

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**LA FOCALIZACIÓN Y LO REAL EXTRAÑO EN LA
CUENTÍSTICA DE LINO NOVÁS CALVO**

by

© ASDRÚBAL CANER CAMEJO

**Thesis presented to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies of
the University of Ottawa in order to obtain the degree of *Master of Arts*
(M.A.)**

Ottawa, December 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-67793-1

Canada

Dedicatoria:

Quiero dedicar este trabajo al pueblo de Cuba, que no conoce al padre de su cuentística moderna y a la memoria de extraordinarios escritores cubanos, acosados, reprimidos o desterrados desde 1959.

Agradecimientos:

Quiero expresar mi profundo agradecimiento al Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Ottawa y, particularmente a los profesores José Ruano de la Haza y Juana Licerias por sus enseñanzas y por todo el apoyo moral y material que me prestaron. Mención especial de mi agradecimiento para mi director de tesis, Juan Guillermo Renart sin cuya ayuda y asesoramiento no hubiera podido alcanzar estos resultados.

INDICE

Summary

Capítulo I – Introducción: Objetivos; Marco histórico; Marco teórico	1
Objetivos	1
Marco histórico	2
Marco teórico	7
El punto de vista narrativo	7
Postura perceptual del narrador o focalización	8
Postura frásica del narrador	11
Estatus del narrador	13
Otras observaciones	13
Capítulo II – “La noche de Ramón Yendía”	15
Introducción	15
La focalización a través del personaje: el “sexto sentido” y el pánico	16
La focalización a través del personaje: delirios y falsas esperanzas	20
Mediatización de la focalización, estilo indirecto libre y lenguaje popular	22
Focalización del personaje y del tiempo	24
Focalización y secuencias “cinematográficas” en la persecución y sobre la ciudad	29
La focalización de lo real extraño	32
La focalización sobre y a través del personaje: la familia y las condiciones sociales	36
Conclusiones	39
Capítulo III – “Cayo Canas”	42
Introducción	42
El comienzo: narrador, personaje, formas de focalización, el estilo indirecto libre y lenguaje	43
Escenario, tiempo y corriente de conciencia: contribución de la focalización y el estilo indirecto libre	45

Focalización mediatizada, estilo indirecto libre y narrativización	46
La focalización mediatizada y las dos voces de la narración	48
La focalización de ciertos elementos del escenario	50
La focalización del personaje y del tiempo	52
“Cayo Canas” y “La noche de Ramón Yendía”: personajes, focalización, postura frásica y actitud del narrador	55
La focalización y lo real extraño	58
Conclusiones	60
Capítulo IV – “La visión de Tamaría”	63
Introducción	63
La construcción imaginaria del mundo por el personaje y la focalización del narrador	64
La focalización de la relación entre el personaje y el escenario	66
La mediatización de la focalización y las dos fases de la “visión”	69
La mediatización de la focalización del proceso amoroso	74
La mediatización de la focalización del desenlace trágico	80
La focalización del tiempo	83
Conclusiones	88
Capítulo V – Conclusión: el sistema narrativo de la cuentística novasiana	98
Componentes del sistema narrativo	98
La focalización: direccionalidad, tipos y efecto global	99
Focalización y postura frásica	102
El estatus del narrador	104
La postura ideológica o visión del mundo	104
BIBLIOGRAFÍA	106
Lino Novás Calvo	106
Otras obras	108

SUMMARY

Lino Novás Calvo (1905-1983) was an outstanding Cuban short-story writer and a pioneer in the modern narrative in his country. Although this has been acknowledged by foremost literary critics, such as Enrique Anderson Imbert and Max Henríquez Ureña, who also suggested that the key to his artistic achievements is his use of the narrative point of view, no in-depth study of the functioning of point of view in his short stories has so far been written. The purpose of my thesis is to fill this gap.

Basing myself on the narratological studies of B. Uspensky, Gérard Genette, Susan Lanser and J. Guillermo Renart, I consider point of view as a web of stances that the narrator takes vis-à-vis his narrative world – mainly perceptual and phraseological stances – made possible by a certain status of the narrator, and semiosically contributing to the expression of an ideological stance attributable to the implied or inferred author. My thesis concentrates on the perceptual stance or focalization in three of the most characteristic short stories by Novás Calvo – “La noche de Ramón Yendía”, “Cayo Canas” and “La vision de Tamaría” – this stance constituting the central one in the functioning of point of view in Novás Calvo’s narrative; the main focus of this stance is triple: character, space and time, and it often produces sequences of a cinematic kind. I also pay close attention to the modes of phraseological stance that generate the principal perceptual-stance phenomenon, namely the mediation of focalization; these are, first and foremost, free indirect discourse, and, to a lesser degree, narrativization and direct speech. Coupled to these techniques, I examine the role of Cuban and popular language as well as poetic language. I conclude that the whole functioning of point of view contributes to the expression of a particular ideological stance, often marked by the attribution of a strange character to the world – *lo real extraño* – and constituted of a tragic, pessimistic world view. I consider this the very core of Novás Calvo’s narrative system.

Capítulo I

INTRODUCCIÓN:

OBJETIVOS; MARCO HISTÓRICO; MARCO TEÓRICO

Objetivos

Enrique Anderson Imbert, en “La originalidad de Lino Novás Calvo”, el ensayo quizá más conocido sobre la cuentística de nuestro autor, dice que “la perturbadora originalidad de Lino Novás Calvo [...] [c]onsistía en lo que la palabra ‘original’ significa: que sale de los orígenes. [...] Los lectores de Novás Calvo, en 1930 y tantos, advertimos inmediatamente que sus cuentos se originaban en él, no en las fuentes literarias de moda [aunque coincidieran con dichas fuentes...] coincidían en el modo de volcar el relato dentro del fluir mental de personajes fantaseadores” (150). “Esto es lo que hizo Novás Calvo: mirar con una óptica interior [...] mientras andaba por sitios reales, mezclado con hombres reales, y hablaba de ellos con las maneras de un autor realista [y por eso] sus cuentos sobresaltaron al lector. El lector no estaba acostumbrado a que en la literatura realista ocurriesen tantas extrañas distorsiones” (153). Esas distorsiones, este carácter extraño con que lo real se aparecía a sus personajes, – explica Anderson Imbert – y “el consiguiente sentimiento de extrañeza que sus cuentos suscitaban” (ibid.), se generan principalmente en dicha “óptica interior” de sus narradores y de los personajes cuya visión los narradores mediatizaban: en “el punto de vista narrativo de ese ficticio narrador”, “lo más valioso” de sus cuentos (157).

Teniendo en cuenta que no existe un estudio del punto de vista del narrador en la cuentística de Lino Novás Calvo – sólo se encuentran observaciones aisladas de unos pocos críticos –, dedicaré este trabajo a la investigación del funcionamiento de dicho componente narrativo central de su obra; lo he de examinar en tres cuentos antológicos publicados en las décadas del treinta y cuarenta: “La noche de Ramón Yendía”, “Cayo Canas”, y “La visión de Tamaría”.

Los objetivos de mi tesis serán, por tanto, tres:

- 1) Examinar, en los tres cuentos seleccionados, la naturaleza y el funcionamiento de la focalización del narrador que (como veremos en la sección sobre el marco teórico) constituye el núcleo del punto de vista;

- 2) Examinar la relación de la focalización con el particular carácter extraño de dichos cuentos y con la visión del mundo que surge de ellos; y
- 3) Identificar el sistema narrativo de los cuentos que se infiere tras precisar lo común y lo diferente entre ellos.

Aunque no será parte central de mi objeto de estudio, examinaré también la función de la postura frásica y del lenguaje popular cubano en la focalización del narrador.

Nótese que no todos los aspectos señalados se estudiarán con la misma extensión en cada cuento, ya que, como es de esperar, cada cuento ilustrará mejor unos aspectos que otros; así, por ejemplo, lo real extraño no requerirá la misma cantidad de atención en el último cuento que en los anteriores. Obsérvese también que mi estudio es esencialmente interno; fuera de la breve ubicación histórico-literaria de la cuentística de Novás Calvo en la evolución política y cultural de Cuba (que expongo a continuación como “Marco histórico”), las referencias a aspectos contextuales o co-textuales se subordinan casi enteramente al análisis del funcionamiento narrativo de los textos.

Marco histórico

Lino Novás Calvo nació en Granas del Sor, aldea de Galicia, en 1905. En 1912 llega a La Habana con siete años. Allí realiza los más diversos oficios, desde mochila y cocinero de restaurantes, cortador de caña, productor de carbón en los cayos, obrero industrial, etc., hasta chofer de taxis.

El 20 de mayo de 1902, nace la República de Cuba, bajo la presidencia del Dr. Tomás Estrada Palma, quien había sido designado por José Martí como Delegado del Partido Revolucionario Cubano en Washington. A la muerte de Martí en 1895, Estrada Palma asume la dirección del Partido. Había pasado en los EE.UU. los últimos veinte años como abogado y en labores patrióticas, y conocía los entramados de la política norteamericana. Estaba al tanto de los criterios de Martí de contener los ambiciones de Estados Unidos sobre Latinoamérica y Cuba.

Martí, en carta a su albacea literario, Gonzalo de Quesada, en 1889 decía:

Sobre nuestra tierra, Gonzalo, hay otro plan más tenebroso que lo que hasta ahora conocemos y es el inicuo de forzar a la isla, de precipitarla a la guerra para tener pretexto de intervenir en ella, y con el crédito de mediador y de garantizador, quedarse con ella... Cosa más cobarde no hay en los anales de los pueblos libres: ni maldad más fría (197).

Los Estados Unidos, durante todo el siglo XIX, había hecho varios intentos para apoderarse de Cuba. Por diversas razones, sus planes no habían cristalizado, pero ahora coincidían con la plena expansión del capitalismo monopolista, con un poderío económico y militar capaz de enfrentarse a España, minada por las crisis internas y el desgaste de las guerras en sus últimas colonias. Además EE.UU. contaba con condiciones internacionales muy propicias a sus planes hegemónicos, respaldadas por su potencia militar. Con la intervención y durante el Gobierno Interventor, los EE.UU. garantizaban sus intereses económicos y políticos en Cuba y sus intereses estratégicos en América Latina y el Caribe. En realidad, para finales de siglo, España dominaba a Cuba políticamente, pero económicamente era EE.UU. el dueño de la isla, con 50 millones de dólares invertidos en 1895. Para 1906, eran 80 millones y, en 1926 eran 1505 millones de dólares, lo que daba a EE.UU. el control casi absoluto en lo económico y lo político.

Durante los primeros dieciocho años de la República, los EE.UU. intervinieron militarmente en Cuba en 1906, 1912 y 1916. La frustración nacional y el sentido de inferioridad, la rabia y la impotencia se apoderaron de todo el pueblo de Cuba, especialmente los generales y oficiales del Ejército Libertador y los escritores e intelectuales: Cuba era una colonia yanqui, sometida a sus dictados.

Éste es el país al cual arriba el casi huérfano de Galicia, Lino Novás Calvo. Llega a un país también huérfano, donde la primera pregunta que se harían los próximos gobiernos cubanos sería: ¿Nos reconocerán los Estados Unidos? Todo esto explica el pesimismo, el escepticismo, la impotencia y la frustración del sentimiento nacional que invadió a la primera generación republicana de escritores, llamada “La Generación de las Tres Banderas”, puesto que habían nacido en la colonia, bajo bandera española, luego crecieron bajo la bandera de las barras y las estrellas y al final, bajo la bandera cubana. La primera generación republicana venía a la vida con no pocas limitaciones culturales e

intelectuales, como resultado de la guerra. Así lo escribe Max Henríquez Ureña: “En Cuba, donde la guerra de independencia marcó una interrupción de las nuevas tendencias literarias, la influencia del Modernismo sobre la nueva generación parecía haberse detenido después del fallecimiento de Casal y Martí” (279).

Y lo peor era que a pesar de ser José Martí el más famoso de los escritores americanos entre 1880 y 1892, Cuba no conocía lo que había escrito su Apóstol. Toda la riqueza extraordinaria y la fuerza de su pensamiento era desconocida. Sólo unos pocos hombres guardaron ese tesoro y comenzaron, a partir de 1900, a desvelarlo paulatinamente, encabezados por Gonzalo de Quesada y Miranda, que dedicó toda su vida al ordenamiento y publicación de su obra, a razón de un volumen por año. Las primeras antologías aparecieron en 1910: Flor y Lava, de Américo Lugo y Páginas Escogidas, de Max Henríquez Ureña. Sólo entre 1936 y 1949 salen los 74 tomos de la Editorial Trópico, bajo la dirección de Gonzalo de Quesada y Miranda. Por tanto, es la segunda generación de escritores la que va a tener un conocimiento más profundo de su obra, que se convertirá en un arma de aliento y combate contra la ingerencia extranjera.

La primera generación, la Generación de las tres Banderas, a pesar del pesimismo, a pesar de la frustración, desplegará un inusitado trabajo de articulación cultural. Por todo el país resurge la literatura, especialmente con los grupos de La Habana, Santiago de Cuba, Manzanillo y Matanzas, y aparecen innumerables revistas literarias como Cuba-América, Cuba Libre, Azul y Rojo, Cuba Contemporánea, Oriente Literario, Ortos, Letras, Cuba Literaria y otras.

Este período es fecundo en la fundación de nuevas instituciones como la Academia de Historia, la Academia de Artes y la Sociedad de Fomento del Teatro, todas de 1910. Es decir, en todo el período entre 1902-1920, se producirá una resurrección y fermentación de la vida cultural que galvanizará y levantará el orgullo y espíritu nacional a través de las conferencias y debates en los Ateneos y Círculos culturales, la oratoria patriótica en el Senado y la Cámara, la Sociedad de Conferencias y la publicación de cientos de nuevos libros, así como en decenas de nuevos periódicos y el desarrollo y afianzamiento de la música cubana con el son, el bolero, el danzón, la rumba y otras formas de la música popular. El son había surgido a finales del siglo XIX como una mezcla de la música del sur de España y del Oeste de África. Ya para 1920, siendo La

Habana la ciudad más grande del Caribe y, por los requerimientos de los casinos y cabarets, se comenzó a comercializar y difundir por toda la América y el área caribeña. Esta música sirvió de sostén del alma nacional en este período, junto a las otras formas del arte y la literatura, que iban preparando el terreno para la próxima generación de escritores, la llamada Generación del 23 o 25.

Entre los escritores de la primera generación se destacan Dulce María Borrero, René López, José M. Carbonell, Federico Uhrbach, Francisco J. Pichardo, Emilia Bernal, Carlos Loveira, Jesús Castellanos, Manuel Márquez Sterling, Fernando Ortiz, Carlos Montenegro, Alfonso Hernández Catá, Aristides Fernández, Enrique Serpa, Luis Rodríguez Embill, José A. Ramos, Regino E. Boti, José Manuel Poveda, Agustín Acosta, Hilarión Cabrisas, Medardo Vitier, Manuel Navarro Luna, Enrique José Varona y otros. Es necesario destacar los nombres de Acosta, Boti y Poveda por la renovación literaria neomodernista de sus obras, así como el papel esencial del filósofo, Enrique José Varona, como guía de la juventud y del pueblo cubano en esta amarga etapa de la vida republicana. Muchos de estos escritores también estarían en la Generación del 23, a la que correspondería el más importante papel en la creación de una nueva literatura y en la formación de la conciencia cívica nacional, hasta lograr extirpar la Enmienda Platt (1936) de nuestra Constitución. Entre estos escritores se hallará Lino Novás Calvo, que será el primero en escribir un poema de contenido social, "Camaradas", publicado en la Revista de Avance, número 21 (15 de abril de 1928) y otro dedicado a la clase obrera: "Proletarios"¹, en el número 23 de la misma revista (15 de Julio de 1928), el cual, según su propio testimonio, había realizado bajo la influencia de su lectura de Máximo Gorki. Entre 1928 y 1929 publicará otros ocho poemas llenos de preocupaciones sociales y artísticas, y luego no volverá más a la poesía y se dedicará a la novela y al cuento todo el resto de su vida.

Si la primera generación es influida por el costumbrismo, el realismo, el criollismo y el naturalismo, la segunda se unirá a los movimientos de vanguardia en la literatura y el arte, aunque el vanguardismo español y latinoamericano tendrá muy poco

¹ Alberto Gutierrez de la Solana, en su libro, Maneras de contar. Contraste entre Lino Novas Calvo y Alfonso Hernández Catá, da "Camarada" como título del poema. Sin embargo, tanto Max Enriquez Ureña como Carlos Ripoll establecen el nombre de "Proletario", publicado en Revista de Avance año II, tomo III,

impacto en Cuba, que seguirá su senda propia y dará nombres extraordinarios como Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier, Enrique Labrador Ruiz, Alfonso Hernández Catá y otros. Jóvenes escritores y poetas de la generación de Lino Novás darán paso a la literatura de contenido social y antiimperialista, las tendencias afrocubanas y la ficción narrativa de lo que luego se llamaría lo real maravilloso o realismo mágico. Ellos, agrupados en torno a las revistas, Cuba Contemporánea primero, luego Social y, más tarde, en Revista de Avance, desarrollarían una obra imperecedera por su trascendencia en la cultura cubana.

En 1923 se darían a conocer con la creación del Grupo Minorista y su famosa protesta contra la corrupción gubernamental conocida como La Protesta del Grupo de los Trece, el 18 de mayo de 1923. El crítico Ambrosio Fornet escribe:

Superada la etapa ingenua y pintoresca del negrismo, el folklore literario afrocubano se recogió en obras como Los cuentos negros de Cuba, de Lydia Cabrera y su visión del mundo cuajó artísticamente en relatos como “El otro cayo” (1942 [sic]) de Lino Novás Calvo. Ahora resultaba evidente: lo afrocubano se sostenía sobre un subsuelo mítico, irresistible y misterioso como las catástrofes. Al descubrir esa corriente en la cosmogonía de la santería y los ñañigos, y elaborar un estilo capaz de expresarla en términos modernos, Novás le dio a lo cubano una fuerza trágica y artística que lo universalizaba. En La luna nona y otros cuentos (1942) – el libro más importante de nuestra cuentística – utilizó con extraordinaria eficacia el lenguaje popular y, en cuentos como “La noche de Ramón Yendía”, a la vez que captaba la atmósfera de tensión y violencia que sacudió a su generación durante el machadato, anticipaba en el miedo de ese hombre perseguido y acosado un símbolo de la ansiedad de millones de hombres en el mundo de la posguerra (37-38).

Novás Calvo se incorporará al tratamiento de esa realidad desde “su vanguardia”, que no era necesariamente la vanguardia de sus coetáneos, a través de la introducción de personajes populares, su léxico y jergas y la cosmogonía misteriosa de los negros. Sin

(15 de abril de 1928), 88. Lo que ocurre, en realidad, es que son dos poemas diferentes, publicados en fechas muy cercanas.

embargo, no seguirá a su generación en el compromiso político directo, entendiendo esto como involucramiento militante y partidista en alguna organización; pero su literatura refleja artísticamente la vida de esas clases populares: toda ella está poblada por esos seres que él conoció directamente en su vecindario, en el corte de caña, en las fábricas, en las piqueras de taxis y en cuanto lugar objeto de su observación, como un testigo de su tiempo y de su circunstancia.

Marco teórico

El punto de vista narrativo

Como señala Enrique Anderson Imbert en la cita que abre este trabajo, “lo más valioso” de los cuentos de Novás Calvo es lo que el gran crítico argentino denomina “punto de vista narrativo” (ver más arriba); este trabajo, en consecuencia, será un estudio del punto de vista en la cuentística de Novás Calvo. Tal clase de estudio debe empezar tratando de solucionar un problema no pequeño, la manera de entender el punto de vista, pues son múltiples y a veces contradictorias las maneras de denominar este fenómeno y (con más serias consecuencias) de concebirlo; urge, pues, precisar su naturaleza y modalidades según las hemos de considerar en este trabajo.

La investigación sostenida y profunda del punto de vista empieza, tal vez, a partir de la observación, a menudo citada, de W. Booth en su capital obra narratológica de 1961, The Rhetoric of Fiction: “Perhaps the most overworked distinction is that of person” (150); se refiere aquí Booth a la manera más común en esos años de identificar el “punto de vista”, i.e., “como narrador de primera / segunda / tercera persona”. Entre los que aludirán luego a la observación de Booth, se destaca G. Genette, que once años después decía en otra obra narratológica fundamental, “Discours du récit”: “On a pu remarquer jusqu’ici que nous n’employons les termes ‘récit à la première – ou à la troisième – personne’ qu’assortis de guillemets de protestation. Ces locutions courantes me semblent en effet inadéquates” (252).

