una obra entera, una obra con carácter y calidad.

6. El logro exacto de los efectos deseados.

No es posible hablar de efectos deseados sin tener que hacer referencia al proceso creativo. De acuerdo al estudio de la obra ya finalizada, según su

estructura y su organización, puede deducirse que efectivamente existe una necesidad expresiva que es la que desencadena el fenómeno de su elaboración y que puede relacionarse con un pensamiento, un sentimiento, un deseo o la voluntad de algo.

La parte germinal del desarrollo artístico de la obra literaria tiene que ver con los motivos que la desatan. Lo que es antes de su existencia es lo que la ocasiona y es lo que, finalmente, el crítico literario es capaz de desentrañar y sacar a la luz. El estudioso podría marchar hacia atrás en el tiempo y en el espacio discursivos hasta llegar a la génesis; recorrer el camino ya trazado y descomponer los párrafos en palabras, en letras; desgarrar las figuras retóricas en pedazos e introducirse en su esencia y, por fin... ver –como si fuera una revelación- el verdadero rostro de la obra, sin artificios; contemplar el mensaje desnudo, expuesto, desprovisto de ropaje, a merced de la comprensión ajena, convertido en lenguaje no literario, sino común -filosófico en este caso-, empujado, despojado de su majestad.

En esta travesía, que va de fin a principio, el crítico percibe cada uno de los pasos de la composición y los motivos que la originaron. Los pensamientos o sentimientos deben ahora tomar la forma que más se ajuste a ellos “se reemplaza sin advertirlo un estado interior[...]por una de sus manifestaciones”.¹⁴⁰ De las innumerables maneras indirectas que buscan salirse de la norma sólo unas cuantas sirven como vehículo transmisor del mensaje. Entonces, el escritor –con uso pleno de su conciencia o no, o con cabal sentido de la intuición o no (nunca se sabe realmente cuál de las dos predomina más; lo que sí es seguro es que ambas pueden ser útiles para el mismo fin) decide cuáles de ellas van a ocupar como recurso expresivo. El recurso es el procedimiento seleccionado.

¹⁴⁰ Charles Bally. *Op. cit.*, p. 143

Desde luego, aunque es cierto que las figuras retóricas poseen una cierta utilidad que proviene de su naturaleza y así son portadoras de un significado intrínseco, también es verdad que no necesariamente sirven para expresar siempre lo mismo e igualmente detentan un sentido proporcionado por la combinación de las palabras escogidas. No todas las metáforas o prosopopeyas o comparaciones son iguales.

En este punto sucede algo que Bally apunta en su libro *El lenguaje y la vida*: existe un fenómeno en el cual –al no expresar el mensaje directamente y hacer uso de los tropos y demás figuras- se asocia un hecho u objeto con otro por tener elementos en común. Conviene tomar en cuenta sus propias palabras:

El lenguaje, intelectual en su raíz[...] no puede traducir la emoción más que trasponiéndola mediante un juego de asociaciones implícitas. Siendo los signos de la lengua arbitrarios en su forma –su significante- y en su valor –su significado-, las asociaciones se ligan ya al significante, de modo que hagan brotar una *impresión sensorial*, ya al significado, transformando el concepto en *representación imaginativa*. Estas asociaciones se cargan de expresividad en la medida en que la percepción sensorial o la representación imaginativa concuerde con el contenido emotivo del pensamiento.¹⁴¹

La parte final del desarrollo creativo es la que remite a los efectos obtenidos. Tiene que ver no con el antes –que se refiere al origen- sino con el después, con el resultado del esfuerzo. Es el destino en contraposición con la procedencia. ¿De dónde viene la obra? ¿A dónde va?

En “La casa inundada” los propósitos han sido obtenidos con éxito. Los artificios correspondientes al significante (según conceptos de Bally) y señalados para provocar impresiones sensoriales logran su realización sin ningún problema. Los que están destinados a la mente o al espíritu también cumplen cabalmente con su función. La obra ha dejado de pertenecer al autor

¹⁴¹ *Id.*, pp. 129 y 130

para convertirse en propiedad de la vida y de la humanidad. En su diseño están dispuestos los mecanismos para traspasar las fronteras de lo escrito hacia la energía vital del mundo, para entablar un diálogo con los lectores (reales o implícitos), para que el narrador-personaje cumpla con lo dispuesto por la señora Margarita, con la misión de difundir su historia –en una especie de proselitismo religioso- con el objeto de hacerla llegar a las personas que la van a comprender y van a convertirse en partidarios del agua, seguidores de la evasión perpetua.

Los efectos conseguidos a los que se hace alusión son los siguientes:

- a) La lentitud soporífera, el cansancio (atrapamiento).
- b) La distracción y la desviación de la atención hacia lo agradable (evasión)
- c) Lo fantástico aparente.

Durante la interpretación del texto fue posible desentrañar la idea de lo que para el autor es la creación literaria, que subyace escondida bajo el mensaje de atrapamiento-evasión-atrapamiento. Las partes más líricas del relato (en las que el autor se luce como poeta y hace gala de sus facultades para manejar las imágenes) pertenecen a la actitud espiritual de la evasión que –como ya se expresó en el capítulo de la interpretación- se agrupa con otras palabras que implican la misma tendencia y que son *bienestar, esperanza, tranquilidad, abundancia, gozo, fantasía, distracción, descanso, y diversión*.

El acto de creación literaria –que en realidad es una actividad de diseño y composición a partir de la concepción de una idea esencial- se asoma discretamente en la variedad de figuras retóricas utilizadas por el autor y transmiten una pizca de lo que antes fue llamado “afán de juego con el lector”. Dentro de los términos que marca el mensaje fundamental del texto, la elaboración de la obra literaria –que corresponde a la categoría evasión-

está emparentada también con las demás expresiones espirituales. De esta forma, la creación literaria queda entroncada con el bienestar, la esperanza, la tranquilidad, la abundancia, el gozo, la fantasía, la distracción, el descanso y la diversión.

De aquí, se infiere que la construcción literaria no solamente es un acto de bonanza y felicidad, un estado de bienaventuranza extrema, sino que también es el medio de escapar de lo desagradable de la vida. Escribir es un consuelo; es un regalo dado al ser humano para poder sostenerse en pie en lo que la existencia puede tener de infernal.

Pero, el episodio de dicha y prosperidad no se queda únicamente con el escritor. El texto conlleva los artificios suficientes como para que el lector implícito experimente las mismas sensaciones; está planeado para que las partes líricas diviertan al espectador. Así, todos los que entran en contacto con la obra pueden sufrir el atrapamiento y disfrutar en grande de la evasión también. Incluso, ¿por qué no decirlo?, existen personas que han leído el texto y se han vuelto sus adeptas.

La obra, por su lado, también forma parte de toda esta teoría y cumple la función que le toca: la de hacer infinita esta lucha de fuerzas, la de proporcionar los medios necesarios para que –cada vez que alguien se disponga a leer el escrito- todo el mensaje vuelva a vivir y se actualice. El texto siempre estará allí, como encantado, esperando que un nuevo lector active las claves necesarias para que su hechizo se ejecute.

A lo largo de todo el texto y aun en cada uno de sus rincones, el estilo del autor se propaga y se vuelve inconfundible; se hace patente en cada párrafo, en cada línea. El texto parece un jardín regado con las mismas formas, las mismas palabras que incluso se extienden a otras obras creadas por él. No hay lugar a titubeo; el estilo del autor queda muy claro.