Denomínese el punto de vista como sugieren Booth o Genette, o en alguna de las otras, numerosas maneras propuestas por otros teóricos de la literatura, el consenso general es que, como dice J. G. Renart, “[e]n la narrativa moderna ha adquirido una función primordial y una destacada importancia artística el uso de lo que se ha venido

llamando el punto de vista del narrador [...]. Es en la narrativa moderna (entendiendo por tal la que tiene su origen más visible o reconocido en Madame Bovary (1857) de Flaubert [...]) donde se verifica con mayor evidencia la observación de David Lodge: ‘The choice of point(s) of view from which the story is told is arguably the most important single decision that the novelist has to make, for it fundamentally affects the way readers will respond, emotionally and morally, to the fictional characters and their actions’ (26). No ha sido, por cierto, Lodge el primero en observar la importancia única del punto de vista narrativo; el prestigioso novelista, crítico y teorista inglés sólo confiere nueva autoridad a una idea afirmada innumerables veces a lo largo de la historia de la narratología” (“La teoría”, Programa 1). Pronto notaremos la relevancia de estas aseveraciones para la narrativa de Lino Novás Calvo, pues veremos que su uso del punto de vista es sin duda propio de la narrativa moderna.

¿Cómo, pues, entender hoy el punto de vista narrativo – ese fenómeno identificado tan inadecuadamente por la sola persona gramatical que emplee el narrador, como lo vimos señalado por Booth y Genette? También según Renart (de cuyos cursos sobre teoría de la narrativa he de tomar la mayoría de las ideas que aquí siguen), “[l]a copiosa investigación del punto de vista nos conduce a entenderlo hoy – especialmente a partir de los trabajos de Uspieski (1970) y de Lanser (1981) – como un fenómeno complejo que abarca un conjunto de (sub) puntos de vista específicos o, más propiamente, un conjunto de *posturas* (“*stances*”) del narrador [...]. Operan ellas [...] como idóneo vehículo expresivo de otra ‘postura’ última o suprema en la escala de la producción semiótica: la postura ideológica (o visión del mundo, o cosmovisión) del autor inferido o ‘implícito’” (ibid.) – concibiendo ésta, con los autores mencionados, como el conjunto de creencias, valores e ideas según los cuales una persona o una sociedad entiende el mundo.

Postura perceptual del narrador o focalización

Entre estas “posturas” se destaca, por su relevancia funcional en la narrativa moderna, la postura perceptual o focalización. Es a ella a la que se refiere primariamente Anderson Imbert en la cita que abre este trabajo y Lodge en la cita recién transcrita, y es a ella a la que nos hemos de referir generalmente al hablar de punto de vista. Ella es, en

efecto, dentro de ese entramado de posturas que construyen el punto de vista, el principal “vehículo expresivo” de la postura ideológica del personaje y – por identificación o contraste, totales o parciales, con esa postura – de la postura ideológica del narrador y/o del autor inferido o ‘implícito’ o inferido del texto.

De numerosas maneras se han clasificado los diversos fenómenos de postura perceptual o focalización; las mencionadas obras de Booth (1961), Uspieski ([1970]), Genette (1972) y Lanser (1981) constituyen hitos fundamentales en este terreno, pero la investigación al respecto no ha cesado y se continúa en obras tan recientes como New Perspectives on Narrative Perspective, editada este año por Van Peer y Chatman. Teniendo en cuenta dicha investigación, propone Renart (en “La busca”, 213-219) el modelo siguiente, que he de adoptar en este trabajo:

- (a) Focalización no mediatizada por la percepción de un personaje:**
 - (a.1) focalización no mediatizada de un objeto externo, o (más breve) focalización externa no mediatizada; y**
 - (a.2) focalización no mediatizada de un objeto interno, o focalización interna no mediatizada.**
- (b) Focalización mediatizada por la percepción del personaje:**
 - (b.1) focalización mediatizada de un objeto externo, o focalización externa mediatizada; y**
 - (b.2) focalización mediatizada de un objeto interno, o focalización interna mediatizada.**

En la focalización (a), no mediatizada por la percepción de un personaje, el narrador presenta una parte o aspecto del mundo como él la percibe directamente, sin restringir esa presentación a la particular percepción que de esa parte o aspecto del mundo tenga un personaje. Tal parte o aspecto puede ser algo externo a la mente de los personajes (a.1) o algo interno a la mente de los personajes, como ideas, emociones o recuerdos (a.2).

En la focalización (b), mediatizada por la percepción de un personaje, el narrador presenta una parte o aspecto del mundo según la percibe un personaje. En la narrativa moderna, si el narrador es un personaje (narrador homodiegético en la terminología de Genette), y a menos que la obra se sitúe fuera de las normas del realismo, no podrá el

narrador practicar la focalización mediatizada si no a través de sí mismo (por ejemplo, al contar su propia historia, presentando el mundo según las diversas perspectivas de éste que él iba teniendo a lo largo de su vida: posibilidad cuyo caso canónico *par excellence* es A la recherche du temps perdu de Proust). Para aplicar la focalización mediatizada a través de otros seres conscientes, tendrá el narrador que poseer esa propiedad que tradicionalmente se ha llamado omnisciencia y desde la Rhetoric de Booth se llama más bien privilegio cognoscitivo o cognicional, denominación que he de usar preferentemente. Para tener el narrador este privilegio, tendrá que ser heterodiegético (nuevamente conforme a la terminología de Genette), es decir no pertenecer al mundo (mimético) de los personajes, o tal vez más exacto no pertenecer a él como un personaje más (ónticamente), aunque pueda mostrarse miembro o participe de ese mundo en sus ideas, afectos, recuerdos, etc.

La focalización (b), ejercida, como acabamos de ver, por un narrador heterodiegético con privilegio cognicional, no sólo tiene una importancia central en la narrativa moderna – por la persistencia de esta narrativa en presentar el mundo según lo perciben los personajes –, sino en particular la tiene en la cuentística de Lino Novás Calvo. En efecto, la mayoría de sus mejores cuentos – y ciertamente lo son los tres que hemos de analizar en este trabajo – son relatados por un narrador heterodiegético que presenta al mundo según lo percibe el personaje, sea el mundo externo al personaje (focalización b.1), sea el mundo interno al propio personaje (focalización b.2).

Con respecto a la última focalización (b.2), nota Renart, ocurre a menudo que el narrador agrega implícitamente su propia focalización directa (a.2) a la del personaje. Así, al mismo tiempo que el narrador presenta, por ejemplo, las emociones del personaje, o sus ideas, según el personaje las percibe, el narrador confirma tácitamente que esas son las auténticas ideas o emociones del personaje, que éste no las finge o desfigura. El proceso es paralelo al que ocurre cuando el narrador presenta un objeto externo según lo percibe un personaje (“Juan vio una secoya y la observó: le pareció enorme”) y confirma su existencia y características simultánea o sucesivamente (“Juan caminó hasta la secoya; debajo de ella, Juan quedaba pequeñito ante la enormidad del árbol”). En la segunda frase el narrador agrega su propia focalización externa (a.1) a la focalización externa mediatizada (b.1) que la primera frase contiene. En nuestros análisis, no vamos a indicar

sistemáticamente cuándo a la focalización mediatizada se agrega la focalización no mediatizada; resultaría, creo, no sólo oneroso sino innecesario. Pero en los casos de focalización mediatizada interna (b.2), en que me parece que se destaca, o es más relevante, la simultánea focalización no mediatizada (a.2), preferiré normalmente señalar sólo la existencia de ésta.

Central a la generación de la focalización mediatizada (b), es un fenómeno de postura frásica cultivado sistemáticamente en la narrativa moderna, el estilo indirecto libre. Este procedimiento, además, está directamente vinculado a la empatía ideológica o afectiva que tal clase de focalización suele contribuir a expresar, como se ha venido notando repetidamente. (Para sólo aludir a momentos clave, remito a Booth, The Rhetoric, 323, Bal, Narratology, 104, Lodge, The Art of Fiction, 42, o, para citar un trabajo de este mismo año, “The Rise and Fall of Emphatetic Narrative” de Sylvia Adamson, 83, en el que llega a denominar “emphatetic narrative” al estilo indirecto libre que se usa para la generación de la focalización mediatizada...). Veamos, pues, los fenómenos de postura frásica para situar entre ellos a su forma más relevante en el caso de nuestro corpus, el estilo indirecto libre.

Postura frásica del narrador

Llama Lanser “postura frásica” la postura que adopta el narrador en sus frases con respecto a las frases del personaje (185-191); dicho de otro modo: lo que “hace” el narrador en sus frases con las frases del personaje. Puede “hacer”, fundamentalmente – según ya lo estableció Genette en el “Discours” (191-193) – cuatro cosas, i.e., puede adoptar cuatro clases o formas de postura frásica:

- 1) El narrador puede reproducir las frases del personaje: “Juan miró a su novia y dijo para sí: ‘María, amor mío, te quiero, te amo, te valoro muchísimo’”.
- 2) El narrador puede “narrativizar” frases del personaje, es decir, indicar el acto verbal del personaje – sea oral, sea mental – y posiblemente el contenido de ese acto, pero evitando usar las frases o discurso mismo del personaje: “Juan musitó unas palabras” o “Juan musitó unas palabras sobre su relación con su novia”.

- 3) El narrador puede transponer las frases del personaje a las suyas usando el estilo indirecto (o indirecto subordinado): “Juan dijo para sí que quería a su novia María, la amaba y la valoraba muchísimo”.
- 4) Finalmente, el narrador puede transponer las frases del personaje a las suyas usando el estilo indirecto libre: “Juan miró a su novia: María, amor, la quería, la amaba, la valoraba muchísimo”.

Como he dicho, es el estilo indirecto libre el que más emplea Lino Novás Calvo en sus cuentos para generar focalización mediatizada, y predominantemente con los efectos empatizadores a los que he aludido, sea empatía ideológica, sea afectiva, sea de ambas clases, aunque no faltará, como hemos de ver, esa otra posibilidad expresiva del estilo indirecto libre, la ironía, una ironía que se vincula a veces con la visión trágica de la vida humana que domina en su cuentística.

En cuanto a las otras formas de postura frásica, hemos también de encontrarlas en diversas proporciones en los textos de nuestro autor, con efectos particulares a sus respectivos contextos. Nótese, sin embargo, que el estilo indirecto subordinado y aun la narrativización muestran a menudo lo que Renart sugiere considerar “transferencia” o “contagio” de las características del estilo indirecto libre a dichas formas. Ilustrémoslo con un ejemplo, a partir de una oración en estilo indirecto libre: “María se encontró, horrorizada, en medio del incendio del bosque: el fuego avanzaba hacia ella, las llamas consumían velozmente las ramas más cercanas, las llamas ahora llegaban, ¡ay de mí, carajo!, hasta su cuerpo”. Entre los rasgos del discurso del personaje aquí transpuestos desde una posible expresión de ese discurso en estilo directo – transposición característica del estilo indirecto libre – está la serie de frases que va siguiendo (a la manera impresionista) la sucesión de impresiones del personaje y que se relacionan asidéticamente, que incluso incorporan deícticos propios del discurso directo (“ahora”) o alguna expresión en primera persona y posiblemente tomada del lenguaje coloquial (“¡ay de mí, carajo!”). Todos o casi todos estos rasgos pueden, a su vez, transferirse al discurso indirecto subordinado como enseguida lo ilustrará el ejemplo, pero en él pueden no recibirse todos como tan “naturales” como en el estilo indirecto libre o tan propios del indirecto subordinado, sino sentirse y leerse como rasgos propios del estilo indirecto libre transferidos al indirecto subordinado porque ambos comparten el uso de la tercera

persona (no primera ni segunda como el estilo directo); subrayo en el ejemplo las palabras propias del indirecto subordinado “María se encontró, horrorizada, en medio del incendio del bosque, viendo que el fuego avanzaba hacia ella, que las llamas consumían velozmente las ramas más cercanas, que las llamas ahora llegaban, ¡ay de mí, carajo!, hasta su cuerpo”.

Sin embargo, dichas formas de postura frásica – las que no son el estilo indirecto libre, i.e., el discurso reproducido o estilo directo, el estilo indirecto subordinado y la narrativización – se encuentran a veces sin esos rasgos y ciertamente con efectos opuestos a los del estilo indirecto libre, principalmente, de distanciamiento ideológico y/o afectivo del narrador con respecto al personaje.

Estatus del narrador

El estatus del narrador, según Lanser, es la relación de autoridad que el narrador tiene con su acto verbal, la narración – i.e., la autoridad que tiene para emitirlo. En el estatus del narrador, por consiguiente, interviene decisivamente su “estatus” óntico, a saber, si es un ser mimético, dotado de las mismas propiedades de un ser humano, o si es superior al ser humano y dotado de propiedades cognoscitivas que le permiten penetrar autorizadamente en el interior de los personajes. Ya hemos visto que, en el segundo caso, se requiere un narrador heterodiegético; sólo él puede estar dotado de privilegio cognicional y puede, por tanto, practicar la focalización mediatizada esencial a los cuentos de nuestro autor. Serán, pues, narradores heterodiegéticos los que hemos de encontrar en todos los cuentos seleccionados.

Otras observaciones

Un concepto empleado en este trabajo, el de símbolo disémico, está tomado de la obra de Carlos Bousoño (*Teoría*, I, 274-289). Por símbolo disémico entiendo el símbolo que, a más de connotar el plano real, también denota el plano “irreal”; así, en el poema “Las ascuas de un crepúsculo morado” de A. Machado, el “crepúsculo morado” – símbolo en el poema de contenidos fúnebres y sentimientos de cansancio de la vida (plano real) –, no es pura metáfora (como las “perlas” en “las perlas de la boca de Laura”) sino parte de un determinado paisaje (plano “irreal”) cuya supuesta realidad se evoca en

el poema. En los cuentos de Novás Calvo, son símbolos disémicos numerosos elementos del escenario, como la ciudad, el cayo o el mar.

He decidido considerar todos los elementos significativos – así, los símbolos disémicos recién mencionados – como elementos seleccionados por la focalización. Esta decisión se basa, ante todo, en que en los cuentos de Novás Calvo esos elementos suelen tener una función relevante en la cuasi-omnipresente mediatización de la focalización. Son, pues, parte de la percepción y vivencia del personaje: el cayo en llamas, por ejemplo, es vivenciado por el viejo Oquendo como su propia vida en destrucción. Pero incluso cuando los mencionados elementos no son objeto de una focalización mediatizada sino, por ejemplo, de una focalización puramente externa no mediatizada, el considerarlos *objetos de la focalización* del narrador, los destaca como elementos de su sistema significativo; sea el cayo en llamas, el mar o la ciudad sublevada.

Capítulo II

“La noche de Ramón Yendía”

Introducción

El título del cuento refiere a su personaje central, Ramón Yendía, un chofer de alquiler. La selección de este personaje no es fortuita, sino que está en correspondencia con una esencial característica de Novás Calvo: escribir y recrear sus propias circunstancias y vivencias. Él también fue chofer de alquiler – y trabajador de cabotaje como será el protagonista de “Cayo Canas” –, y en todos sus oficios tuvo la ambivalente experiencia de conocerlos íntimamente sintiéndose ajeno a ellos, extraño. Anderson Imbert señala: “[E]n Novás Calvo su yo, su circunstancia, su vida, su punto de vista, su perspectiva eran las de un hombre extraño” (153). La expresión de ese punto de vista quedará en manos de los narradores de sus cuentos, y tanto los caracterizará que podrá hablarse, hasta cierto punto, de un narrador común. Anderson Imbert agrega: “El narrador en quien Novás Calvo había delegado su perspectiva estaba siempre presente en sus cuentos. Aunque su posición fuera externa a la acción narrativa y usase los pronombres de tercera persona, el lector sentía que allí había siempre un ‘yo’” (159).

Y estaba siempre presente porque las vivencias históricas del autor, marcadas por ese sello de “extrañeza”, acompañan a sus narradores y personajes por medio de una focalización capaz de transmitir tales vivencias, en particular esas emociones extrañas y perturbadoras de Novás Calvo como hombre – que en los cuentos se concreta con lo que he denominado “lo real extraño”. Todo ello, en efecto, se asociará a ciertos personajes, y será la perspectiva vital de estos personajes la que ha de dominar la narración porque el narrador mediatizará su relato de la historia entera a través de esa perspectiva – i.e., hará una sostenida focalización mediatizada a través de ellos. En este cuento es esa mediatización permanente de la focalización a través de Ramón Yendía lo que nos instala en medio de su corriente de conciencia y permite seguirlo paso a paso, como observador invisible-visible de su loca carrera por La Habana (sólo en el desenlace, después de morir el personaje, la focalización será diferente).

Me propongo, pues, examinar en este cuento la focalización a través del personaje, y sobre el mismo personaje, el escenario y el tiempo; la conexión de todo ello

con “lo real extraño”; la relación de la focalización con la postura frásica y con el lenguaje popular cubano; y finalmente, la relación de “lo real extraño” con el uso de las técnicas cinematográficas.

La focalización a través del personaje: el “sexto sentido” y el pánico

Desde el principio mismo del relato, el narrador nos alerta de que algo fatídico y misterioso envuelve la vida de Ramón Yendía. (Todas las citas de “La noche de Ramón Yendía” son tomadas de la antología El cuento hispanoamericano de Seymour Menton, Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpresión, México, 1998, 473-504; los subrayados son míos.):

Ramón Yendía despertó de un sueño forzado con los músculos doloridos. Se quedara rendido sobre el timón, todavía andando el automóvil, rozando el borde que separaba la calle del “placer”². [...] Desde hacía cuatro días no iba a casa; dormía en el “carro” en distintos lugares [...] Tuvo miedo, pero se esforzó por dominarse, por demostrarse a sí mismo que podía ahora hacer frente a la cosa. No quería huir; sabía, oscuramente, que al que huye le corren atrás (473).

El narrador nos da la primera clave de la historia: la “oscuridad” misteriosa, no sólo del mundo según lo percibe Ramón Yendía, sino de la mentalidad “extraña” del propio personaje. Lo hace ya con focalización (b.1), hacia afuera del personaje, y (b.2), hacia sus reacciones ante el mundo: Ramón Yendía será el centro de conciencia a lo largo de todo el desarrollo del relato. El narrador nos insinúa ya que Ramón Yendía es guiado por un “sexto sentido”: su propósito es crear las bases del pánico al que sucumbe el personaje. En tres líneas mas abajo, ofrece otra muestra de este propósito:

La veía venir, la sentía formarse, como una nube densa, cobrar forma, salirle garfios [...]. De algún modo presentía que la borrasca tenía que venir (473).

Y continuará el narrador insistiendo a lo largo del texto en que ese “sexto sentido” tiene una importancia esencial en la vida del personaje:

Era un hombre nervioso [...] que captaba antes que otros los mensajes. A veces, sin que hubiera ninguna manifestación exterior, veía venir las cosas. Los choferes reían; lo hacían espiritista (474).

Nada le daba a entender todavía que él fuese un perseguido; lo presentía, simplemente (475).

En los días siguientes no vio ninguno de los clientes significados, y tuvo la sensación de que había por todas partes ojos que lo vigilaban (478).

Cada nuevo día sentía más cargado su ánimo. Presentía que un día u otro algo tendría que estallar [...]. Temía incluso una agresión [...]. Se sentía rodeado, copado, bloqueado; sabía que en alguna parte y a alguna hora, ojos que acaso no hubiese visto lo buscaban (480).

He destacado en la introducción a este cuento que la insurgencia de imágenes extrañas y perturbadoras será parte de los elementos más importantes de la narrativa de Lino Novás Calvo; Salvador Bueno habla de “atmósfera brumosa” (233) y Anderson Imbert las llama “extrañas distorsiones”. Nota, en efecto, Anderson Imbert (como ya lo he señalado) que para la época en que los cuentos de Novás Calvo empezaban a publicarse en 1932 en Revista de Occidente, causaban asombro porque “[e]l lector no estaba acostumbrado a que en la literatura realista ocurriesen tantas y extrañas distorsiones” (153); esto era algo insólito y reveladoramente nuevo en la literatura hispanoamericana. En las citas anteriores vemos un anuncio de ello en esa especie de alucinación: Novás Calvo materializa un sentimiento, en este caso el miedo, como “una cosa” que se forma, y su tenebrosa amenaza se torna en “garfios”. Las bases del pánico y el terror han quedado establecidas. A partir de aquí comienza a tomar forma el pánico:

² En Cuba, es un espacio vacío, inculto e inhabitado, entre otras cosas. Normalmente es lugar de juego de los niños.

Ramón se dio cuenta de que ya no había nada que hacer (481).

Ahora tenía plena conciencia de hallarse en un mundo al que no pertenecía, en el cual posiblemente no hubiera lugar para él (485).

Contaba de antemano con que en alguna parte, y por personas que desconocía, se había decidido, al menos mentalmente, su suerte (486).

Era esto lo que más le angustiaba: todo el mundo tenía, en sus ojos, una intención de caza (489).

Lo cercarían; acaso estuvieran ya montando guardia en todas las bocacalles por donde tuviera que salir; lo tenían allí; lo dejaban estar, como a un cimarrón emboscado, al que se han cortado todos los caminos; pronto le lanzarían los perros (491).

Le pareció a Ramón que estas horas eran las últimas de su vida, y que muy pronto – quizás antes del día – todo lo que veía con sus ojos y oía con sus oídos habría desaparecido, se habría disuelto en un vacío de eternidad (492).

Esta serie de citas que nos han introducido a la clave de la historia – ese falso “sexto sentido” que fatalmente conduce al personaje a su muerte – y al uso de la focalización mediatizada por el personaje – que nos sitúa de lleno en su mundo –, ilustra también otros aspectos característicos de la narrativa de Novás Calvo. Así, la mediatización de la focalización es generada, o bien por el estilo indirecto libre, o bien por otras formas de postura frásica – el estilo indirecto subordinado o la narrativización – impregnadas de esas características que (como expliqué en el capítulo I) podemos atribuir al estilo indirecto libre.