Tan terminantemente marcada está la personalidad del autor que se puede hablar de felisbertianismo. El modo de escribir característico se exhibirá en el uso de la prosopopeya, la repetición ingeniosa de palabras (polipote), los personajes que forman parte de un gran tropo (una inmensa metáfora, una inmensa prosopopeya) al grado de que su vida entera es trasladada a otro mundo, a un universo donde no se está viviendo la realidad (y da, además, la impresión de que están dominados por la locura), un narrador que toma los acontecimientos con calma y se deja llevar hasta donde la corriente quiera y que se extiende en detalles descriptivos hasta el hastío y, por supuesto, el tema relativo a la existencia y a la actitud que se toma frente a ella y lo que ofrece.

“La casa inundada” puede perfectamente servir de modelo para la realización de nuevas obras. Puede imitarse el estilo ya mencionado, puede hacerse un intento por tratar el mismo tema, o bien, se puede querer imitar el tipo de personajes. Sería factible crear una escuela: la de Felisberto Hernández. Pero si no se quiere emular todo lo anterior porque, obviamente, significaría claudicar y renunciar a un estilo propio, sí sería válido tomar como ejemplo el trabajo detallado, minucioso, escrupuloso; la elección de cada palabra y de los recursos adecuados al mensaje y la búsqueda de una fusión completa entre fondo y forma.

Desafortunadamente el peligro que se corre por haber detectado todas estas características es el de encontrarlas inevitablemente en todos los demás escritos del autor. Es como si se tuviera una lente especial para entender cada trabajo suyo o como si se pusiera en marcha inconscientemente un aparato detector de tendencias felisbertianas.

Anteriormente se mencionó el hecho de que el texto se abre paso en el mundo literario y ocupa el lugar que le corresponde. Esta afirmación asegura, efectivamente, que “La casa inundada” ya ha encontrado un sitio en el

universo de las letras; un lugar, sin duda, que el texto mismo se ha labrado con entereza.

CONCLUSIÓN

Como todas las obras literarias (y como todas las cosas del mundo) el texto "La casa inundada" muestra su existencia, toma un lugar en el universo y da una primera impresión, una señal inmediata de sí mismo, que es percibida, en este caso, por el estudioso de la literatura. En este momento, y de acuerdo también a la capacidad de penetración del crítico, surgen los comentarios preliminares y -junto con ellos- la hipótesis que dirigirá el trabajo de investigación.

En este estudio la hipótesis fue sugerida por las características del texto que más saltaban a la vista. Sin embargo sí fue necesario hacer un esfuerzo superior para clarificar las observaciones inmediatas y buscar la mayor exactitud posible. En un principio, la idea conductora fue la de la interacción entre dos estados espirituales que se complementan (atrapamiento en el sufrimiento y liberación del sufrimiento) que se veía reafirmada por la forma de la obra en la cual se hacía uso de recursos literarios que implicaban abundancia, reiteración, retorno y evasión.

No había claridad absoluta respecto al papel que jugaban los recursos utilizados. Únicamente era indudable la presencia de la dicotomía atrapamiento-evasión; pero tampoco se podía explicar de primera intención de qué manera y con qué particularidades se registraba. El análisis estructural del relato literario jugó un papel esencial en la puntualización de cada elemento del texto. Siguiendo los pasos que lo conforman con dedicación y con apego a la objetividad se pudo descubrir que algunas de las proposiciones que se sospecharon desde un principio fueron ciertas y otras no. Fue ratificada la dicotomía atrapamiento-evasión y se reveló que estos dos estados espirituales ponen al descubierto la existencia de algo inadecuado en la vida, en el mundo, que hay que superar o evadir; algo doloroso que obliga a tomar un rumbo. El

camino que sugiere el texto no es el enfrentamiento al problema y el vencimiento, sino la evasión de la realidad. Fue inexacto, por otra parte, que el retorno al pasado o el recuerdo o el afán retrospectivo fuera el tema central del relato. Solamente era una manera de permanecer en lo mismo, parte del atrapamiento o sufrimiento. Esto se explicó en la perspectiva semántica en el análisis.