Encontramos, en efecto, frases en estilo indirecto libre que nos permiten asistir a lo más íntimo del proceso del pensar, imaginar y sentir del personaje: “Lo cercarían; acaso estuvieran ya montando guardia en todas las bocacalles por donde tuviera que salir; lo tenían allí; lo dejaban estar, como a un cimarrón emboscado, al que se han cortado todos los caminos; pronto le lanzarían los perros”. Se destacan en la cita esos recursos estilísticos tan propios del estilo indirecto libre que comunican la viva impresión de estar oyendo al personaje, no sólo a un nivel superficial sino profundo de su conciencia, aunque hable el narrador en tercera persona. Así, las frases cortas, en parte repetitivas,

yuxtapuestas asindéticamente, que parecen imitar la sucesión de impresiones del personaje, que incluso incorporan deícticos propios de su lenguaje interior (“ya”, “pronto”).

Pero estos mismos rasgos pueden observarse en frases que adoptan la forma del estilo indirecto subordinado o la narrativización. El distanciamiento perceptual que puede quedar sugerido por un narrador que observa y “cataloga” (identifica, precisa) la percepción – en el verbo anunciativo del estilo indirecto subordinado o en el verbo constitutivo de la narrativización –, en vez de sumergirse directamente en ella, parece quedar compensado por esos otros rasgos de acercamiento. Incluso, a veces, el acercamiento puede ganar cierta credibilidad o verosimilitud o fuerza por esa corroboración “objetiva” del narrador “omnisciente”. Así, en esta frase, precedida por la narrativización (“se sentía”) y por el estilo indirecto subordinado (“sabía que”): “Se sentía rodeado, copado, bloqueado; sabía que en alguna parte y a alguna hora, ojos que acaso no hubiese visto lo buscaban”. El estilo indirecto libre parece invadir la expresión con la brevedad de las frases, su parcial repetitividad, su yuxtaposición asindética, y aun con rasgos léxicos atribuibles al personaje (“rodeado, copado, bloqueado”). Todos estos rasgos se pueden observar en otro ejemplo, enmarcado en narrativización (“se esforzó por”) y estilo indirecto subordinado (“sabía oscuramente que”), pero que incorpora también segmentos pertenecientes más bien al estilo indirecto libre (“tuvo miedo”, “no quería huir”): “Tuvo miedo, pero se esforzó por dominarse, por demostrarse a sí mismo que podía hacer ahora frente a la cosa. No quería huir; sabía, oscuramente, que al que huye le corren atrás”. En la mayoría de las otras citas se observan, en mayor o menor grado, los mismos rasgos.

El estilo indirecto libre, pues, sea en sí mismo exclusivamente, sea por la extensión de sus rasgos a otras formas, se nos ha ofrecido como la postura frásica dominante en la generación de la mediatización de la focalización. Sitúa al lector en lo profundo del personaje, en lo más íntimo de su visión del mundo – de su pensar, imaginar, sentir el mundo. Como recordé en el capítulo I, la narrativa moderna ha cultivado minuciosamente este método como procedimiento empatizador, y aquí lo vemos realizado una vez más. El narrador nos está sugiriendo así su acercamiento ideológico, existencial y emotivo a este personaje que encarna (como la mayoría de los

personajes de sus cuentos) lo absurdo de la existencia humana – un absurdo que en él se concreta en un falso “sexto sentido” de la muerte, productor de su muerte verdadera. Más adelante, en “La visión de Tamaría”, el narrador aplicará similares procedimientos para dar intensa verosimilitud a la “visión” del personaje – una visión que también lo conduce a la autodestrucción – y una construcción similar del relato.

La focalización a través del personaje: delirios y falsas esperanzas

Casi paralelo a la fase galopante del pánico, el narrador nos ofrece también las delirantes esperanzas del personaje por escapar de su destino final, como lo hará también en “Cayo Canas” y en “La visión de Tamaría”. La mezcla de los delirios y las falsas esperanzas con la angustia y el pánico intensifican el estado de profundo terror en que se debate este personaje, atrapado y estrangulado por fuerzas que él intuye que están en su búsqueda. Veamos algunos momentos de esos delirios y falsas expectativas diseminados a lo largo del relato; observemos que los objetivos de la focalización dominante, aunque relacionados todos con el mundo externo del personaje según él los percibe, serán internos – emociones, deseos, fantasías –: la focalización, pues, será (b.2), asistiremos al mundo de las percepciones internas del personaje (numero los ejemplos para facilitar la ulterior referencia a ellos):

[1] Tuvo miedo, pero se esforzó por dominarse, por demostrarse a sí mismo que podía ahora hacer frente a la cosa (473).

[2] Pero si él se salvaba, algún día volvería por ella. ¿Podía salvarse? Pensó que sí (481).

[3] Tal vez. Todavía llamaba en él una esperanza, aunque no sabía en qué fundamentarla (482).

[4] No se quedaría allí, no se dejaría matar pasivamente, encogido en el pescante. Correría, lucharía, por lo menos, con las fuerzas que le restaran. ¿Quién sabe? La vida está llena de imprevistos, y el que pelea llama a la suerte (491).

[5] Como el aviador que se encuentra, a mil pies, en un duelo singular, sólo tenía un propósito: sobreponerse a sus enemigos, aunque fuera sólo burlando su caza (495).

[6] De pronto se le ocurrió que, saliendo a campo abierto, podía lanzarse del carro, dejar que éste siguiera adelante, y emprender él una fuga a monte traviesa (497).

[7] [N]o saldría al campo; llegaría hasta el hospital, metería el carro contra una esquina y, herido – si no lo estaba se heriría él mismo – entraría en el hospital y pediría auxilio. Puede que sus perseguidores no lo siguieran hasta allí [...]. Al mismo tiempo pensó que acaso con el día viniera algún remedio (498).

Notemos la gran cercanía perceptual – y, con ello, la cercanía ideológica, existencial y emotiva – del narrador al personaje generada nuevamente por un invasor uso del estilo indirecto libre. El estilo indirecto libre prima en [2], [4], y [7], pero sus rasgos impregnan la narrativización que enmarca [1] (“se esforzó”), [3] (“llamaba en él”), quizá [5] (“Como el aviador... sólo tenía un propósito”), y el estilo indirecto subordinado que estructura [6] (“se le ocurrió que”): nuevamente nos salen al encuentro las frases marcadamente breves, parcialmente repetitivas, a veces yuxtapuestas asindéticamente, sugestivas del rápido sucederse de las impresiones y emociones del personaje.

Este narrador omnisciente, que tiene mayor información que el personaje, sabe que todas ellas – todas esas esperanzas – son los últimos delirios fútiles de Ramón Yendía. Y como lo sabe, introduce también unos pasajes que rememoran, en cierta medida, la visión del moribundo en su recorrido hacia la infancia, la recapitulación de algunos momentos de su vida, antes de la partida definitiva:

Las imágenes de su vida comenzaron entonces a desfilan por su mente, como por una pantalla: claras, precisas, exactas, sin prisa y sin pausa (492).

Todo – pasado, presente, cosas, sentimientos – tenía un sentido neto, transparente y seguro. Y, sin embargo, todo esto pasaba como una procesión, sin que uno solo de sus detalles se le escapara (493).

Esta información que el narrador entrega es suficiente para intensificar la tensión, la angustia y el sentido de la inminente fatalidad: son, simplemente, los umbrales de la muerte. No quisiera dejar de notar que esa procesión de imágenes hacia el pasado, esa evocación de la vida, momentos antes de la muerte, que Novás Calvo utiliza frecuentemente en sus narraciones, se ha vuelto un procedimiento común y corriente de la cinematografía; una vez más parece comprobarse la simbiosis de las dos artes (sobre este tema he de volver más adelante).

Mediatización de la focalización, estilo indirecto libre, y lenguaje popular

El acercamiento del narrador al personaje que se produce con la mediatización de la focalización generada por el estilo indirecto libre, hará que se confundan ambos en partes importantes del relato. En algunas ocasiones, no sabemos si el narrador transpone o no, o hasta qué punto, el discurso del personaje a su propio discurso o si el discurso que emite es atribuible a él exclusivamente. Sin embargo en la mayoría de los casos, la transposición es obvia; me detendré ahora en uno de tales casos – el que comprende la transposición de lenguaje popular cubano – en situaciones en que esa transposición produce, paradójicamente, un efecto distinto: el distanciamiento del narrador con respecto al personaje cuyo discurso incorpora:

Entonces lo dejaron ir de nuevo y le echaron de “diplomático” a otro chofer que él conocía; un tipo resbaloso. Éste [Servando] comenzó la carga con vaselina; poco a poco lo fue impresionando con la idea de que los políticos solo trabajan para sí, para ser ellos los mandones. Le hizo varios cuentos (478).

El lenguaje que aquí se usa, en particular los adjetivos, pertenece evidentemente, en Cuba, al lenguaje popular, callejero: “diplomático” – persona que habla mucho, persuasivo, con ventaja sobre otra persona, por su acervo cultural, o como se dice actualmente en Cuba, “un muelero” –; “resbaloso” – persona peligrosa, escurridiza, problemática; también ofensor sexual –; “comenzó la carga con vaselina” – es decir,

comenzó suave, tratará de engañar muy poco a poco y con sofismas –; “lo fue impresionando” – trató de sorprender, asombrar, confundir al interlocutor –; “los mandones” – aquellos que tienen el poder, los actuales “mayimbes”, palabra, al parecer de origen yoruba que significa jefe. El uso de este lenguaje popular, que aún se utiliza en Cuba con los mismos significados, sólo puede o debe ser atribuido al personaje y, por tanto, cuando lo emplea el narrador, tiene que haber sido transferido a su discurso desde el discurso del personaje; aquí, no sólo el discurso de Ramón Yendía, sino del otro chofer, el personaje que Ramón oye. En este último caso encontramos, a veces, focalización (originalmente) externa en Servando, mediatizada por la percepción de Ramón (a.2); así parece ocurrir en “Éste comenzó la carga con vaselina”; “la idea de que los políticos”, y “[l]e hizo varios cuentos”. A veces sin embargo, la focalización (original) es más bien interna (b.2) en las reacciones intelectuales, ideológicas y emotivas de Ramón Yendía ante el discurso de su colega: así en “lo fue impresionando” y, tal vez, en parte también en las mismas impresiones recién citadas, en cuanto que reflejan las impresiones del personaje ante el discurso del otro chofer: “con vaselina”, “los mandones”. Notemos que el lenguaje transpuesto construye vivamente la imagen de Servando como tipo rastrero, viscosamente maquiavélico, que logra manipular a Yendía hasta inducirlo a la traición de los revolucionarios, a consecuencia de lo cual ha de morir. El efecto, por cierto, no es de acercamiento sino alejamiento ideológico y afectivo al personaje – una posibilidad también plenamente reconocida del estilo indirecto libre, aunque está lejos de ser la predominante en la narrativa de Novás Calvo. Es interesante notar que aquí parece contribuir simultáneamente a la expresión de simpatía por Yendía, al comprobar que sus circunstancias familiares extremas le impiden resistirse a las maniobras de Servando. Situación similar se presenta en el siguiente fragmento:

Le dijo [Servando] que, en fin de cuentas, era asunto de políticos contra políticos. ¿No tenían aquellos dinero para alquilarle? Así comenzaban todos, y al cabo se olvidaban de los que les habían servido de peldaño. No, Ramón era un imbécil si seguía así (479).

Este uso del lenguaje popular cubano se limita casi exclusivamente a pasajes del discurso del narrador al que dicho lenguaje es transpuesto, porque en muy pocas ocasiones el narrador cede la palabra directamente al personaje para reproducir su discurso, y prima en esas ocasiones la reproducción del discurso interior del personaje, manteniéndose así la inmersión en su corriente de conciencia; veamos algunos ejemplos:

Ramón puso de nuevo el coche en marcha, y regresó por el mismo lugar. “Me sumergiré en ellos – se dijo casi en voz alta –; haré que me crean de los suyos; esto los despistará” (483).

Cuando hubieron pasado levantó de nuevo el capot del automóvil, y a uno de los niños que se acercaron a mirar, le dijo: “Ve al número doce de esa calle, y dile a cualquiera que esté allí que venga un momento”... “Habrán ido a casa de Balbina – pensó Ramón – Estela se debe haber dado cuenta... Estela sabe que soy hombre muerto, y se ha ido a consultar con Balbina, sobre lo que hará, para que las niñas no se mueran” (488).

Pero la estrategia dominante del narrador es, como sabemos, mostrar la corriente de conciencia del personaje a través del estilo indirecto libre, lo que le permite un acercamiento más intenso, y el control de la direccionalidad y la intencionalidad de la narración. Volveremos a comprobar el uso de esta estrategia a continuación, al examinar el tratamiento del tiempo.

Focalización del personaje y del tiempo

La focalización sobre el tiempo en “La noche de Ramón Yendía” revela un dualismo temporal que seguiremos encontrando en los cuentos que analizaremos subsiguientemente: un tiempo subjetivo, y un tiempo objetivo, a saber:

- (a) El tiempo en la mente del personaje: Durante los cuatro días anteriores a la persecución, la mente de Ramón Yendía está llena de recuerdos. Abarcan estos un pasado cercano – de los cuatro años anteriores aproximadamente –, un pasado lejano – de su llegada a La Habana, unos doce años antes, una retrospectiva de

toda su vida, y el tiempo presente, cuya noción está perdida. La familia será el objeto principal de sus recuerdos, y la ternura que éstos exudan le servirá al narrador para acercarse emotivamente al personaje,

- (b) El tiempo de la persecución, aproximadamente un día y una noche, que ocurre el 12 de agosto de 1933 (fecha de la huelga y sublevación que provoca, ese mismo día, la caída del dictador Gerardo Machado). Un tiempo que se mide primero en horas, luego en minutos y, finalmente, en segundos.

Sin olvidar que (b), el tiempo real de la persecución – ese día y, principalmente la noche en que se concentra – contribuye al dramatismo de la presentación de la historia y la visión del mundo que de ella se desprende, voy a detenerme en (a), el tiempo en la mente del personaje, por su mayor relevancia significativa.

Como he señalado, el recordar de Ramón Yendía se detiene principalmente en su familia, especialmente en el período de los últimos cuatro años, cuando ha tenido a sus hijos. He aquí algunos ejemplos:

Hacia tres años que era chofer, y cuatro que le había nacido la primera niña – ahora eran tres, las tres hembras, ninguna sana. La mujer hacía cuanto le era posible. Dejaba a la menor en una cunita, amarrada con cintas, y se iba a pegar badanas al taller (474).

Vivían aún en aquel cuarto de Cuarteles, con puerta al patio y a la calle. Estela había suspirado por una casita suya – un bohío que fuera. Les habían ofrecido una de madera, en un “reparto”, con cien pesos en la mano solamente. Los hubieran podido tener reunidos, de no ser por la enfermedad y la muerte del niño, que era el mayor, y que los dos lucharon desesperadamente por salvar (474).

Enfocó la lámpara sobre las camas; dos de las niñas, las jimaguas, dormían, con las caritas juntas, en una colombina; estaban desnuditas, sobre la sábana, y tenían las manos abiertas en torno a los hombros. En la otra colombina dormían Estela y la menor (475).

Todavía no había tenido ninguna de las niñas, y el niño crecía fuerte y bello (476).

Cambió entonces la marea. Justino, el niño, se enfermó. Estela estaba en cinta, y también algo alterada. Vinieron las jimaguas, la penuria, y – ¿quién sabe? – la duda (477).

Fue entonces cuando Estela, al tiempo que luchaba por salvar a las niñas, soñaba con la casita de madera, y él con el carro propio. El médico dijo que las niñas necesitaban alimento y aire libre. Lo de todos; no hay hijo de obrero que no necesite eso; las suyas acaso llegaran a tenerlo (479).

En estas citas, la gran mayoría en estilo indirecto libre, el narrador sigue la corriente de recuerdos del personaje con focalización (b.2) sobre su mujer y sus hijos. Este retroceso al pasado que se opera a lo largo del relato, genera un acercamiento emotivo muy cercano entre el narrador y el personaje. Aquí, no es solamente el uso del estilo indirecto libre el que produce esta cercanía; es también el uso de diminutivos, las frases cortas, los rasgos conversacionales del hablar cubano y las escenas de ternura, penurias y sufrimientos del personaje y su familia.

Otro objeto importante de los recuerdos de Yendía está constituido por su relación con los revolucionarios, las golpizas y la delación, ocurridos unos cuatro años atrás:

[P]ero su pensamiento se había remontado varios años atrás, y viejas imágenes se reprodujeron ante sus ojos, como evocadas por un proyector de cine. Por aquella fecha había prendido una especie de fiebre revolucionaria; no sabía exactamente por qué; nunca había podido someter sus emociones a un examen frío y analítico. Quizá se hubiese contagiado (476).

Fue así la cosa: Casi a diario le alquilaban tres o cuatro jóvenes a veces juntos, otras separados [...]. En casa había un poco de luz; los clientes le tomaron cariño; les inspiró confianza; hablaban con él y, gradualmente, su tono, sus frases, su entusiasmo lo impregnaron [...]. Cambió entonces la marea [...]. Una noche como ésta, a principios de agosto, de sobre mañana le alquilaron unos hombres. Al instante notó que había algo anormal [...]. “Vamos a la estación” (477).

Ramón aguantó la primera. Lo pasaron a un cuarto pelado con el piso y las paredes garapiñados de cemento; le golpearon en la cara, en el estómago, en los fondillos. Lo insultaron con las frases más injustas y soeces (478).

En el término del día y la noche le pusieron dos multas; y al día siguiente tres multas. El cuarto día lo volvieron a llevar a la estación, repitiendo la prueba, más dura aún que la anterior. Entonces lo dejaron ir de nuevo y le echaron de “diplomático” a otro chofer que él conocía; un tipo resbaloso [...] Le hizo varios cuentos (478).

Le dijo que, en fin de cuentas, era un asunto de políticos contra políticos [...] No, Ramón era un imbecil si seguía así [...] Tal fuera el cómo y el porqué. Se vio acosado y cedió; se le perdonaba todo, y se le ayudaría (479).

Aunque el estilo indirecto libre no domina en estas frases como en las anteriores, sus rasgos impregnan la focalización mediatizada por los recuerdos de Ramón (b.2) que ellas expresan, manteniendo el acercamiento emotivo del narrador al personaje. Otra vez, nos encontramos con la sucesión de frases cortas, asindéticas, que van siguiendo de cerca la ansiedad y el sufrir del personaje: así principalmente la antepenúltima y penúltima citas (ambas de la p. 478). Hay también, como hemos dicho, recuerdos lejanos ligados a su llegada a La Habana:

Había llegado del campo doce años antes, con todos sus hermanos, después que su padre, perdidos sus ahorros en la quiebra bancaria, se había ido, manigua adentro, con la cabeza echada hacia atrás, rígido como un cadáver (476).

Luego, cuando Ramón está pensando que estas son sus últimas horas (492), se produce la retrospección de toda su vida, en una rara mezcla de presente y pasado:

Las imágenes de su vida comenzaron entonces a desfilar por su mente, como por una pantalla: claras, precisas, exactas, sin prisa y sin pausa (476).

Todo – pasado, presente, gentes, cosas, sentimientos – tenía un sentido neto, transparente y seguro. Y, sin embargo, todo esto pasaba como una procesión, sin que uno solo de sus detalles se le escapara (493).

Sin saber por qué fue recorriendo todos los principales lugares que habían estado ligados a su vida. Se llegó primero a la casa donde él y sus hermanos – sus dos hermanas y sus dos hermanos – habían pasado la primera noche, en casa de Balbina. Fue luego al taller donde trabajaba ésta, y a continuación pasó por la casa donde Lenaida, su hermana mayor (¿qué sería de ella?) había vivido con el español. Después se pasó por delante de la casa del chino que se había casado con su hermana Zoila y, siguiendo hacia las afueras (se olvidaba ahora que pudiera haber guardias de control) se llegó a la casuca de madera donde había muerto la menor [...] Volvió a pasar por los lugares conocidos, por los teatros, los cines, los cabarets, las casas secretas, todos aquellos lugares donde había llevado gente a divertirse. Nunca se le había ocurrido pensar que la vida tuviera, realmente, tantos encantos (493).

Manteniendo aquí el narrador un uso semejante de los rasgos antedichos del estilo indirecto libre, nos revela esa mezcla de percepciones externas presentes del personaje (focalización b.1) y recuerdos y reacciones del mismo (focalización b.2); mantiene así un acercamiento emotivo similar. Como he dicho más arriba, semeja esto un remedo cinematográfico de la procesión de recuerdos del moribundo que funciona como anticipo metonímico de la muerte del personaje. A la vez en su presente, hace un recorrido final por los lugares que había conocido, y descubre los encantos de la vida que se ha perdido. El narrador anuncia así la muerte del personaje, la vida perdida por fuerzas incontrolables, su trágico final. El carácter “cinematográfico”, en realidad, no se limita a aparecer en este final; puede encontrarse en numerosos pasajes, como lo trataré de mostrar a continuación.