El análisis estructural aportó sentido a la conducta de la señora Margarita que, en un principio, parecía extraña y absurda. Su manía de navegar en el agua y su conducta religiosa son perfectamente explicables dentro del marco del atrapamiento y la evasión. Su actitud corresponde a la de seres que, al no saber cómo reaccionar ante el sufrimiento, adoptan conductas que son una manera de enmascarar su impotencia para explicar el dolor.

Los retornos al pasado en la primera lectura dan la apariencia de ser metadiégesis. Sin embargo, al estudiarlos con detenimiento y haciendo las gráficas referentes a la temporalidad resulta que son únicamente analepsis. El escritor utiliza la técnica de contrapunto al alternar el regreso a hechos pasados con la narración en el tiempo presente y de esta manera simboliza las dos formas de permanecer en la vida: estar en el sufrimiento y evadir la realidad.

Igualmente, lo que parecía un mundo fantástico de objetos que transgreden las leyes naturales, es en realidad un animismo típico de la infancia:

En conclusión, hallamos dos períodos en el animismo espontáneo de los niños. El primero, que se extiende hasta los cuatro-cinco años, se caracteriza por un animismo integral e implícito: toda cosa puede ser momentáneamente asiento de una intención o de una actividad consciente, a riesgo de las resistencias o de los choques que golpean el espíritu del niño (una piedra que se niega a dejarse tirar sobre un talud, un muro que hace daño, etc.). Pero este animismo no plantea problemas al niño. Es natural. Al contrario, desde los cuatro-seis años las preguntas se plantean a su sujeto y señalan

por eso que este animismo implícito está en parte en vías de sistematización intelectual.¹⁴²

Ciertamente lo anterior hace patente el hecho de que el texto primero presenta un semblante; luego se comprueba que es únicamente una apariencia y que detrás de ella hay otra entidad que no es percibida si no se profundiza. La primera impresión remite a los efectos provocados por el texto; constituye la materia sobre la cual la crítica impresionista toma sus bases. El crítico somero hace comentarios que se fundamentan en la pura fachada de la obra; por lo tanto, puede ser tomado en cuenta sólo en relación con todo lo que tenga que ver con el logro de los efectos. Su punto de vista puede ser valioso para corroborar la sensación que el texto finalmente puede producir. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la crítica impresionista tiende al oprobio o a la apoteosis; su campo de acción se relaciona con todo lo que gira alrededor de la obra y con las relaciones sociales; pero no sirve para llegar a la verdad. La crítica impresionista está lejos de toda objetividad, carece de un estudio profundo que la sustente y puede inducir al público en general a errores, a ideas equivocadas que van de boca en boca y se expanden.

En la hipótesis que se hizo en el inicio de este estudio venía ya incluida una interpretación tentativa que después fue comprobada y aclarada con el análisis. La valoración del texto no fue difícil una vez realizados estos dos pasos; el camino ya estaba trazado, el texto comprendido y detectados durante el proceso los posibles aciertos y errores. La claridad del texto provocó que la valoración fuera positiva, pues todo tenía razón de ser y era congruente.

Los caminos propuestos por el método literario fueron seguidos al pie de la letra. Aunque puede parecer que al llevar a cabo el análisis estructural se

¹⁴² Jean Piaget. "Los orígenes del animismo infantil. Necesidad moral y determinación física" en *La representación del mundo en el niño*, 4ª ed., tr. de Vicente Valls y Angles. Madrid, Morata, 1978 (Pedagogía, s/n), p. 186

separó la forma del fondo, en realidad no fue así, pues cuando se aislaban las partes del todo discursivo para analizarlas, se descubría ineludiblemente el significado intrínseco que le correspondía. De esta manera, se percibía con claridad cómo la forma y el fondo se implican.