Focalización y secuencias “cinematográficas” en la persecución y sobre la ciudad

Las imágenes de evocación filmica se encuentran en casi todo el relato, pero alcanzan ribetes de “thrilling sequences” en la persecución de Yendia por las calles de La Habana, que comienza de esta manera:

Antes de que llegara a la esquina, con intención de doblar, un auto ligero pasó casi rozando su guardafango. Por la ventanilla asomó una cara; fue como un fogonazo. La cara asomó sólo por un instante y apenas pudo revelarse por la luz de uno de los faroles más próximos, pero fue más que suficiente. Ramón quiso salir adelante, enganchando rápidamente la segunda, pero antes de que lo consiguiera, la otra máquina³, más nueva y pronta, se le había atravesado delante. Ramón “le mandó” entonces la marcha atrás, dio un corte maestro, y partió, en dirección al mar, a toda la velocidad que daba su auto. Y así empezó la persecución (494-495).

Con mezcla de focalización interna mediatizada (b.2) (“con intención de...; Ramón quiso...”) y mediatizada externa (b.1) para el resto de las secuencias, empieza la persecución: la enorme carga de sugestión y miedo hace que el personaje, por sólo segundos, vea rasgos “conocidos” para vertebrar la amenaza. Serán mayoritariamente las frases cortas las que marcarán las secuencias a todo lo largo de la persecución. Rápidas imágenes, como una tira casi filmica, pasan delante de nuestros ojos:

La otra máquina, del último modelo, partió tras él con la misma furia. Otras dos máquinas nuevas y ligeras puestas repentinamente en movimiento, se lanzaron en su ayuda, yendo al atajo, por otras calles, sin tener en cuenta las flechas del tránsito [...]. [A]ntes de que hubiera podido emprender la fuga, dos balas de revólver le habían pasado junto a las orejas (495).

³ “Máquina”, en Cuba, es quizá la palabra más usual para designar un auto, carro.

El primer persecutor viró también rápidamente, y “le cayó atrás”, dispuesto a no perderlo de vista. La carrera se inició entonces en las calles céntricas. Ramón, al llegar al Parque Central, se disparó como una flecha hacia la ciudad antigua [...]. Viéndolo descender por Obispo, uno de los auxiliares se lanzó a atajarlo por una calle lateral [...]. Ramón dobló por una transversal a la derecha, y, sintiéndolo venir, el otro intentó atravesársele en el camino; pero Ramón seguía con tal velocidad, que el otro montó la acera, y se fue de cabeza contra una puerta de madera (496).

Timoneando constantemente, dando cortes y virando sobre dos ruedas, consiguió por fin acercarse a su meta, pero cuando estaba a punto de desembocar en la ancha vía advirtió de pronto que dos autos, nada menos, se le habían atravesado a la salida [...]. Los de delante abrieron fuego contra él; una de las balas le atravesó la muñeca izquierda [...]. Ramón abrió toda la gasolina, y se precipitó, en línea recta también hacia el otro. Por un instante pareció inevitable un choque mortal para ambos; el persecutor vio venir el auto de Ramón sobre el suyo y frenó, justamente antes de salir a la penúltima bocacalle; por ésta dobló entonces Ramón, sin moderar velocidad, atravesando una cortina de balas (499).

A lo largo de varias páginas (desde la página 494 hasta la 501), se describe esta persecución con lujo de detalles, de forma casi mágica, que les da un sentido irreal a estas escenas, donde tanto las formas verbales (“partió tras él; se lanzaron; yendo al atajo; viró también rápidamente; se disparó; abrió toda la gasolina; timoneando”) como adverbiales (“repentinamente; antes de; rápidamente; entonces; cuando; constantemente, etc”) usadas, están puestas para dar de la manera más intensa, la agresividad de la carrera. Por otro lado, si al principio y mediados de la narración, la creación de esta atmósfera sofocante necesita de un ritmo lento y agobiante, el final se presenta con un frenesí inusitado, donde todo está envuelto en un rápido torbellino de imágenes. Una secuencia de imágenes dobles: el narrador va situando su punto de vista en los recuerdos de la vida de Ramón, que pasan como ráfagas, y en la carrera desenfrenada hacia su destino manifiesto. Ramón sabe que va a morir; lo ha visto en la calle, en aquél hombre tiroteado y quemado o en aquél asesinado a quemarropa. Nos ofrece dos planos de la realidad: lo que ocurre

en el personaje y lo que ocurre en la calle, en la carrera. Se trata de una focalización en paralelo para darnos la angustia, la irracionalidad y la locura de los graves momentos de la turbulencia humana. Luego, psicológicamente Ramón ha sido testigo de su propia muerte y, por ende, es un hombre que muere dos veces.

He señalado con anterioridad que la selección del escenario no es fortuita, sino que responde de manera decisiva a las necesidades dramáticas y trágicas de los personajes en los relatos de Novás Calvo. Diseñada para el fin trágico de Ramón Yendía, esta ciudad sublevada muestra – en imágenes casi filmicas – la brutalidad mortal de fuerzas fuera de todo control, que se añade de manera tácita al final trágico del personaje. He aquí algunos fragmentos:

La vida se había desatado. La huelga se había roto. Las calles estaban llenas de gente a pie. Pasaban automóviles llenos de civiles y soldados. Gritaban, vitoreaban, voceaban, saltaban, esgrimían armas [...]. En Tejas había un remolino de gente; un hombre forcejeaba por desprenderse de los que lo aprehendían, y estos eran azuzados por los espectadores (482-483).

Un grupo se lanzó en su persecución, disparando [...]. Ramón se detuvo; sus pasajeros se tiraron del auto y emprendieron una carrera loca, perseguidos por varios jóvenes, algunos eran casi niños (uno, no mayor de quince años), pero llevaban grandes revólveres (483).

Siguió andando, y algunas cuerdas más adelante, otro molote perseguía frenéticamente a un hombre solitario, que se precipitaba, furiosamente, en zigzag, al tiempo que arrojaba puñado de billetes a sus perseguidores [...]. Por fin, el hombre, que ya venía herido y dejaba tras de sí un reguero de sangre, cayó de bruces [...]. Uno de los perseguidores, al verlo caído se dirigió a Ramón revolver en mano, y lo conminó a que le diera una lata de gasolina. Ramón obedeció, sacándola del tanque con una goma, el otro cogió la lata, roció al caído, que todavía se retorció, al tiempo que otro le prendía fuego (484).

[P]ero en aquel momento vio venir un gran gentío por la calle transversal. Traían trofeos en alto, daban vivas y muertas. Los trofeos eran pedazos de cortinas, adornos de cama, retratos, un auricular de teléfono, jarrones... (487).

Parques y paseos estaban inundados de gente, que gritaba y corría excitada; oficiales y soldados se mezclaban en una tremenda exaltación de triunfo [...]. Sonaban tiros, pero altos; y todo el mundo andaba con los ojos encendidos, inyectados, a caza de algo (488).

Estos son algunos de las dramáticas secuencias de una ciudad en rebeldía donde la muerte le enseña sus fauces al aterrado personaje, que ve su propia muerte de esta terrible manera. La focalización continúa apoyada en el estilo indirecto libre, en lo fundamental, para crear estas escenas del terror en un escenario de furias desatadas y sin control. Las frases cortas, los adjetivos certeros, las seriaciones, etc., contribuyen a la creación de una atmósfera tensa y asfixiante, un ambiente de muerte, que se “respira” en la ciudad.

El simbolismo así construido podría extenderse hasta la práctica de una lectura del cuento como una alegoría expresionista-existencialista de la fragilidad humana bajo el desamparo social. Como veremos en los otros cuentos, el escenario, una ciudad en rebeldía, llena de muertes por doquier, es también parte activa de la fatalidad y de las tenebrosas fuerzas que aplastarán al personaje, y por ende, parte del símbolo disémico que representa el destino del personaje. La angustia existencial del personaje podía ser la angustia de millones de seres después de la Primera Guerra Mundial y a las puertas de la Segunda. El hecho de que el narrador haga muy pocos comentarios explícitos – y cuando los hace los pone en boca de los personajes – intensifica la carga de tensión y el significado de la historia que nos narra. La constante focalización sobre el personaje y su corriente de conciencia, permite eludir estos comentarios generales, sean de carácter ético, filosófico o político. El narrador simplemente deja que fluya esa corriente de conciencia y coloca su punto de vista en el personaje. Así nos presenta el panorama de Ramón Yendía y su angustia, que lo hace ir hacia la muerte. No es la desesperada carrera del que huye, no. Más que huir, el personaje emprende una loca carrera en busca de su muerte: es el regreso a la liberación, como precio de su culpabilidad.

La focalización de lo real extraño

Es también el manejo experto del punto de vista la clave de un aspecto importante en éste y la mayoría de los cuentos de Lino Novás Calvo; me refiero a momentos donde

aparece lo real extraño. Diferenciando lo que son narraciones fantásticas de las que él llama “extrañas”, Anderson Imbert señala: “[E]n las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica: personajes, cosas, acontecimientos son reconocibles y razonables pero como el narrador se propone provocar sentimientos de extrañeza desconoce lo que ve y se abstiene de aclaraciones racionales” (19).

En este cuento hay una manifiesta intencionalidad en el uso de la focalización para el logro de tres componentes básicos de lo real extraño: la atmósfera perturbadora; el personaje, de percepción e instinto supersticioso; imágenes extrañas. Veamos algunos ejemplos, en los que se habrá de notar la misma combinación mediatizada externa (b.1) e interna (b.2) para crear dichos efectos:

Se veían grupos que marchaban con paso unánime y decidido, y cruzaban entre los demás, amorfos y blandos, como escuadras de hierro (489).

Esta idea fue como un golpe de espuela en sus nervios (491).

Le pareció a Ramón que estas horas eran las últimas de su vida, y que muy pronto – quizá antes del día – todo lo que veía con sus ojos y oía con sus oídos habría desaparecido, se habría disuelto en un vacío de eternidad: como si nada hubiese existido jamás en el mundo; como si él, Ramón Yendía, no hubiese nacido jamás; como si cuanto había amado, sufrido, gustado, no hubiese tenido jamás realidad (492).

Su coche seguía como por sí mismo. No había interrupciones ni paradas; nadie se atravesaba en el camino; además, él llevaba cinco años manejando y hubiera podido hacerlo un día entero, en medio del tránsito más denso y más nervioso, sin tener su atención despierta en lo que hacía (494).

De un golpe, aquel encuentro había hecho desaparecer la terrible angustia que lo envolvía. Su cerebro, a punto de estallar, solicitado por mil hilos, torturado por mil alambres, comenzó a funcionar claramente y en una sola dirección (495).

Durante una entrevista en 1962, Novás Calvo fue preguntado acerca de su concepción de la vida, a lo que respondió: “La vida, la considero una lucha brutal. A

veces nos engañamos a nosotros mismos, y no vemos la vida como es” (citado por Souza, 294). Dos consideraciones se desprenden de estas reflexiones: primero, la vida humana introduce al hombre en un ambiente profundamente brutal y decepcionante; segundo, el hombre se engaña así mismo y no ve las extrañas y brutales distorsiones que la vida engendra. Pues bien: esta concepción puede considerarse la base ontológica de la cuentística novasiana. Por ello, su propósito es mostrar el absurdo, la brutalidad y la irracionalidad de la vida humana, y se vale para ello del terror como *leiv motiv*: sus historias retratan a individuos atrapados bajo circunstancias fuera de su control; el terror y el pánico generan la angustia y la alienación y, éstas, las imágenes psicológicas distorsionadas, brumosas y extrañas de sus personajes en las fronteras de la enajenación y la locura. ¿De qué otra forma podemos entender el comportamiento místico y supersticioso de Ramón Yendía, cuyo propio terror y enajenación lo conduce a esta visión?:

La veía venir, la sentía formarse, como una nube densa, cobrar forma, salirle garfios [...] Y tuvo la sensación de que había por todas partes ojos que le vigilaban (473).

Como éste será un aspecto central de la narrativa de Novás Calvo, me permitiré (excepcionalmente) aquí extender brevemente mi indagación a los otros cuentos de nuestro autor que vamos a analizar. Espero que ello contribuya a la elucidación de tema tan importante y del concepto del mismo según el cual lo considero.

La misma transformación extraña de la realidad ¿acaso no se opera en la visión del viejo Oquendo en “Cayo Canas”?:

Quien primero las vio fue el muchacho, desde la cofa, con sus ojos potentes. Eran aún tres puntos más oscuros en la grisura del mar, pero en la mente del patrón formaron al instante las puntas de las patas de una araña (9).

O este otro fragmento de la visión del viejo contrabandista:

Arriba había revuelo de aves locas. Piaban, graznaban, ululaban, chillaban, gritaban. Multitud de voces se había formado en el aire [...] Por el suelo los seres que trepan, gatean, reptan, saltan y se arrastran, batian el piso como legiones de conquista en retirada (36).

O esta otra:

[...] arrancó las botas del suelo como un hombre que revive después de años de inmovilidad, cuando ya las botas se han cubierto de musgos y bejucos (15).

O la imagen inicial del joven ciego, Andrés Tamaría, en “La visión de Tamaría”:

Se había lanzado desde la orilla honda cortando el agua, la espalda dorada de oro viejo apenas visible al sol de la tarde: pies y piernas como aletas de imperceptible movimiento, un brazo extendido en flecha, el otro hacía atrás como una jélice de costado, la cabeza arriba, abriendo en proa, ruta con la barbilla mar afuera (71).

O la imagen de Andrés, en sus delirios finales:

La playa estaba, al amanecer, colmada de gente (la gente del domingo), y a través de esa masa pululante venía ella, como una ola rebelde, una ola morena (98).

¿Acaso no ve Yendía la figura de una cosa con decenas de afilados garfios? ¿No ve que todas las paredes tienen ojos? ¿no ve Oquendo una venenosa araña en su perseguidor Hines? ¿No se ve a sí mismo como un añoso árbol, con raíces que intenta arrancar del suelo? ¿No ve esas alimañas como un ejercito de hombres enloquecidos en retirada? ¿No se ve al joven nadador como un tiburón o un bote de hélice? ¿No ve Tamaría a la muchacha de su amor, como una ola trigüeña?. Estas imágenes no son simples metáforas, sino la visión distorsionada y brumosa de hombres en las fronteras del delirio, la enajenación y la irracionalidad. No es la realidad misma, sino la extraña y distorsionada realidad de personajes atrapados en el pánico y el terror.

Otros elementos comunes a los personajes protagonistas novasianos: el espacio y el tiempo perfectamente verosímiles, como objetos de percepciones vitales de los personajes, que se convierten, no en simples metáforas, sino en terribles y extrañas amenazas. El espacio en sus historias tiene una enorme magnitud semiótica – que quizá pasa desapercibida para sus lectores –, una fuerza brutal y trágica en las historias de sus personajes. Si Anderson Imbert llama a Novás Calvo “poeta del Tiempo”, yo le llamaría Mago del Espacio. Lo que Novás Calvo dice a través del narrador en “Cayo Canas” acerca del trágico final de las alimañas se puede generalizar para sus personajes: “Esa era su tragedia, como la de los humanos: batirse entre sí, ante el terror, cuando ese terror es incontrolable” (26).

Focalización sobre y a través del personaje: la familia y las condiciones sociales

La cercanía emotiva y existencial del narrador al personaje que hemos observado más arriba, así como el tono compasivo, se expresa también cuando se focaliza al personaje, y a través de él, a su familia. En estos pasajes se pueden encontrar reminiscencias de la corriente proletaria, que irrumpe en la literatura hispanoamericana unos años anteriores (1920-1930), con sus héroes obreros y la denuncia de las condiciones sociales de esta clase. Sin embargo, el narrador centra su atención, no en ningún aspecto clasista o político, sino en las características físicas y psicológicas de Ramón Yendía como un recurso de su acercamiento existencial y emotivo:

Hacia tres años que era chofer, y cuatro que le había nacido la primera niña – ahora eran tres, las tres hembras, ninguna sana. La mujer hacía cuanto le era posible. Dejaba a la menor en una cunita, amarrada con cintas, y se iba a pegar badanas al taller. Pero esto es ahora; antes no tenía siquiera taller (474). Vivían aún en aquel cuarto de Cuarteles, con puerta al patio y a la calle. Estela había suspirado por una casita suya – un bohío que fuera. Les habían ofrecido una de madera, en un “reparto”, con cien pesos en manos solamente. Los

hubieran podido tener reunidos, de no ser por la enfermedad y la muerte del niño, que era el mayor, y que los dos lucharon desesperadamente por salvar (474). Enfocó la lámpara sobre las camas; dos de las niñas, las jimaguas, dormían, con las caritas juntas, en una colombina; estaban desnuditas, sobre la sábana, y tenían las manos abiertas en torno a los hombros. En la otra colombina dormían Estela y la menor; la tercera colombina era la suya y estaba vacía (475).

Toda la presentación de los Yendía, a través de la percepción del personaje: primeramente, sus recuerdos (b.2) y luego con focalización externa sobre la familia dormida (b.1), apoyándose en el estilo indirecto libre principalmente, revela cómo viven, las relaciones con su familia y, a la vez, mediante estas formas de focalización mediatizada y el uso de los diminutivos “caritas, desnuditas”, nos sugiere el acercamiento y la empatía emocional del narrador con su personaje.

Esta cercanía del narrador, se observa también cuando nos ofrece las características físicas, espirituales y psicológicas del personaje. Es un acercamiento lleno de compasión por él, a pesar del tono frío en partes de la narración. El narrador no desperdicia su texto explayándose en descripciones físicas detalladas. Sólo señala algunos rasgos. Donde realmente ahonda es en el paisaje psicológico y espiritual de este hombre y, lo hace no de una vez, sino en todo el entramado del relato. Al focalizar las pocas características físicas de Ramón Yendía (con focalización externa [a.1]), nos dice:

Tenía los ojos grandes, pardos y un poco prendidos a los lados; tenía una pequeña cicatriz sobre uno de sus grandes pómulos; y los labios describían una línea curiosa, que lo hacían siempre a punto de sonreírse con una sonrisa amarga [...]. En conjunto, sus rasgos se pegaban de un modo persistente (486). Se sacó el cuerpo, todavía caliente, y se le condujo al interior. Y a la luz eléctrica podían distinguirse bien sus facciones; no eran rasgos vulgares (502).

En forma breve y concisa, se hace una somera descripción de Yendía. Como se ve, son trazos simples, pero que dicen algo del hombre: no es el rostro lombrosiano del asesino, sino un hombre de facciones finas, de grandes ojos castaños, de labios curiosos y rasgos

atractivos. Por tanto, no hay en esta caracterización externa del personaje, nada repulsivo, nada grotesco, nada que nos retrate a un vulgar delator asesino.

Donde Ramón Yendía se nos presenta en toda plenitud, es en sus rasgos humanos, personales, sicológicos y espirituales y en su hondo sentido intuitivo, como si fuera un sexto sentido. Recordar que es un obrero, uno más del montón, de los sufridos sin esperanzas, lleno de supersticiones. En estos casos, la focalización trata de darnos al personaje interiormente. En los pasajes de focalización interna mediatizada (b.2), apoyándose en el estilo indirecto libre, el narrador señala los rasgos sicológicos y espirituales del personaje:

Era un hombre nervioso, de grandes ojos castaños, que captaba antes que muchos los mensajes. A veces, sin que hubiera ninguna manifestación exterior, veía venir las cosas. Los choferes reían; lo hacían espiritista (474).

No solía leer gran cosa, y no pertenecía a ningún grupo donde se le hubiesen inculcado principios o aclarado posiciones propias (476).

Hacía más de un año que le alquilaban, todos los días. Buena gente, después de todo, al menos para él. Hablaban con calor humano y familiar en la voz, y parecían creer en lo que hacían... Y Ramón también les había ayudado (474-475). En ocasiones, él mismo servía de enlace, con su máquina, sin nadie adentro [...]. Al fin, Ramón era uno de ellos (477).

Sabía que estaba procediendo mal; esto le remordía, y necesitaba hacer un enorme esfuerzo y desdoblamiento de su voluntad. Para calmarse, apelaba siempre a sus fines: quizás hiciera mal, pero lo hacía por bien (479).

En las últimas citas se revela algo que he insinuado más arriba: la focalización del narrador de Novás Calvo sobre su objeto narrativo no impide que el acercamiento emotivo se combine con el alejamiento irónico en cuanto a lo ideológico se refiere. El narrador se aleja del personaje, sabe mantener la debida distancia y, en ocasiones, echa mano a comentarios irónicos que, o pone en boca de otros personajes o lo dice él mismo. Ramón Yendía no es un arquetipo de perfecciones: hay manchas y el narrador las focaliza a su adecuado momento:

[L]os choferes reían, lo hacían espiritista (choferes, 474).

No solía leer gran cosa (narrador, 476).

Al fin, Ramón era uno de ellos (narrador, 477).

Tenía imaginación, pero le faltaba fe para creer en la posibilidad de sus propias imágenes (narrador, 481).

Estos y otros fragmentos muestran otros comentarios irónicos del narrador o de otros personajes del relato. El narrador deja para el final la mayor de las ironías: la muerte por equivocación del personaje, algo kafkiano, absurdo y surrealista. Pero, nótese, el narrador debía y tenía que acompañar muy de cerca al personaje para poder crear en toda su magnitud el drama de un ser atrapado, angustiado y sin salida.

Este es Ramón Yendía: de facciones finas, atractivo, de inteligencia intuitiva, buen trabajador, humano, buena persona, de fuertes emociones, poco culto, pero de imaginación, descreído y valiente, sin fe en sus posibilidades, supersticioso. Sentía simpatía por los revolucionarios; sentía compasión y piedad por su mujer y por sus hijos. Sufría y estaba con un profundo remordimiento. ¿Qué puede llevar a un hombre de estas características personales y humanas, a cometer una delación? La miseria, sólo la miseria y el desamparo generados por una sociedad de escasa piedad para sus ciudadanos. Ese es el punto de vista, la compasiva focalización del narrador sobre Ramón Yendía y es, a la vez, parte de su visión del mundo

Conclusiones

Del análisis anterior se desprende la relevancia de los aspectos siguientes en “La noche de Ramón Yendía”:

a) **Focalización, narrador y personaje.** El punto de vista o focalización que asume el narrador, es el elemento más esencial en la creación de situaciones o sentimientos “extraños” o “perturbadores”. La focalización se inserta en la “voz” del narrador para provocar esas emociones y sentimientos, que el lector reconoce como auténticos y verídicos. Y eso es precisamente lo que ocurre con el punto de vista de los

narradores de Novás Calvo. La focalización del narrador sobre y a través de un chofer, rodeado de miserias, que no tiene o que tiene muy poco que ver, con los bandos políticos en pugna, se acerca a la propia vida del autor, y por eso el punto de vista sobre Ramón es casi testimonial, es el “yo y mi circunstancia” de que hablara Anderson Imbert: casi todo el cuento está permeado de esa identidad entre narrador y personaje que hace de Ramón Yendía un personaje verídico. Cuando cualquier lector lea esta narración, posiblemente quede en su memoria la verosimilitud de Ramón Yendía, que no es un arquetipo perfecto y, eso es lo que lo hace verosímil, capaz de parecerse a los hombres reales en su propia situación.

b) *La estrategia del narrador en la focalización.* El éxito del narrador estriba en la focalización casi permanente sobre el personaje y a través de él. Con esto, logra darnos la corriente de su conciencia que revela su angustia existencial, la trampa de un ser sin salida. Y crea, a partir de aquí, toda la atmósfera de miedo, angustia e incomunicación del relato. El acercamiento del narrador, lleno de emotividad y compasión que genera el tono de la historia, también nos da una sensación vivida del ritmo del proceso interior del personaje mediante un seguimiento de ese proceso interior y sus percepciones, en una forma cuasi-cinematográfica fidelísima, lento y agobiante al principio; al final, vertiginoso y espléndidamente representado.

c) *Focalización y tiempo de la narración.* El punto de vista del narrador crea la impresión de un dualismo temporal entre el tiempo en la mente del personaje, donde priman sus recuerdos cercanos o lejanos, y el tiempo de la persecución. El narrador usará también los recuerdos del personaje para expresar su empatía emocional o existencial con él. Por otro lado, la distancia temporal del autor acerca del tiempo de la historia es relativamente cercana, puesto que se trata de acontecimientos que están ocurriendo en el mismo año en que él crea ese cuento. A excepción de los recuerdos de Yendía, el resto trata de hechos recientes.

d) *La Focalización sobre el escenario de la historia.* A pesar de que el narrador sitúa esta historia en un ambiente urbano, en una ciudad en rebeldía, el real escenario es la focalización de esa ciudad en la corriente de conciencia del personaje, como símbolo disémico de su propio destino. La ciudad, en medio de una revuelta sangrienta entre dos bandos políticos con los cuales el personaje casi no tiene que ver, constituye la expresión

de fuerzas tenebrosas e incontrolables, de las cuales Yendía será una víctima. La ciudad y sus calles son el laberinto de la propia historia de Ramón. Cuando se piensa en una ciudad, se piensa en un espacio abierto. Pero aquí, eso está lejos de la verdad: ese espacio urbano, lleno de calles y de moles de concreto, es una trampa cerrada donde todos los caminos están salpicados de sangre y muerte. El escenario es también el entorno de miseria de Ramón y su familia y el ambiente sórdido y brutal de la revuelta. El marco en que se produce la carrera y muerte del personaje, establece un marcado contraste entre dos entidades narrativas: el personaje y las fuerzas que le arrastran a la muerte. Los verdaderos culpables, andan sueltos.

e) *Focalización, postura frásica y lenguaje*. La prolongada focalización interior en el personaje transmite su corriente de conciencia, sus falsas esperanzas, sus estados de dudas y todo su proceso mental en los propios momentos de su cacería. Aporta verosimilitud y eficacia a la expresión de esos contenidos, el uso del lenguaje coloquial cubano en diversos momentos, tanto de discurso mental como de discurso directo (aunque éste último se utiliza en pocas ocasiones). Éste es uno de los más importantes méritos de la narración, porque, a más de lograrse así la mencionada verosimilitud de la historia y el personaje se consigue una notable ilusión de objetividad, de vitalidad y realidad.

f) *Focalización y creación de la analogía básica*. La postura perceptual del narrador, la discreta direccionalidad de la focalización, logra crear con todo éxito, una analogía básica, de factura inolvidable. Ramón Yendía como ser atrapado y sin salida, colmado de angustia existencial, símbolo de la fragilidad y lo absurdo de la vida ante fuerzas fatales incontrolables, se alojará definitivamente en el recuerdo de sus lectores, como un hombre real, como cualquiera de los millones de seres, que viven en el mundo, atrapados en su angustia y su laberinto.

Capítulo III

“Cayo Canas”

Introducción

Si La luna nona y otros cuentos puede considerarse el libro que inaugura la moderna cuentística nacional cubana, Cayo Canas sería la consolidación de ese género literario. Los años cuarenta serán los más fructíferos en la vida de Lino Novás Calvo, cuya maestría lo harán depositario del “Premio Hernández Catá” y el “Premio Nacional” de cuentística. En 1946 publicará en Espasa-Calpe Argentina Cayo Canas, un volumen de siete cuentos, sobresalientes todos, en los que lo nacional y lo moderno se imbrican en verdaderas obras maestras de la cuentística hispana. En ellos, Novás Calvo retoma algunos de sus temas preferidos, entre ellos, el de los hombres de los cayos de Cuba. No se trata de pintar sus condiciones sociales, no se trata de un alegato de justicia social, sino el profundo perfil psicológico de los hombres frente al miedo, atrapados en sus propios laberintos personales. Novás Calvo tiene tres cuentos dedicados a esta problemática: “Cayo Canas”, “El otro cayo” y “Aquella noche salieron los muertos”.

Solamente quien conozca el trabajo y al hombre de los cayos, puede hacer cuentos como éstos y utilizar el lenguaje de los barqueros y contrabandistas que merodeaban los cayos de Cuba. Novás Calvo trabajó haciendo carbón en ellos, y conoció muy de cerca sus vidas; las terribles condiciones del trabajo y todo el ambiente del cabotaje para hacer llegar el carbón a las ciudades. Los cayos, una porción de tierra rodeadas de agua por todas partes; un lugar sin escape posible; de pobre vegetación y sin agua potable; lúgubres y llenos de mosquitos y peligros: no puede haber mejor escenario para los hombres angustiados y atrapados de Novás Calvo. Se trata de verlos frente a sus propios destinos; de plasmar las secuencias cuasi-cinematográficas de sus terrores frente a lo desconocido. He ahí el propósito de estos cuentos, llenos de magia y de agonía, salpicados de un lenguaje inimitable.

Abre el libro el cuento que le da nombre, “Cayo Canas”. Trataré de mostrar el manejo de la focalización sobre los personajes, el escenario, el tiempo, y sus efectos en el sentido global del texto. Un aspecto específico de la focalización será el manejo casi “cinematográfico” del punto de vista del narrador sobre dos procesos simultáneos: lo que

ocurre en el escenario que ha elegido y el transcurso temporal de esos sucesos. De este análisis se desprenderán las similitudes y diferencias con respecto a “La noche de Ramón Yendía”.

El comienzo: narrador, personajes, formas de focalización, estilo indirecto libre y lenguaje

Un narrador omnisciente sigue las peripecias psicológicas de un viejo contrabandista, Félix Oquendo, que huye de su antiguo socio de negocios, Hines. Oquendo se escapa en una vieja goleta, pero Hines le sigue con tres motoras, mucho más poderosas que la del viejo Oquendo. El mar abierto y los cayos son el lugar de la persecución y la confrontación. Desde el primer párrafo, está planteada la angustia expectante (cito siempre de Cayo Canas, edición de Espasa-Calpe Argentina, 1946, respetando la ortografía original; todos los subrayados serán míos):

Quien primero las vio fue el muchacho, desde la cofa, con sus ojos potentes. Eran aún tres puntos más oscuros en la grisura del mar, pero en la mente del patrón formaron al instante las puntas de las patas de una araña. Siempre (se dijo ahora) había sido ese Hines, su antiguo socio, una araña, y de tierra. Ahora se volvía contra él, venía con tres motoras, quizás más, contra su vieja carranca de dos palos (9).

Hines es una araña, pero no cualquier araña, sino una araña de tierra, cargando su veneno y tejiendo los hilos de su trampa; una trampa en un cayo, que es una doble trampa sin salida. Ésa es la visión de Oquendo que nos entrega el narrador, entrando a la mente del personaje; éste intuye que en las trampas de una araña se acaba devorado. Y aquí comienza su desenfrenada angustia. El narrador ha creado una focalización externa mediatizada por la percepción del personaje (b.1), que no sólo percibe tres puntos oscuros en la distancia sino que, en una visión de una intensa y poderosa plasticidad, ve a su antiguo socio como una araña, como una terrible amenaza que se le viene encima. La focalización entraña así no sólo una imagen profunda, sino también la reacción y

conmoción psicológica que despierta esa imagen en todo el personaje; a la focalización (b.1), pues, se agrega (b.2). Y esa reacción se desencadena en un conjunto de decisiones, en un plan para evadir lo inevitable. El narrador sigue muy de cerca estos pensamientos y, luego, en un rápido giro, incluye al propio Oquendo en el objeto externo de su focalización. Oquendo rema en su cachucha en busca de la noche y dejará, sola y al paio, a la vieja goleta que se aleja con una estopa encendida, tratando de despistar a Hines, que supone ha de seguirla:

Y casi de golpe (aunque, con alguna parte de sí lo había estado viendo) se descubrió bordeando el cayó. Desde afuera, todo en derredor, era una campana. En lo alto se sostenían, invariables, siete palmas canas. Luego, hasta el volante de mangle, metido en agua y fango, era monte bajo, manigua talada y reseca... Pero enseguida, después de los mangles, la tierra era firme y seca, cubierta de ramas secas, de gajazón, de troncos devastados, entre los cuales la yerba comenzaba a crecer ya solitaria, casi hasta la cima. Luego un breve redondel se daba el espartillo sabanero y, en la cresta, las siete palmas canas (9).

En trazos de estilo indirecto libre, que sugiere la mezcla del percibir del personaje con el del narrador, se nos ofrece el mapa del laberinto, la venenosa trampa de la araña. En armonía con esta postura frásica, todo dicho con la ansiosa y potente brevedad de las frases simples, concisas y de concreta plasticidad visual, que llenan la memoria de ansiedad y angustia, y que van presentando el lugar a manera de paneo cinematográfico: un lugar seco, desértico, de troncos tronchados, de ramas secas, una hierba mustia y siete – siete, número cabalístico – palmas resacas y casi sin vida en lo alto de la colina⁴. El uso del lenguaje popular, le ayuda a crear una imagen veraz de ese pequeño pedazo de tierra, que será la tumba del propio Oquendo.

⁴ Otra vez aquí, el lenguaje popular: “gajos”, ramas de árboles o plantas; “manigua”: lugar de plantas y hierbas altas y enmarañadas; “espartillo”, esparto: planta gramínea, de hojas durísimas; “cresta”: cima de una colina o montaña.

Escenario, tiempo y corriente de conciencia: contribución de la focalización y el estilo indirecto libre

Este comienzo ya nos enfrenta (nuevamente) a una de las más importantes características de la narrativa de Novás Calvo: la participación del escenario en la historia relatada como un elemento vital, como un gran personaje que tiene una singular contribución en el desarrollo y desenlace de la trama, íntimamente unido a la corriente de conciencia del personaje y a su sentido del transcurrir del tiempo – y todo, expresivamente plasmado en estilo indirecto libre. A fin de ilustrarlo mejor, observemos un momento culminante del manejo del punto de vista del narrador para lograr esos efectos. Novás Calvo crea allí – y he aquí lo efectivo de su método – una especie de *collage* de focalización no mediatizada (a.2) y mediatizada (b.1) y (b.2) – generada ésta, en sus dos modalidades, por el estilo indirecto libre –, dentro de las cuales fluyen la corriente de conciencia, el transcurrir del tiempo y, las imágenes apocalípticas del escenario, que como un personaje siniestro, se va imponiendo paulatinamente, en una gradación que se corresponde con todos los otros elementos de la fatalidad *in crescendo*. He aquí uno de esos párrafos:

En ese todos iba comprendida la legión innúmera de bichos, aves de la manigua. Recordaba otras quemas; veía los animalitos (los que ahora sólo podía oír) precipitarse en locos espasmos de terror, retorciéndose, chillando, contrayendo y aflojando los músculos, abriendo bocas y ojos de espanto, mordiendo furiosamente, con toda la fuerza de sus ansias; mordiendo, picando, oprimiendo, en convulsiones de muerte, ramas, dedos, zapatos; batiéndose locamente entre sí, buscando a ciegas una salida inexistente. Ésa era su tragedia, como la de los humanos: batirse entre sí, ante el terror, cuando ese terror es incontrolable. ¿A qué batirse, a qué tratar siquiera de canalizar, de aislar las furias rojas que subían desde abajo? En otro tiempo él hubiera tratado de capearla, de hallar zonas neutras en ellas mismas, de sobrevivirlas. Ahora... (26).

Tras un instante de narrativización – “recordaba”, “veía” – vuelve a dominar el estilo indirecto libre, que nos entrega por medio de las tres formas de focalización indicadas

los nódulos esenciales de la historia, o sea, el escenario, la corriente de conciencia y el transcurrir del tiempo. En imágenes de evocación cinematográfica, fluyen los recuerdos – “Recordaba otras quemaduras; veía los animalillos”, “precipitarse en locos espasmos de terror, retorciéndose, chillando” –, y la percepción actual del personaje – “los que ahora sólo podía oír” –; hay, así acción de recordar (focalización [b.2]) y en ella se inserta la percepción actual (b.1). Hay tres referencias explícitas al tiempo: “los que ahora sólo podía oír. En otro tiempo, él hubiera... Ahora”, y la corriente de conciencia se concreta en pensamientos actuales llenos de desaliento y frustración. Es en la focalización de estos pensamientos donde resalta la penetración directa del narrador (a.2) en la mente del personaje: “Esa era su tragedia...¿A qué batirse, a qué tratar siquiera de canalizar, de aislar las furias rojas”. En este pasaje está la clave de su visión del mundo: “Esa era su tragedia, como la de los humanos: batirse entre sí, ante el terror, cuando ese terror es incontrolable”. Todo el funcionamiento del punto de vista del narrador, nos conduce a esta fatídica conclusión.

Focalización mediatizada, estilo indirecto libre y narrativización

El pasaje anterior constituye un momento culminante del arte narrativo de Novás Calvo, una de esas instancias textuales en que se combinan y realzan mutuamente sus más característicos procedimientos expresivos. Pero son también numerosos los casos en que la focalización mediatizada (b.1) y (b.2) se obtiene con el uso de la narrativización en vez del estilo indirecto libre, aunque nunca, como veremos, sin que éste contagie a aquélla con sus características; todos los casos de focalización mediatizada (b.1) y (b.2) que se transcriben a continuación, se realizan a través de la percepción de Oquendo:

Ya desde allí podía distinguir, arriba, las cabezas quietas de las palmas lanudas, contra un fondo brillante de tinieblas (13).

Mecánicamente giró hacia un breve raso dejado por los carboneros, más allá del cual, en una depresión del monte, avistó y reconoció las formas de unas pocas

tamboras de gasolina, olvidadas, sin duda, en alguna de sus propias expediciones (14).

No sólo se les veía [a las llamas] estirar las lenguas en la tiniebla, sino que, aunque todavía tenuemente, se sentía su crepitación, tarascando la subcapa de la manigua seca, penetrando por entre la densa gajazón, llevando consigo al aire los tufos penetrantes de mil especies verdes y retoñantes, de plantas y animales (23).

Junto a la narrativización del discurso mental de Oquendo, que preside la expresión de sus percepciones externas (“podía distinguir; avistó y reconoció”, incluso “se les veía; se sentía”), se destacan los procedimientos “impresionistas” sugestivos de sus impresiones internas y externas. Se forma así un híbrido de narrativización y estilo indirecto libre que nos mantiene en contacto vivo con la corriente de conciencia. La narrativización parece dar un toque objetivo a la descripción: El narrador se distancia levemente para certificar cuál es la percepción precisa que el personaje está experimentando.

Pero son los pasajes con uso exclusivo o predominante del estilo indirecto libre donde brilla el arte narrativo de Novás Calvo:

En realidad, no eran aún sino los más listos (por especies, por individuos dentro de las especies), los más previsores y nerviosos, que aún no se sentían atrapados por las llamas, que aún no batían a muerte, sino en fuga. Las hordas más densas y asesinas vendrían después, en avalanchas cada vez más apretadas, por todas partes (27).

Enjambres más desesperados de mosquitos se abatían sobre su cabeza y manos, mordían con rabia agonizante y rodaban. Muchos venían ciegos, tropezaban y caían... Los cocuyos habían dejado de pasar o de dar luz. Arriba había revuelo de aves locas. Piaban, graznaban, ululaban, chillaban, gritaban. Multitud de voces se había formado en el aire... Por el suelo los seres que trepan, gatean, reptan, saltan y se arrastran, batían el piso como legiones de conquista en retirada (36).

Estas descripciones del escenario se nos ofrecen en una galopante secuencia de escenas cuasi-cinematográficas. Las sensaciones y las emociones que se producen en el lector

son de tal envergadura, que nos parece como si una cámara de múltiples focos estuviera enfocando al personaje, a los animales, al fuego, al tiempo, a las arañas, a los bichos, todo a la vez y en una sola imagen de un imparable y frenético torbellino.

La focalización mediatizada y las dos voces de la narración

Veamos un pasaje más de esta clase en el que, no obstante, se detectan claramente – en ese discurso a dos voces entre el narrador y el personaje que el estilo indirecto libre constituye – la presencia de la voz del narrador (“seres minúsculos” [...] que nunca habían sido perturbados sino tal vez por los vientos y las olas; desde la capa milenaria de hojas descompuestas a la ramazón verde anual o perenne”):

¿Por qué no había empezado a abrir una guardarraya, una trocha? No iba a esperar que la candela llegara arriba; ya los mosquitos parecían subir en enjambres inmensos – zancudos, lanceteros, corasies, guasazas, jejenes... –, se abatían sobre él como nubes de langostas... De la manigua virgen se levantaban, con el mismo espanto, infinidad de seres minúsculos, volando y reptando, que nunca habían sido perturbados, sino tal vez por los vientos y las olas. Ahora el fuego, el fuego reptante que cundía múltiple y voraz, desde la cama milenaria de hojas descompuestas a la ramazón verde anual o perenne, haciendo huir de ella a los más enérgicos o los más nerviosos, sofocando antes de que se movieran a los más tardos o llenos (25)

En realidad, en casi todas estas secuencias siniestras del cayo, se siente la presencia del narrador detrás de la focalización externa del personaje que mediatiza la visión. Una vez más, tal y como señala Anderson Imbert, aunque el narrador hable en tercera persona, uno siente que hay un “yo” detrás de toda la narración (160, 161). Esa presencia se verifica principalmente en el carácter culto y sofisticado del idioma del narrador en léxico y sintaxis, y en su dominio del lenguaje narrativo; en la precisión y lucidez de su formulación de la visión del mundo (“Esa era su tragedia, como la de los humanos: batirse entre sí, ante el terror, cuando ese terror es incontrolable”); en la comunidad de esa visión, observable en otros cuentos del autor mediante una lectura intertextual;

finalmente, en ciertos rasgos de la biografía del autor, atribuibles al autor implícito del cuento.

Esa presencia impone una convergencia entre el narrador y personaje en cuanto a la visión del mundo expresada, pero tal convergencia parece extenderse a otros aspectos, resultado del uso del estilo indirecto libre que permite estas argucias de prestidigitador, manipulando la focalización en direcciones preestablecidas. El narrador nos conduce hacia aquellas visualizaciones que quiere destacar: las alimañas reptando, aterrorizadas; las llamas cerrando el cerco de la muerte; partes de montes tenebrosos, grises, negruzcos. La dirección del punto de vista del narrador nos señala la amenaza gris-negrucza que se cierne sobre Oquendo y nos puntualiza el tiempo, un tiempo que se acaba, un tiempo que va a caminar como un cerco de pequeñas llamas, un aro que se va cerrando inexorablemente, como la noche.