Los problemas que obstaculizaron la realización de este trabajo tienen que ver con asuntos personales y no con la falta de medios para hacerlo. Estos obstáculos no pueden considerarse de mayor importancia porque –aunque son trascendentales para el que lleva a cabo el estudio en el momento- con el paso del tiempo y vistos desde una perspectiva más amplia pueden resultar inverosímiles y hasta exagerados. No hubo ningún percance en cuanto a las fuentes de información como hace veintitantos años, cuando la bibliografía sobre el tema era escasa.

El análisis literario que se realizó abarcó los aspectos más relevantes; pero no fue exhaustivo. Se siguió únicamente una línea de interpretación que se consideró la principal del texto. Sin embargo, la obra está tan trabajada que proyecta e insinúa la existencia de semblantes que es posible descubrir profundizando todavía más y relacionando de distinta manera los hallazgos. En el aspecto semántico aún se puede escarbar más y quizás aflorarían más asuntos interesantes. También las figuras retóricas proporcionan materia para continuar el conocimiento perfecto del texto.

BIBLIOGRAFÍA

1. ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. México, FCE, 1974, 1180 pp.
2. ANTÚNEZ, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México, INBA-Katún, 1985 (Premio Bellas Artes de literatura, 3), 152 pp.
3. BALLY, Charles. "Procedimientos de expresión" en *El lenguaje y la vida*, 7ª ed., tr. de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, 1977, 236 pp.
4. BARTHES, Roland *et al.* *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz Dorriots. México, Premia, 1982 (La red de Jonás, s/n), 234 pp.
5. BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Cuadernos del seminario de poética, 6), 197 pp.
6. BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. México, Porrúa, 1997, 520 pp.
7. CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*, 3ª ed., trad. de Luis Echávarri. Barcelona, Alianza Losada, 1985 (El libro de bolsillo, 841), 181 pp.
8. CASTAGNINO, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 11ª ed., Buenos Aires, Nova, 1979 (Biblioteca "Arte y ciencia de la expresión", s/n), 410 pp.
9. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 7ª ed. Barcelona, Labor, 1988 (Nueva Colección Labor, s/n), 473 pp.
10. CHIMIRRI, Héctor, coord. *Enciclopedia de la literatura Garzanti*. Barcelona, Ediciones B, 1991, 1340 pp.

11. GIRALDI DE DEI CAS, Norah. "Felisberto Hernández, un 'raro' contemporáneo. Cronología de su vida y obra" en *Felisberto Hernández del creador al hombre*. Montevideo, Ediciones de la banda oriental, 1975 (Felisberto Hernández, 53), 127 pp.
12. GISPERT, Carlos (dir.). *Enciclopedia de la psicopedagogía. Pedagogía y Psicología*. Barcelona, Océano, 2000, 948 pp.
13. HERNÁNDEZ, Felisberto. "La casa inundada" en *El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las hortensias*, Obras completas vol. 2. México, Siglo veintiuno editores, 1983, 262 pp.
14. MARTÍN VIVALDI, Gonzalo. *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, 19ª ed. México, Prisma, s/f, 495 pp.
15. PIAGET, Jean y cols. "Los orígenes del animismo infantil. Necesidad moral y determinismo físico" en *La representación del mundo en el niño*, 4ª. ed., tr. de Vicente Valls y Angles. Madrid, Ediciones Morata, 1978 (Pedagogía, s/n), 344 pp.
16. TODOROV, Tzvetan. "Definición de lo fantástico" en *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª ed., trad. de Silvia Delpy. México, Premia, 1981 (La red de Jonás, s/n), 138 pp.
17. TORRE, Guillermo de. "El existencialismo como literatura" en *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. III. Madrid, Guadarrama, 1971 (Colección universitaria de bolsillo Punto Omega, 119), 297 pp.
18. ULLMANN, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2ª ed., trad. de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1978 (Cultura e Historia, s/n), 320 pp.
19. VALLE ARROYO, Francisco. *Psicolingüística*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Morata, 1992, 232 pp.