Este señalamiento que el narrador hace no pasa a veces a través de la percepción de Oquendo (que es el caso predominante en el cuento y el que se opera en todos los segmentos citados hasta aquí). El narrador usa a veces otros personajes para mediatizar la focalización – y sugerir su visión del mundo; así, al muchacho:

A distancia, por el lado opuesto, la goleta corría sola, cortando el horizonte, mientras alguna motora iba prendiendo en derredor nuevas candelas, arrojando por encima de la estrecha franja de mangles bolas de estopa enchumbadas de aceite. De pie en el bote el muchacho iba siguiendo el brote de nuevas candelas, hasta que el volante todo del cayo estaba florecido de ellas. El cerco de pequeñas llamas, a intervalos regulares, era como un aro lumínico en el mar de la tarde (10).

Se opera aquí la focalización externa mediatizada (b.1) de la goleta y el brote de las candelas, a través de la percepción del muchacho, y se observan dos momentos de lo real extraño: las llamas como flores y como un aro lumínico en el mar de la tarde. Alejándose más de su personaje central, y tras una frase en focalización no mediatizada (a.1), focaliza a través de personajes colectivos: “los marineros”, “los contrabandistas de petróleo”, “los del ron”:

El cayo estaba fuera de las rutas corrientes del cabotaje y del transporte, pero en tiempos de muchas velas había sido anotado en las cartas. En el siglo XIX, cuando las sayas eran largas y huecas, a los marineros les pareció una mujer tronchada por la cintura, y le llamaron Cayo Miriñaque; los contrabandistas de petróleo (hasta este día de 1917) y luego los de ron le llamaron Cayo Canas (10).

El escenario luce como una mujer picada a la mitad; es en realidad un antro de ladrones, bandoleros y contrabandistas de toda laya, el lugar de toda la crápula fuera de ley. Es aquí donde morirá el viejo Oquendo, contrabandista, un ser marginal como casi todos los personajes de Novás Calvo: para tal personaje, no puede haber mejor escenario.

La focalización de ciertos elementos del escenario

Si en “La noche...” el manejo del tiempo nos da la idea de un tiempo congelado, en “Cayo Canas” provoca la sensación de que el tiempo es la tela de una araña que se va encendiendo en llamas y va subiendo de la periferia al centro, lento, riguroso e implacable. La focalización del narrador sobre el tiempo, es aquí mucho más frecuente, sistemática y brillante que en otros cuentos de este autor, incluyendo “La noche de Ramón Yendía”. Raymond D. Souza escribe: “The motif of terror in Novás Calvo’s stories is often intensified by the sense of impending doom captured by time’s flow toward a particular tragedy. Man is frequently pictured as a time-haunted being who is well aware of finite existence and who attempts to escape from the implacable passage of time” (Souza, “Time”, 294).

Si hay un factor que intensifica en grado supremo el papel estrangulador del tiempo en este cuento, ese factor es el fuego. Es esa impresión del trepar apabullante de las llamas hacia arriba, lo que produce un profundo desasosiego y una sensación de asfixia y sofocación en la manipulación del tiempo. Unido a este factor o funcionando independiente de él, encontramos la noche y la luna, como presencias del tiempo en la narrativa de Novás Calvo, y particularmente en este cuento. Oquendo es una triple víctima: del terror psicológico que la falta de tiempo produce; de un escenario que se muere en el tiempo y, del tiempo físico que se acaba irremediabilmente. Por eso el viejo

contrabandista Oquendo es el más admirable de los personajes novasianos, cazados, estrangulados y asfixiados por el tiempo.

Se destaca aquí la focalización a través de ese Cayo Canas que se hunde en la noche (b.1), en este cuento una noche privada de luna, donde la oscuridad es parte de la siniestra presencia de la fatalidad y la muerte (b.2). No son simples recursos expresivos, sino resortes esenciales en el desencadenamiento de la tragedia. Veamos algunos ejemplos:

A él le quedaba la cachucha. En ella remó en busca de la noche, disparando, sola, a la goleta con todas sus velas hinchadas, aferrados sus cabos, pero sin nadie dentro, un trozo de mecha (encendida y conectada con el petróleo) que duraría varias horas. Detrás de ella se iría quizás la araña de Hines (9).

La primera candela que se vió pestañar, desde fuera, del mar, había sido prendida al lado de la brisa, al borde casi del agua por donde estaba la entrada, antes de las siete. Aún era de día y desde el guadaño, lo primero que se notó fue el humo. Al ponerse el sol calmó el mar, se cubrió de una gris pizarra, que se profundizó rápidamente (10).

Y no había duda de que era “la Zapata” y que estaba casi en la misma posición que la viera al anochecer. Pero ahora le pareció entender ya sin duda su sentido, el comienzo de su lenta circunvalación, para seguir, hora por hora, el progreso de las llamas en derredor (17).

Empezó por moverse a tientes entre las palmas, con ojeadas de cólera hacia el farol (que avanzaba lentamente, grado a grado, como una manecilla en la esfera del mar que contara las horas que las llamas tardarían en unirse en anillo y subir hasta la cima (18-19).

La brisa leve y constante no había variado, y el cielo estaba, como al anochecer, cubierto con una capa gris de nubes, que sólo a pequeños trechos dejaba ver estrellas. No había luna (21-22).

Pensando en las llamas como vértigos de seres vivos, en la atropellada carrera de los bichos por salvarse, por alargar quizá sólo dos minutos que algunos les quedara de vida natural (29).

La focalización del narrador en los párrafos anteriores permite vertebrar una significativa correlación entre la noche, la luna – el tiempo – y las llamas, como si las llamas, que van quemando sin piedad árboles, plantas y animales, fueran en realidad achicharrando los minutos y las horas, paso a paso, dejando al viejo Oquendo sin tiempo y sin alternativas ante la descontrolada amenaza. Fuego y tiempo como la agónica entelequia del desamparo y de la angustia existencial.

La focalización del personaje y del tiempo

Pero el manejo del tiempo no se ejerce solamente en relación con el fuego, sino también con respecto al personaje, en focalización mediatizada por él: Oquendo se va quemando en cada minuto en que las llamas trepan desaforadas; Oquendo es el cayo y las llamaradas van subiendo por sus pies, arrasadoramente, hasta sus barbas y su melenuda cabeza (b.1), llenándolo de ansiedad y angustia (b.2). Esto se muestra en los siguientes ejemplos:

Había estado largo tiempo de pie, erguido, enfriándose (29).

Oquendo se percató vivamente de que por aquí había llegado demasiado tarde y reemprendió el camino hacia la cima, furioso – aunque una furia sólo afebrada y atenuada por su debilidad – por no haberlo hecho antes (31).

[...] y sin pensar si realmente tendría tiempo o fuerzas para hacerlo (31).

Cinco, diez, veinte minutos más y, si aún quedaban tamboras, volarían con tremenda explosión... Esperó largo rato. La ola de calor parecía seguirle, empujarle siempre con la misma intensidad... Volviendo sobre sus pasos, las herramientas al hombro, se gritó a sí mismo: “Es tarde. Es tarde. Es tarde” (33).

Había renunciado por imposible a abrir ninguna trocha hasta el agua. ¡Eso, imposible! Era demasiado tarde... Se quedaría aquí, pero ¿había que ensanchar el raso? ¿Cómo no lo había pensado antes? ¡Pero aún estaba a tiempo! (34).

Le hizo contraerse la idea de que no había tomado medidas a tiempo (36).

Permanecería allí, y así, guardando fuerzas hasta la mañana. Para entonces Hines se habría ido a los infiernos, creyéndolo achicharrado. Era el nuevo plan – ¡el último! (37).

Había sido un disparate ponerse a rozar el monte. Se había fatigado. Todavía estaba echando el bofe. Lo que le hubiera llevado un día a un hombre, había querido hacerlo en una hora (37).

La sed había sido increíble hasta momentos antes pero parecía haber llegado al mayor grado posible. Podía soportarla. El pecho no le ardía ya. Más bien se le figuró que el aire refrescaba, y que de aquél lado el fuego no avanzaba. “Antes de que llegue por aquí, habrá cesado por el otro lado. Siempre habrá una zona neutra”. Y al día siguiente – se volvió a decir – haría la balsa. ¡ Todavía se las cobraría a Hines! (40).

Pero todo el horizonte parecía ahora lleno de luceros móviles, disparados en todas direcciones, como estrellas fugaces. Y todo estaba demasiado iluminado para ver una luminaria tan chiquita. El cielo mismo parecía blanco. ¿Sería ya la luz del día? (41).

Hasta el mismo final del cuento, el punto de vista del narrador sigue, de manera obsesiva, el transcurrir del tiempo, no sólo haciendo referencias a horas, minutos, día, noche, luz, lucero, estrellas, sino con el uso abundante de adverbios de tiempo y frases adverbiales completas. Este seguimiento casi cinematográfico del tiempo, se conjuga, como ya hemos señalado y es patente en los pasajes transcritos, con un escenario siniestro y en llamas, que se mueve rigurosamente hacia la tragedia y que el narrador nos entrega con imágenes de sofocante plasticidad. Como en la focalización sobre el escenario, la focalización sobre el tiempo va creciendo – como las llamas – implacablemente hasta llevarnos al clímax.

Un aspecto de la focalización en el tiempo está constituido por el tiempo psíquico del personaje, su particular vivencia del tiempo en esos momentos finales de su vida. Fluye y refluye Oquendo en sus delirios entre sus nociones irreales del tiempo que transcurre realmente. Unas veces piensa que no tiene tiempo y otras que todavía tiene tiempo, moviéndose como un muñeco en la incertidumbre temporal, intensificando en el

lector – que tiene más información que Oquendo – la sensación asfixiante del achicharramiento inevitable. Para conseguir el narrador tal efecto, nos describe con frases muy parcas al viejo patrón; emplea algunas descripciones físicas para darnos la imagen subjetiva del viejo contrabandista, pero predomina la descripción directa de sus estados anímicos, con el mismo sentido. De la focalización externa del personaje (a.1) y (b.1) pasa, pues, a una focalización interna (b.2). La focalización fuera y dentro del personaje nos transmite dos imágenes esenciales: el miedo y la desesperación ante lo inevitable, y el aturdimiento de un hombre herido. Todo con una gran economía de recursos expresivos, gracias a esa manipulación de la postura perceptual del narrador que nos conduce hacia puntos claves en esta geografía del miedo y la angustia.

En toda la narración, en una persistente focalización interna, nos muestra los estados dubitativos del personaje: cómo pasa de las ilusiones al abatimiento, de la esperanza a la desesperanza. Hay un sistemático contrapunteo entre sus ilusiones y sus desilusiones, por lo que Oquendo nunca llega a tomar conciencia de su real situación. Mostraré algunos ejemplos de ello (subrayo las frases que expresan el flujo y reflujo de sus estados emocionales):

Era claro que Hines había ganado, pero él (Oquendo) algo había conseguido. Este pensamiento le envolvió y sostuvo por varios minutos. En el momento crítico, todavía su vieja cabeza había podido concebir y ejecutar un plan inesperado y temerario (13).

Por este hilo volvió a su única compensación: la salvación de los niños, la treta de lanzar la goleta sin tripulación a favor del viento para distraer a las lanchas. Aún vencido, si los otros llegaban a la costa, habría ganado (15).

¿El fin? ¿Sería realmente el fin? ¿Y si se salvaba? ¿Si conseguía quedar a salvo en alguna isla del monte? Cuando se quema una “tumba”, siempre queda vivo al animal y planta. En este caso, él podía ser parte de los que sobrevivieran. La idea, súbita de morir quemado le movió a recobrarse de su resignación a morir; le instó a hacer por defenderse; al menos defenderse, no dejarse morir sin pelea (22).

Podía fabricar una balsa, llegar a la zona mas densa de los cayos... Aún podía vivir y esperar, y acaso.. No duraría siempre... Quizá un día pudiera volver y encontrarse con Hines... Acaso le quedara aún otra operación antes de (23).

Serán muchas las referencias o imágenes a estos súbitos alientos y desalientos, siempre en contrapunto. Oquendo seguirá haciendo planes de salvación hasta el final, pero sólo planes: no hay uno solo de esos planes aplicados a la realidad, excepto un breve momento de chapea en la cumbre, que dura pocos minutos. La focalización del narrador nos brinda, pues, la desesperada corriente de conciencia de un hombre en creciente angustia, sus vaivenes, la incertidumbre, el miedo, sus amores y odios, los aturridos letargos y despertares, en trazos de esmerada precisión psicológica.

“Cayo Canas” y “Ramón Yendía”: Personajes, focalización, postura frásica y actitud del narrador

La comparación de este cuento con “La Noche de Ramón Yendía” aportará más luz al uso de la focalización característico de cada cuento y a los diferentes efectos conseguidos. Como Ramón Yendía, el viejo Oquendo es el objeto de una persecución tenaz e implacable, un hombre en un cerco sin salida, sin posibilidad de comunicación con la familia, que se debate entre sus sueños e ilusiones y la cruel realidad de su destino, pero, a diferencia de Ramón Yendía, el personaje de este cuento no es impulsado a su fatal desenlace por su propia conciencia, sino por los odios de otro hombre, su antiguo compinche en los avatares del contrabando. No obstante la diferencia de escenarios – Yendía en una sublevada ciudad y Oquendo en un remoto cayo – hay algo de común entre estos personajes: su pertenencia a los mundos de la desesperación y la angustia; son personajes cercados, sin posibilidad de escape ante la muerte. Pero además, Yendía y Oquendo son también los prototipos de los caracteres creados por Novás: a pesar de saberse perdidos, luchan, resisten, pelean y hacen todo lo posible por salvarse de la tragedia. Es el heroísmo inútil de los héroes imposibles; es la vulnerabilidad del hombre frente al destino como fuerza incontrolable. Y esa es la gran ironía de los cuentos de Novás Calvo.

Hay también coincidencias en el manejo y manipulación del punto de vista: En este cuento, como en “La noche de Ramón Yendía”, el narrador nos irá mostrando los planos de la corriente de conciencia del personaje y, simultáneamente, el espectacular desarrollo del entorno exterior, donde este último no es un telón de fondo, sino un primer plano que se irá combinando con los procesos psicológicos del personaje.

Pero la creación de mundo se realiza aquí también de otras maneras, diferentes de las usadas en “La noche de Ramón Yendía”. Recordemos ante todo los frecuentes momentos de descarnada ironía, sobre todo, la insistente presentación de las reacciones ilusorias del personaje, que recuerda mucho el tratamiento del personaje de Horacio Quiroga en su cuento “El hombre muerto”. Notemos también que el narrador cede muchas veces su voz a Oquendo para que éste se exprese directamente, reproduciendo su discurso; como este discurso no expresa normalmente contenidos con los que se pueda postular una participación afectiva o ideológica del narrador, se interrumpe la posible vinculación producida por la cercanía perceptual que se viniera aplicando con la focalización interna o con la mediatización de la focalización. He aquí algunos ejemplos:

No han seguido a las velas; tienen potentes anteojos y nos han visto; quizás hayan apresado el guadaño.. O quizás, desde el guadaño, el muchacho esté pensando... (11).

Quizás hayan cogido *La Zapata*. Si la cogieron, antes de estallar, puede que hayan cogido también al guadaño, y que el muchacho y Figueredo estén ahora en ella, presos, quizás amarrados al mástil, espalda con espalda (15).

¡No! ¡No los habrán cogido! No los tendrán ahí dando vueltas al cayó para ver... (16).

Un día se le acaba a uno la cuerda, o se le rompe. Si se acaba, es como si se rompiera, pues no habrá quién pueda darla de nuevo. Cuando venga ese día... (20).

Escapando – se dijo; alzó la voz hasta oírse a sí mismo – Huyendo de la quema. Ahorita estarán todos aquí (26).

Se dijo: “Arañas, arañas peludas” (28).

Se movió de sitio diciéndose: “Total, nada. Estoy inmunizado. Otras veces me han picado, y ni siquiera me dieron fiebre. ¡Arañas!” (28).

El agua es, desde luego, preferible. – Se lo dijo en voz alta (29).

Tengo que abrir una trocha hasta el mar – se dijo – Dos trochas. Aislar una franja (31).

El odio es contra mí – se dijo – Algún día... (32).

Es tarde. Es tarde. Es tarde (33).

Estas son muestras de la reproducción del discurso de Oquendo, algunas extraídas del diálogo interior del personaje y otras habladas, gritadas en la furia y desesperación del personaje. Desde luego que, al poner en boca del personaje estas palabras, el narrador no se compromete, se aleja. Tal alejamiento se produce también porque en “Cayo Canas” el narrador emplea la focalización no mediatizada de manera mucho más frecuente, sea sobre el escenario físico, sea sobre el tiempo.

Si en “La noche...” encontramos un narrador que expresa su empatía emocional con el personaje a través de una permanente cercanía, en “Cayo Canas”, a pesar de que el narrador sigue muy frecuentemente la corriente de conciencia del personaje, hay un tratamiento más objetivo y menos emotivo. Esta sensación de desencuentro emotivo, se produce como resultado de una focalización tridireccional: sobre el escenario físico, sobre el tiempo y sobre la corriente de conciencia del personaje. El narrador lo convierte todo en un infierno en llamas: el escenario – un cayo ardiendo de forma demoníaca –, el tiempo – un tiempo que es también unas llamas que caminan de manera inexorable –, y el miedo – un terror que se expande como el fuego –, y todo eso, en una amenaza total e ineluctable. Y desde el principio, por inferencias que el narrador nos provoca, sabemos – aunque la piedad por un ser humano que va a ser devorado por las llamas nos haga aferrar, como Oquendo, a la esperanza – que la derrota es inevitable. Lo que sí está claro es que el viejo Oquendo, como los otros personajes atrapados por fuerzas brutales e incontrolables, luchará con todas sus fuerzas por salvarse de su destino fatal.

La focalización y lo real extraño

Este manejo del punto de vista del narrador contribuye a generar poderosas escenas de lo real extraño a través de un lenguaje enraizado y vertebrado sobre el habla popular cubana, lo que reafirma, consolida e intensifica la verosimilitud de la narración. Como bien señala Antonio Benítez Rojo: “Ciertamente, como han visto Souza y Roses, mucha de la importancia que hoy damos a la narrativa de Novás Calvo, parte de sus esfuerzos por darle una validez estética al lenguaje popular. Es incuestionable que Novás Calvo, en el cuento, y Nicolás Guillén en la poesía, son los primeros escritores que logran en Hispanoamérica una recreación artística y funcional del lenguaje coloquial urbano” (Benítez Rojo, 152-153)

Aquella sensación de “lo extraño” que apareció por primera vez en “Un encuentro singular” y “La luna de los ñaños”, es utilizado aquí de nuevo con renovada maestría. La eficacia del lenguaje convierte lo inexplicable y extraño en parte natural y cotidiana de la vida, sin recurrir a lo milagroso y lo fantástico. Uno puede aceptar estas “extrañezas”, porque el hombre, desde sus orígenes, es mitad místico y mitad humano. Los narradores de Novás Calvo se aprovechan de aquella mitad nuestra que se rinde a la sorpresa poética, y nos persuaden a aceptar la estética de lo extraño como se acepta lo más común de nuestro entorno. Ese es lo real extraño de la cuentística novasiana. Ya he dado la muestra de cómo el viejo Oquendo ve a Hines y sus motoras, como una araña, en una imagen de poderosa capacidad de sugerencia. Ahora pondré otros ejemplos:

[...] arrancó las botas del suelo como un hombre que revive después de años de inmovilidad, cuando ya las botas se han cubierto de musgos y bejucos (15).

En el momento de verla (aunque sin mirar aún sino al farol lejano) sus dos puños se alzaron (16).

[...] con ojeadas de cólera hacia el farol (que avanzaba lentamente, grado a grado, como una manecilla en la esfera del mar que contara las horas que las llamas tardarían en unirse en anillo y subir hasta la cima) (18).

Pero la simple visión del fuego en derredor le movió a combatirlo, con irritación y espanto, desde una zona de sí mismo más estrecha (22).

Por ella vendrían las llamas con sus lanzas rojas hacia él (24).

Alzando la vista vió que por entre las nubes invisibles de mosquitos cruzaban, silenciosas, luminarias de cocuyos. Distrajo la vista siguiendo esas luces moribundas, que parecían marcar el curso de la vida: elevándose en arco de la manigua, yendo a apagarse a la contrapendiente, como un astro que sólo dura cinco segundos. Pero a unos sucedían otros, en una interminable dimanación de zambullidas de luz, que entre todos habían iluminado un dosel de noche sobre la cabeza del viejo (25).

Fue esta imagen la que le estimuló a levantarse de nuevo. Se había estado haciendo en su mente, en forma de anillos vivos de animales cándidos que en el pánico se tornaban destructores (27).

Pero a menos de media distancia de la cima, dió casi de frente con ellas. Estaban allí mismo, alzándose casi silenciosamente como serpiente hacia la noche.

Venían en jaurías, en una crepitación constante y múltiple, como si en verdad fueran millares de perros tarascando la corteza del cayo (30).

Las llamas despedían un rumor de alas en el aire. Toda la cuesta por esta parte – la pendiente más suave – estaba cerrada a brasa y llama (31).

Las llamas venían ya trepando por él – unas llamas bajas, rastreras, cundidoras, veloces como serpientes (33).

Le pareció que todo había comenzado a sudar un poco... Le pareció que las matas caían sólo por el aire desplazado por la hoja del paraguayo antes de tocarlas (35).

Candelas tiernas; botas con raíces, musgos y bejucos; un hombre con ojos en todas partes de su cuerpo, que sin mirar, ve; llamas como guerreros con lanzas; luces que marcan el comienzo y fin de la vida; zambullidas de luz; un hombre con un ornamento de luz en su cabeza, casi un santo; la mente como anillos de animales cándidos; memorias y recuerdos que pasan sobre el hombre como aves; llamas como perros en ataque, como alas, como serpientes; cosas, árboles que sudan.... Todo eso y mucho más, en imágenes deslumbrantes y potentes, a las que el narrador nos conduce, a través de su punto de vista, que todo lo puede y que mezcla, sabiamente, todos los elementos que hemos señalado anteriormente – escenario, tiempo, corriente de conciencia – con la estética de lo extraño. Únase a esto también, el manejo del lenguaje popular de Cuba y del lenguaje poético de

que hace uso en las escenas real extrañas que hemos visto anteriormente y he subrayado con toda intención.

Esa es la entrega de “Cayo Canas”, una de las más logradas composiciones narrativas sobre el hombre atrapado de Lino Novás Calvo, sobre el hombre ante su tragedia, tal y como lo dice su narrador: “Ésa era su tragedia, como la de los humanos: batirse entre sí, ante el terror, cuando ese terror es incontrolable”.

Conclusiones

El análisis de “Cayo Canas” ha destacado la importancia funcional en el cuento de los cuatro aspectos relacionados con la focalización que constituyeron los objetivos de mi estudio.

a) *Focalización sobre el escenario.* La elección de Novás Calvo de un cayo para el desarrollo de las acciones, responde apropiadamente a las especiales posibilidades que ofrece un espacio cerrado para lograr una eficaz realización de su analogía básica: la tragedia y el terror de un hombre atrapado ante fuerzas incontrolables. A diferencia del escenario de “La noche”, que es una ciudad abierta, este escenario de “Cayo Canas” es el lugar perfecto para la recreación de esa tragedia. Tal focalización sobre el escenario lo convierte en un elemento esencial de la historia.

b) *Focalización sobre el tiempo.* El tiempo en que se desarrollan las acciones es de unas doce horas, la mitad del de “La noche”, pero la atención al tiempo es muy intensa y reiterada. Además, si “La noche...” nos brinda la idea de un tiempo congelado, en “Cayo Canas” se trata de un tiempo en permanente transcurrir que, recurrentemente, parece transportarnos a un mundo real extraño, donde la cronología se vuelve irrelevante. Ese transcurrir se vincula ante todo al escenario, pues el tiempo – más que medirse en horas y minutos – viene de la mano del fuego, que como la tela de una araña, se va prendiendo desde los bordes del cayo al centro, lento, riguroso e implacable. Es esa impresión del trepar apabullante de las llamas, ese reptar estrangulador, lo que produce un profundo desasosiego y una sensación de asfixia y sofocación en la focalización sobre el transcurso del tiempo. Como en otros cuentos del autor, esta sensación aumenta con la referencia a la noche y la luna que vinculan el tiempo a la siniestra presencia de la fatalidad y la muerte. Si bien el narrador focaliza a menudo este transcurrir del tiempo

con independencia de la percepción temporal del personaje, también a menudo lo focaliza como parte de la corriente de conciencia, un tiempo que fluye y refluye hasta hacerle perder toda noción de éste. Por eso, el viejo contrabandista Oquendo es el más admirable de los personajes novasianos, cazados, estrangulados y asfixiados por el tiempo. Y finalmente, no faltan las referencias del narrador al tiempo real, cronológico: en todos los casos la temporalidad queda destacada por el uso frecuente de frases adverbiales de tiempo. El narrador, pues, manipula el tiempo de forma tal que uno es el tiempo del cayo, otro en la corriente de conciencia del viejo Oquendo, y otro el tiempo real que transcurre. Es un tiempo tridimensional.

c) *Focalización dentro del personaje y a través de él.* Cuando el narrador focaliza la corriente de conciencia de Oquendo, por medio de la focalización interna nos muestra el terror y la angustia de un hombre atrapado en el tiempo y el espacio. Sigue con esmero y constancia sus estados dubitativos, sus recuerdos, las ilusiones y desilusiones, el abatimiento y la esperanza, sus estados de aturdimiento y pérdida de la noción del tiempo. Se evidencia así todo el miedo, el terror y la angustia del personaje, en un debate entre la ilusión y la desilusión, en que parece que Oquendo no toma conciencia nunca de su real situación. La focalización externa mediatizada por la percepción del personaje, con fuertes imágenes “cinematográficas”, nos mostrará a ese hombre en un ambiente hostil y siniestro, luchando desesperadamente por su vida, en medio de un aturdimiento atroz, que no le permite, en realidad, concretar su defensa. Y ese es precisamente el foco: mostrar la indefensión del hombre ante una incontrolable tragedia, de la que no puede escapar. Sin embargo, el seguimiento de la corriente de conciencia del viejo Oquendo, no revelará un acercamiento emotivo a este personaje sino, por el contrario, tendrá un tono distanciado y objetivo. Y este distanciamiento emotivo quedará reforzado por los prolongados momentos de distanciamiento perceptual, a causa de la antedicha tridireccionalidad de la focalización.

d) *Focalización y lenguaje.* Entre los aspectos lingüísticos que generan o contribuyen eficazmente a la focalización, será el estilo indirecto libre el que más se relaciona con la expresión de la corriente de conciencia del personaje, incluso en los momentos en que con ella el narrador expresa su distanciamiento afectivo del personaje. A la expresión del mismo distanciamiento contribuirán también las otras clases de

posturas frías del narrador, como la reproducción del discurso del personaje y (en menor grado) la narrativización. A diferencia de lo que ocurre con “La noche”, aquí el narrador cederá mucho más su voz al personaje y reproducirá su discurso, lo que contribuye a crear, como he dicho, una relación más objetiva y lejana. Se sucederán así, por virtud del estilo indirecto libre, la focalización interna de Oquendo y la externa mediatizada a través del mismo personaje, y por la reproducción y la narrativización de su discurso, la focalización interna en su discurso mental y externa en su discurso oral; en los dos últimos casos, el distanciamiento del narrador aprovechará la naturaleza misma de estas posturas perceptuales, sin necesidad de la expresión de ironía que el estilo indirecto libre requiere para expresar distanciamiento. En todas las clases de focalización del personaje empleadas en el cuento, se obtiene una fuerte sensación de verosimilitud mediante el uso del lenguaje popular. Recordemos que es Novás Calvo uno de los primeros en Cuba en introducir el lenguaje popular como un hecho estético: en sus cuentos prima el lenguaje urbano de los choferes, el de los carboneros, pescadores, gentes del campo, obreros agrícolas, marineros de cabotaje. Es el pueblo y sus sectores marginales los que hablan y de quienes se habla. Así la focalización sobre los personajes y a través de ellos resulta intensamente verosímil, “realista”, mediante la incorporación de su propio lenguaje. Y hay, además, uso del lenguaje poético. Contribuye éste principalmente a la creación de una atmósfera de extrañeza en ciertas focalizaciones de las cosas o de las percepciones y sentimientos del personaje. Dos niveles del lenguaje, pues, se entrecruzan en equilibrado balance: el lenguaje popular y el lenguaje poético. A través de ese encruzamiento focaliza el mundo exterior, el mundo interior y el fluir del tiempo, envuelto todo en la perturbadora extrañeza característica de la narrativa novasiana. Notemos, finalmente, que otra vez abundan aquí las frases cortas y la parquedad estilística para crear hermosas imágenes de sugerente plasticidad, principalmente dentro de la focalización externa mediatizada. Ese es el estilo de narrar de Novás Calvo, un estilo de elevado aliento poético y de honda raíz cubana, que nos da el mundo de su historia y la tragedia de sus personajes atrapados.

Esas mismas o similares características, las encontraremos en “La visión de Tamaría”, otra obra maestra entre sus narraciones cortas, que analizaremos a continuación.

Capítulo IV

“La visión de Tamaría”

Introducción

“La visión de Tamaría” es uno de los cuentos más significativos del libro Cayo Canas. Ha sido incluido en numerosas antologías y ha recibido críticas muy elogiosas por la maestría de su realización. La narración nuevamente está en manos de un narrador-focalizador extradiegético que actúa como supraconciencia o conciencia omnisciente y mediatiza la historia a través de un personaje, Andrés Tamaría, un joven ciego cuya experiencia humana total, y en particular, su relación con una muchacha de la que se enamora, quedan modelizadas en el paradójico contexto de una visión creada por un ser sin visión física alguna.

A lo largo del texto se mezclarán, con la voz del narrador, la del personaje principal y una polifonía de otras voces, que recrean la vida de Andrés Tamaría. Este proceso de transposición de la voz implicará, a veces, una jerarquía de niveles narrativos y, por consiguiente, cambios en la instancia perceptiva del mundo representado: así, cuando la voz del personaje principal que el narrador asume conlleva el recuerdo de otras voces, de la madre, del padre, etc. Sin embargo ese proceso de transposición narrativo-perceptual – apoyándose en un discurso extensivo de estilo indirecto libre como técnica esencial – pasa, frecuentemente desapercibido para el lector, que vacila en identificar el emisor original del discurso.

En el análisis de este cuento trataré de demostrar la extraordinaria habilidad en el manejo del punto de vista o focalización del narrador para crear la “visión” del personaje invidente y para destruir esa “visión”. En tal sentido mostraré la focalización sobre y a través del personaje; sobre el escenario múltiple, variado y mutante; la focalización en el tiempo, tan extraño y mutante como el escenario; sobre el personaje colectivo, la masa de bañistas; la focalización y el uso del lenguaje y de la postura frásica del narrador, así como los momentos de lo real extraño en esta narración.

A este joven con pasión por la escultura le llegará repentinamente en la adolescencia el más drástico cambio de su vida: la ceguera, la separación y la huida de sus padres, la muerte de su hermano y el internamiento en un convento de su hermana.

Se quedará ciego y solo. En esa soledad le irá creciendo una emoción dolorosa y sublime, el amor por una mujer real, pero de la que conoce poco más que la voz; a partir de unos pocos datos, se forja una figura imaginaria en su mayor parte de esa muchacha, y como ella es, en la realidad, parte de un personaje colectivo, los bañistas, éstos acaban aprovechándose de su ceguera para divertirse a costa de él, y la pasión amorosa le empujará a la osadía y a la muerte.

Por varias razones, este cuento de Novás Calvo es diferente de la mayoría de sus narraciones en lo que respecta a sus temas principales: las historias afrocubanas, los carboneros de los cayos, los cuentos de amor o sus cuentos anticastristas. Tampoco el personaje coincide con la mayoría de sus protagonistas: Andrés Tamaría es un personaje procedente de las clases ricas. Esto impondrá también diferencias en el manejo del lenguaje, por la casi ausencia del elemento popular. Más importantes, sin embargo, en el sistema narrativo de este cuento serán las coincidencias con la cuentística del autor. Estas se centran en el manejo de la focalización sobre el personaje, el tiempo, el escenario – se trata de un escenario múltiple en este caso –, la corriente de conciencia del personaje, el uso de la técnica cinematográfica y brillantes momentos de lo real extraño. Una vez más Novás Calvo emplea eficazmente todos los elementos de su arte, los que ya habían aparecido en su obra y los que ahora introduce, para conseguir una narración plenamente lograda. Como afirma Raymond D. Souza, “‘La visión de Tamaría’ is a story of paradoxical meanings, conveyed by a language of amazing vitality. It is an artistic work in which form, language and content blend together into a harmonious balance of creative perfection” (Souza, Lino, 90).

La construcción imaginaria del mundo por el personaje y la focalización del narrador

He señalado anteriormente el paradójico contexto de este cuento. Es diferente y lleno de paradojas, comenzando por su título: “La visión de Tamaría”, o sea, la “visión” de un joven ciego. Ante todo, el escritor juega con dos conceptos diferentes: la visión como capacidad visual y la visión como capacidad visionaria del hombre. ¿Se trata de lo primero o lo segundo? Se trata de las dos cosas a la vez, y en ambas es lo sensorial lo

que juega un papel importante y decisivo. Este joven perdió la vista en su adolescencia, pero su práctica de escultor y su sensibilidad de artista deben haber creado una especial habilidad para recordar e imaginar colores, cuerpos y figuras, que intensifica la característica hipersensibilidad sensorial de los ciegos. Tiene, además, una potente imaginación. Han pasado los años; la memoria retentiva de un niño o un adolescente es diferente a la memoria de un adulto porque el tiempo desdibuja los contornos, difumina los colores y aleja las figuras. Andrés tratará de suplir esas faltas con sus antedichas facultades excepcionales de retentiva e imaginación. Su imaginar no es exclusivamente visual; sus imágenes se crean también a partir de sensaciones auditivas y táctiles. La “visión” de Andrés es, pues, tan visual como auditiva y táctil, generada por un “sexto” sentido en el que nos induce a creer el narrador. Un objeto central de la focalización del narrador será esa parte imaginaria del mundo del personaje.

En segundo lugar, ese “sexto” sentido tiene también la función de generar un sistema de comunicación que mantendrá al personaje discretamente alejado del mundo humano, y que, al final de la historia, lo conducirá a buscar a la mujer de sus sueños dentro de ese mundo, ocasionándole la muerte. Una función importante de la postura perceptual del narrador es, primeramente, hacerle creer al lector que este joven ciego es capaz de “ver” orientado por su extrema sensibilidad, el conocimiento del escenario y su adiestrada capacidad en el manejo de las relaciones comunicativas con su entorno. Pero, a partir de los mismos soportes de “la visión” de Andrés, que constituyen los fundamentos de su confianza y su seguridad para realizar su vida como cualquier vidente, el narrador, en una elaborada manipulación de la focalización, irá minando esos soportes y anunciando la amenaza, que como en otras piezas del autor, no viene de golpe, sino en la silenciosa lentitud de la agonía hasta el doloroso final de refinada ironía. La postura perceptual, pues, se pondrá al servicio de una postura ideológica marcada por la ironía. Y es que la ironía, sobre todo la ironía final de los desenlaces, es el sustrato vital de la estética de Novás Calvo, el meollo de la belleza de su arte. En una de sus cartas a Sherwood Anderson en las que habla de sus preferencias artísticas, Novás Calvo escribe: “I am a one-eyed man in art, admiring the artists that feel like myself and ignoring the others. And I agree entirely with you: the art that has no irony, no life from the human heart, is not art” (Souza, Lino, 29).

Notemos, finalmente que, a pesar de esta ironía final, la postura perceptual del narrador contribuirá también a otro efecto recurrente en la cuentística de Novás Calvo, el acercamiento emotivo del narrador al personaje, como ya lo hemos verificado en “La noche de Ramón Yendía”. Nuevamente aquí, tanto los diversos tipos de focalización como el amplio uso del estilo indirecto libre que los genera, serán los canales discursivos para expresar esa emotividad a lo largo del texto.

En suma, el autor elabora su narración a partir de esos elementos: un joven ciego para quien los movimientos, los cuerpos, las distancias, las voces, los roces de cuerpos, lo sensorial, son la base de su “visión” de la realidad, pero mezclados con su propio imaginario de las cosas y personas, a partir de lo cual crea la imagen de su mundo, un mundo donde se funden las imágenes reales que le transmiten sus sentidos con sus emociones e imaginario, y donde llega a destacarse una imagen, la de la muchacha, al impulso de las crecientes emociones amorosas que él siente por ella, imagen irracional y subjetivamente poderosa en este joven incapacitado visual. Es en este mundo donde opera la focalización del narrador.

La focalización de la relación entre el personaje y el escenario

Consideremos primeramente la íntima relación entre el personaje y el escenario que la focalización contribuye a sugerir. En el primer párrafo el narrador presenta al escenario y al personaje, por medio de una focalización externa no mediatizada (a.1):

Se había lanzado desde la orilla honda cortando el agua, la espalda dorada de oro viejo apenas visible al sol de la tarde: pies y piernas como aletas de imperceptible movimiento, un brazo extendido en flecha, el otro hacia atrás como una hélice de costado, la cabeza arriba, abriendo, en proa, ruta con la barbilla mar afuera (71).

El mar, en efecto, es el principal escenario y dentro de él, el personaje nadando. Estos dos elementos serán una constante de la narración de principio a fin. Nótese el paralelismo que el narrador establece entre el personaje y un tiburón o un bote con hélice (muy similar, dicho sea de paso, a la visión que tiene el viejo Oquendo de su perseguidor, Hines, en el primer párrafo de “Cayo Canas”).

Hecha esta primera presentación del personaje y su relación con el escenario, el narrador deja la focalización puramente externa para sumergirse (empleando la focalización [b.2]) en la conciencia del personaje:

Tras una carrera sin tiempo, por imprecisable distancia, se descubrió a sí mismo inmóvil, flotando a flor de agua, mirando al cielo que no podía ver sintiendo, ora de un lado, ora de otro, el ya tibio calor oblicuo poniente (71).

En esta focalización mediatizada de objeto externo (b.1) e interno (b.2), el narrador en su discurso deja caer ingredientes que serán claves en el mundo del personaje, especialmente en el escenario de ese mundo: el tiempo, la distancia, la percepción del calor solar y un nadador que mira sin poder ver, algo que he subrayado.

Pronto la antedicha inmersión en la conciencia del personaje, y el uso de la mediatización de la focalización para conseguirla, se hace a través del estilo indirecto libre:

¿Qué había sucedido? Pero ante todo ¿por qué estaba así, descansando cara al cielo, tras una travesía que no podía ser larga, puesto que, cuando se precipitó desde la orilla, el sol estaba ya sobre las palmas de la loma y ahora no se había puesto todavía? Él, que podía nadar hasta dos horas sin cansarse, sin esfuerzo, ¿por qué se había puesto ya a reposar en el agua, brazos y piernas estirados, como flotador de su propio cuerpo? (72).

Aunque ha seguido hablando el narrador, de tal modo mimetiza el proceso mental del personaje, siguiendo su corriente de conciencia a través del estilo indirecto libre, – que se tiene la ilusión de escuchar al personaje mismo – intensificándose así la fuerza de la mediatización de la historia a través de su conciencia, tanto de los objetos externos (con el uso de la focalización [b.1]) como de los internos (con focalización [b.2]) Esto será relativamente común a todo lo largo de la narración; en pocas ocasiones abandonará el narrador el uso del estilo indirecto libre con estas mismas funciones. En este caso, el narrador sigue delineando al personaje y su relación con el escenario: el sentido de la

distancia de la travesía y la intensidad del calor solar, o sea, los elementos del mundo sensorial que orientan el comportamiento del personaje en un entorno en extremo hostil e impredecible como es el mar, donde el más mínimo error puede ser fatal.

Pero el mar no es el único componente del escenario que se focaliza en su relación con el personaje principal: hay otros múltiples espacios aunque todos cercanos o relacionados con el mar, que el narrador focaliza en parte directamente (a.1) y en parte a través de la percepción del personaje (b.2); así, la primera casa de Andrés:

En la pequeña casa de simulada berroqueña⁵ en lo alto de la lomita, entre el campo y la ciudad, algún soplo disolvente había entrado de súbito [...]. Andrés Tamara apenas se había movido de la pieza alta donde frente al mar algo distante pero visible, había hecho su estudio y alcoba (73).

Y luego la segunda casa:

Cerca del hotel, en el extremo mismo de la playa (Andrés la recordaba) donde empezaba la costa abrupta, tendría su casa, enlazada con el hotel por un camino seguro y bien trillado (74).

El plano de la casa era seco y limpio. Estaba bastante elevado sobre la playa y la cañada abría vía a la brisa tierra adentro. Construida por el viejo como lugar de vacaciones, la casa estaba montada sobre una espesa zapata, con avenidas de cemento en derredor un pequeño parque cercado. Arriba tenía también un estudio (que Andrés había pensado ocupar en vacaciones). Antes le había agradado ir hasta el fondeadero de los pescadores, dos kilómetros más arriba (77).

El narrador, nuevamente, focaliza la segunda casa cerca del hotel del tío de Andrés con focalización externa no mediatizada (a.1), e inmediatamente su focalización omnisciente entra en los recuerdos y en las emociones pasadas de Andrés (b.1) y (b.2), en ese repentino vaivén de focalizaciones que se repetirá constantemente.

También formarán parte de este paisaje, la playa, con sus árboles, sus casitas, casetas, bungalows y los hoteles de la playa; el camino abrupto de la casa al hotel y el comedor de éste, donde Andrés se sentaba cada día a comer. Todo estos elementos serán objeto de la focalización del narrador y ocupará un lugar importante en el discurso narrativo de la historia. Así, el hotel:

El hotel estaba a medio kilómetro, y el camino corría recto entre las matas.

Andrés entraba siempre por la parte posterior, le servían en el pequeño comedor doméstico. Desde allí sentía el bullicio al otro lado, pero se volvía a su casa por el caminito privado llevándose sólo fragmentos de voces y palabras (74).

Como se observa, se vuelve a combinar aquí la focalización externa no mediatizada (a.1) con la focalización externa e interna mediatizadas (b.1) y (b.2): Andrés escucha el bullicio, fragmentos de voces y palabras (b.1) y lo retiene en su memoria (b.2).

Junto al personaje principal, sujeto primario de la diégesis, encontramos a los padres y a la familia de Andrés y, sobre todo, a un personaje colectivo, la masa de bañistas, que por primera vez aparece en los relatos analizados, y que será clave y punto focal de la historia. Tal es el entorno y los personajes, el mundo exterior objeto de la focalización: el mar, las casas, la playa, los bañistas, pero todos en su relación con Andrés.

La mediatización de la focalización y las dos fases de la “visión”

En este escenario el foco de atención del narrador primeramente será, como anunciábamos al principio de esta sección, ir creando “la visión” del personaje, su capacidad de orientación como base de su seguridad y su confianza, que le hace comportarse como un vidente o pasar entre los bañistas como tal; esto constituirá la primera fase del proceso de esa “visión”. He aquí algunos ejemplos del manejo de la

⁵ Según el *Diccionario Consultor Espasa* (1998), “berroqueña” es un adjetivo y sustantivo femenino que significa “piedra de granito”. Viene de “berrocal”, terreno lleno de berruecos y “berrueco”, que es una roca o peñazco granítico. Pero es también un tumorcillo en el iris de los ojos. Esto no es casualidad.

focalización del narrador para crear esa primera fase de la “visión” del personaje; todos demuestran su dominio del escenario (la focalización predominante será, congruentemente, [b.1]: el mundo exterior mediatizado por la percepción de Andrés):

Él podía ir solo, sin perderse y (cuando se hubo habituado) sin que un observador no avisado descubriera su ceguera (74-75).

Después de los primeros días empezó a hacer el viaje por la playa con la misma firmeza (75).

Los dispersos habitantes permanentes se enteraron de su ceguera, pero la soltura con que se iba manejando y la falta de señales exteriores (hasta de espejuelos negros, que rechazaba) casi los hacía olvidarlo. El aprendizaje fue lento: su dominio gradual, desde luego (75).

Al principio, en el comedorcito interior, su postura rígida era aún la del ícono de madera: muy semejante a una de las primeras figuras que él había tallado con su mano de aprendiz. Luego pidió que le dejaran sentarse espontáneamente en cualquier mesa desocupada [...]. Nunca cometía el error de sentarse a una mesa ocupada, aún cuando en ella hubiera un solo comensal y estuviese callado. Una especie de sentido adicional le permitía descubrir la presencia de una persona por silenciosa que estuviera (75).

Conocía la playa y sus contornos con la misma precisión que si tuviera vista, y se mezclaba con los flecos de bañistas sin que aparentemente notaran su defecto (78).

Sabía cuando alguno lo retaba en el agua, con sus aletazos a una carrera: aceptaba el reto (78).

Notaba, quién sabe por qué medios, cuando alguien le miraba de frente, en el agua, y lo esquivaba (78).

A veces dejaba la vara, recorría el camino, salía y entraba en la playa sin guía ni tropiezo (79).

Son innumerables los ejemplos de esta focalización mediatizada del narrador para crear esa primera fase de la “visión” del joven nadador, no sólo con respecto al escenario

sino también con respecto a las otras acciones de una vida normal, vidente, segura.

Veamos ejemplos referentes a su interacción con las bañistas:

Las jóvenes pasaban, insinuantes, ante sus ojos ciegos. Algunas le seguían por el agua, él las oía y les hablaba furtivamente; conocía sus voces y sus risas. Había ido aprendiendo a distinguirlas (79).

Ya al segundo año había logrado aislar dos o tres voces que acudían con mucha frecuencia por “su” parte de la playa, y el dependiente le había hablado de ellas. Luego de las tres (¿o eran cuatro?) eliminó una, después otra [...]. La última se le fijó claramente en la imaginación, en el oído (79).

Ahora, seleccionada su “presa ideal”, la focalización se dirige a la muchacha; nótese el correspondiente aumento de la simultánea o sucesiva focalización (b.2) al prestarse más atención a las reacciones del personaje, que naturalmente se intensifican:

Un día se empeñó en seguirlo demasiado de cerca. Él trató de esquivarla, pero la muchacha se deslizaba como una anguila, se empeñaba en ganarle. De pronto se produjo una irritada conmoción en el agua, un bien simulado gorgoteo de ahogo [...]. El se detuvo. Por un instante permaneció ladeado, escuchando: luego se zambulló, la sacó a flote, espalda con espalda, la llevó a la arena. Pero no bien la hubo depositado en tierra, algo (no sabía qué) le indicó que todo era fingido, y huyó dejándola aparentemente medio ahogada (80).

Palabras sueltas confirmaron sus sospechas, y volvió a retirarse con el mismo sigilo, llevando ya, sin embargo, en su tacto, las formas de la joven. Sus manos, sus sentidos, habían aprendido esas formas, que completó con palabras del dependiente. Jamás, cuando tenía vista, había percibido nada tan real, tan intenso (80).

Esta focalizada direccionalidad del punto de vista del narrador creará esa “visión” del mundo del personaje, “La visión de Tamaría”.

Después de esta primera fase de progresivo dominio de su entorno, sigue la segunda fase del proceso de la “visión” del personaje, la progresiva pérdida de ese dominio. Con la misma meticulosidad y pulcritud que ha creado la “visión” de Tamaría, a partir del invierno del tercer año, la focalización del narrador sobre el personaje se encaminará a la destrucción de los mismos soportes usados para recrear ese mundo. Y comienza (una de esas “dos fuerzas” a las que se refiere la cita) con el amor como amenaza:

Al final del invierno sufrió una fuerte conmoción. Vino el médico, pero resultaba difícil precisar por una sola vía lo que le atenazaba. Sufría un fuerte constipado, pero esto no explicaba su estado general, una suerte de lucha entre dos fuerzas, una que lo aprisionaba, que lo agarrotaba y otra que pugnaba por liberarse. De ahí sus momentos de convulsión seguidos de otros en que permanecía postrado. Al venir la primavera los síntomas exteriores se fueron fundiendo en un estado de saturado aturdimiento, pero no de imposibilitación (81).

Por momentos la focalización del narrador se concentra directamente (con focalización predominantemente [a.2]) en la interioridad del personaje: ante todo en su postración física y un fuerte aturdimiento mental del personaje generados por, al parecer, un profundo estado depresivo causado por ese amor imposible y sin respuesta. De esta forma nos alerta, que tanto su estado físico como mental – parte de los soportes fundamentales de su “visión” – están en crisis. Por esta razón tratará de alejarse de aquel ambiente familiar de los bañistas que le gustaba.

En los siguientes fragmentos se vuelve a la narración de la relación del personaje con su entorno (i.e., a la focalización [b.1]):

Esta vez comenzó a rehuir los desafíos de los muchachos, cuya proximidad antes buscaba, y cuya familiaridad le halagaba (81).

Al final del cuarto año algo novedoso y raro comenzó a cundir ya por el trozo de costa. Las voces eran más numerosas, más confuso e irritante el jaleo, dentro y fuera del agua. Él sabía que nuevas casitas de madera habían empezado a brotar

en la orilla [...] y que otros hoteles más amplios y populares competían con el de Pascual. Ya al cerrar aquella estación se le hizo más difícil distinguir sus tres, cuatro o cinco espectros preferidos (82).

No se trata sólo de la caída de las condiciones físicas y mentales del personaje. Ahora, la focalización del narrador se dirige a cambiar la configuración del escenario: aquel espacio tranquilo, con un solo hotel y con pocas casas de bañistas conocidos y asiduos, se ha convertido en un pandemonium, el escenario perfecto para la desorientación y el caos de los sentidos, bases de la “visión” de Andrés.

El paso siguiente, por tanto, en la estrategia de destrucción de los soportes que aún permanecen en pie, será enfilada a la interacción del personaje principal con aquel apacible personaje colectivo, los bañistas que otrora le gustaban:

En las últimas semanas se habían agolpado oleadas colectivas de gentes que se abatían como plagas, los sábados y domingos, sobre las arenas (82).

Al mismo tiempo, por quién sabe qué coincidencia, aparecieron las grietas en aquella conjura misericorde por la cual los primeros bañistas ignoraban o simulaban ignorar su condición [...] Todavía algunos le llamaban el Rubio, pero entre la algaraza oyó algunas notas heridas que rechazó secretamente como similitudes fonéticas. Las oyó varias veces en distintos grupos, al azar y de pasada, pero las esquivaba porfiadamente, diciéndose que, sin duda, era otra palabra similar, como “ciervo”, “bebo”, “juego” (83).

A pesar de este esfuerzo, una capa baja de su conciencia se iba impregnando de ellas, dándose por enterada, y ejercía ya una dolorosa presión en todo él [...]. La última tarde que se aventuró hasta los núcleos de bañistas fue particularmente dolorosa. La palabra, o similar fonética, se repitió con cruel insistencia. Andrés huyó dando un rodeo en arco más amplio, y por primera vez (debía haber perdido el control, haber nadado más que de costumbre) llegó fatigado a la orilla (83).

La focalización directa del narrador sobre las reacciones internas del personaje (a.2), y la focalización del entorno a través de él (b.1), se concreta en situar los cambios que se

operan entre la masa de bañistas: ya no son unos pocos, sino oleadas de gentes que desconocen la tácita y silenciosa misericordia de los asiduos; es una plaga agresiva que le grita palabras dolorosas con una cruel insistencia. Por primera vez ha perdido el control de sí mismo y será el comienzo de una amenaza que acabará con todos los soportes de su “visión” y con ellos, con su vida. Queda así preparado hábilmente el terreno para el desenlace:

Otro acontecimiento le había sobrecogido y sobresaltado aquella mañana. Falto de sueño, se había zambullido antes del alba, nadando sin prisa hacia el noroeste, luego directamente al sur. Un misterioso sentido, inexplicable para otros, le permitía siempre orientarse con precisión, así como medir las distancias [...]. Esta estación, sin embargo, había estado colmada de violentas emociones (84). Él no pareció sentirlo hasta este día final, en que sin duda había ido muy lejos, y cuando percibió el vaho (¿era un vaho?) de la arena, notó que le hacía falta un respiro [...]. Por largo rato permaneció abstraído y ausente (84).

El narrador ha introducido nuevas amenazas: se trata de un hombre que ha perdido el control; que está carente de sueño y que siente cada vez más el cansancio de su cuerpo, precisamente porque ya no tiene control sobre las distancias ni sobre la luz solar, elemento físico de fundamental importancia para la medición del tiempo.

La mediatización de la focalización del proceso amoroso

Dentro de esta oleada de bañistas habrá una focalización muy especial: el reencuentro con su sueño, la muchacha de su amor. A través de ella se consumarán las amenazas: él irá a sumergirse en ese agresivo personaje colectivo, los bañistas, que le costará la vida:

El bullicio de la gente de la primera orilla sonaba lejano y las olas mansas lo mecían apenas. Esta paz fue rota instantáneamente por un buceo hondo [...]. Una suerte de ola submarina pasó rozándolo, siguió, regresó de través. Por unos instantes demasiado tensos para ser medidos, giró en torno, pasó por debajo y, de

un salto, por encima de él. Durante un momento lo tuvo abrazado, estuvo ceñida a él, envuelta en él, como una ola, y, con la misma prontitud se fue riendo hacia la playa, con risas de espumas turgentes y encrespadas (84).

Empezando con el estilo indirecto libre, el narrador realiza una doble focalización mediatizada (b.1) y (b.2) para desplegar la trampa. El estilo indirecto libre se encuentra estrictamente sólo en la primera frase; le sigue una forma de exposición donde predomina el relato de sucesos no verbales (“giró..., pasó por debajo..., por encima”), pero contaminado por los rasgos subjetivizadores en los que parece continuar latiendo el estilo indirecto libre (seriaciones prolongadas, parcialmente asindéticas, rebosantes de imágenes expresivas: “envuelta en él, como una ola..., con risas de espumas turgentes y encrespadas”). Todo ello sugiere vivamente la percepción de lo externo que el personaje está experimentando (focalización [b.1]) y las reacciones que está viviendo (focalización [b.2]). Y todo esto conduce al despliegue de la trampa: he aquí a la dueña de sus sueños, incitándolo a que la siga.

Andrés se quedará intrigado y aturdido, lo cual estará vinculado, ahora sí, con un invasor estilo indirecto libre, instrumento idóneo de una focalización mediatizada primariamente interna (b.2):

¿Qué tipo de realidad había sido? La risa, él la había reconocido, pero el tacto no correspondía en él a ninguna palabra o imagen, o sensación suscitada por palabras. Decirse que tacto, movimiento y formas correspondían a aquél u otro personaje real, para él sin nombre, no servía. No aludía apenas al hecho. Pero no había duda de que la dueña de la risa era ella. Con ese término la conoció desde el primer día (85).

Nótese que, a pesar de la confusión y el aturdimiento en la “visión”, se atreve a “aludir al hecho”, a no dudar de que era ella. Se trata ahora de una realidad extraña que él no puede o no está en condiciones de descifrar. Con ello, el narrador introduce de manera definitiva la total confusión de los sentidos y, por ende, de la “visión” de Andrés;

introduce también la ironía que desde aquí irá en aumento. Andrés se queda confuso y abatido:

Andrés volvió a casa por su rodeo y permaneció largo tiempo temblando, por el interior [...] Al otro día el dependiente se presentó con el desayuno y lo contempló intrigado. Andrés estaba aún de pie, un aspecto de aturdimiento, irritación y abatimiento a la vez en el rostro [...] Después procuró apartar de sí las sensaciones que le oprimían. Lo necesitaba. ¿A qué mortificarse? Ella había aparecido y desaparecido como un sueño. Tratarla, por lo tanto, como un sueño (85).

Al inicio con focalización no mediatizada externa (a.1) y luego con focalización (b.1) a través de la “contemplación” del dependiente, el narrador nos ofrece la imagen del hombre postrado y casi vencido. Esta imagen se completa penetrando en la interioridad del personaje, y mimetizando su discurso interior acerca de sus recuerdos recientes de la muchacha (en focalización (b.2)). Sabemos así que al final reconoce la “visión” de la muchacha como un sueño, la desgarrada irrealidad de su imaginario o lo que es lo mismo, la falacia de su “visión”, que queda así derrotada.

Tras esa derrota, busca un refugio, que el narrador presenta como un lugar de enrarecido ambiente y tiempo detenido, prolegómenos de la muerte:

No volvió a la playa en los meses de septiembre a junio [...]. Se quejó de que este invierno era más frío que los anteriores, y una tarde se le ocurrió entrar en el estudio que había permanecido cerrado todo el tiempo, y no tenía más sentido que el de guardar sus primeros tanteos artísticos. Lo movió a entrar una extraña impresión. Se le figuró que el estudio cuyas ventanas no se abrían nunca, tenía una suerte de calefacción de aire rancio y tiempo detenido, donde sentía deseos de sumirse (85).

El narrador nos presenta ahora el espacio y el tiempo circundantes del personaje, predominantemente según el personaje los percibe (b.1) y las reacciones que suscitan en él (b.2). Recrea la reacción del personaje ante el invierno y los recuerdos de su entrada al

estudio, así como sus sensaciones de éste como un lugar muerto donde él quería sumirse. De esta forma, el narrador establece una especie de premonición del futuro del personaje, sugiriendo trascender la información accesible a éste. Luego expone la reacción del hombre acosado:

Las figuras – bustos, estatuas, cabezas – eran una sujeción de su alma actual sin límites, a líneas mezquinas y cerradas, obligándolo por un instante a vivir encerrado en ellas, recortándolo a su medida. En un raptó de irritación abrió la puerta cristalera y comenzó a arrojarlas al mar (86).

Sin embargo, llegada la primavera del cuarto año, el recuerdo de ella le hace volver:

Pero con abril ya empezaron a florecer voces y risas juveniles y su corazón se reanimó también, atraído siempre por ellas. Empezó a acercarse de nuevo, nadando casi a flor de agua, sin ruido ni estela [...] Pronto empezó a distinguir entre la mayor baraúnda la voz y risa que buscaba (87-88).

Fascinado, cada vez más envuelto por ella, se iba aproximando, quizás peligrosamente, al grupo donde la sentía nadando, la atraía afuera, a distancia, a una zona móvil que fijaban tácitamente para ellos, para su juego de competencia, retozo y esquivación (88).

En el primer párrafo recién transcrito, se presenta al personaje escuchando de nuevo voces y, dentro de ellas, la voz que esperaba. En el segundo párrafo se relatan las reacciones del personaje, que fascinado por la muchacha penetra en un círculo peligroso de bañistas. Es la primera señal de alerta del narrador acerca del peligro inminente.

Andrés queda fascinado y continúa con la muchacha:

La tarde siguiente fueron aún más lejos. Retozando, ella le seguía a cualquier distancia y otra vez él volvió a temer que las fuerzas le fallaran, de modo que siempre regresaba a las proximidades de la orilla. Esta vez, ella persistió hasta entrada la noche, y fueron juntos a fondear a una parte algo retirada del bullicio.

Llegaron, abandonados en una ola y, abandonados, derribados – ella, levemente sobre su hombro – se quedaron en la arena fina, cálida, mojada [...] Un bando de ola la dobló a ella más sobre su hombro. Él sintió su barbilla contra el cuello, los cabellos chorreando contra su mejilla, el cuerpo como una ola cálida y prisionera (89).

Por medio, principalmente, de la focalización externa no mediatizada (a.1), que destaca los actos significativos de los sentimientos de los personajes en su interacción, el narrador expresa la proximidad sentimental de ambos jóvenes. Manteniendo la misma clase de focalización, asume en estilo indirecto libre el discurso oral de la muchacha para darnos cuenta de su osadía, en una forma en que casi hace imitación de sus palabras:

Esta noche había baile. Ella, como siempre, se quedaba hasta el lunes. Quizá viniera también por la mañana. Podía hacerlo si quería. Podía hacer cualquier cosa que quisiera. ¿Dónde vivía él? Podía incluso huir con él a la cueva submarina, donde sin duda tendría su castillo...

Su risa estallaba en notas breves, jóvenes, plenas (89).

Inmediatamente el narrador, prolongando en las dos primeras frases la focalización (a.1), que completa, en las dos frases siguientes, con una cala en las percepciones de Andrés (b.1), expone un extraño conflicto entre él y la muchacha, que será el punto de partida de una amenaza ya real que le acecha:

La tarde siguiente, cuando él se precipitó de nuevo al agua, se le cruzó en el vuelo y una ola los devolvió abrazados a la orilla. Siguió una lucha extraña, no por desprenderse, y no por ceñirse, sino ambas cosas: una lucha fiera, que duró breves instantes. Luego al desprenderse él notó como si algo se hubiese quebrado. Sintió materialmente un estallido breve, de un muelle que se quiebra, y cuando trató de hallarla de nuevo, ya ella no estaba (89-90).

La emoción amorosa ha sufrido un fuerte quebranto. Andrés se pasará el día sin ver a la muchacha y, desesperado le pregunta al dependiente. La respuesta de éste llega

mediatizada por la percepción de Andrés (focalización [b.1]), en un uso del estilo indirecto libre que imita el discurso del dependiente:

Su relato era vacilante y sin duda ocultaba algo. Había visto a la muchacha nadando en competencia con él. Ayer otro nadador había seguido su estela cuando perseguía a Andrés; no había podido alcanzarlos, pero luego ya cerrada la noche la había encontrado sola, sentada en la arena, a media distancia entre el hotel y el rancho. Luego, pasada la medianoche, la joven se había presentado sola en el salón de baile. Había bailado sin descanso hasta la madrugada, y aun no se había levantado. El dependiente no dijo más (91).

Persistiendo en el estilo indirecto libre, que nos permite asistir ahora al discurso interior de Andrés recordando los recientes cambios en la muchacha, generando así una focalización (b.2), el narrador sigue la corriente de conciencia de aquel:

Habían pasado cinco o seis semanas desde que había captado realmente desprendida la presencia de la joven y la había identificado con la de las temporadas anteriores [...]. Ahora algo había ocurrido. Antes de que el arco de natación fuera bastante ancho para arrojarlos a su caleta escondida, de noche, una fuerza extraña e irritada se había interpuesto. ¿Qué había sucedido realmente, la noche anterior? ¿Por qué se habían abrazado así, como en una lucha, y se habían desprendido de pronto como repelidos, disparados por un muelle? (91).

El joven ciego continúa en su desesperación y se adentra cada vez más en el gentío. El mismo estilo indirecto libre se pliega dócilmente ahora a una doble focalización simultánea: la focalización de las percepciones externas presentes del personaje (b.1), y la de sus reacciones internas ante las sensaciones vivenciadas (b.2). Se va así disparando la tragedia que se cierne sobre él:

Ahora ardía en ansias de encontrarla. Quizá fuese demasiado temprano. El sol quemaba aún fuertemente en las manos y la frente y el volumen de gente no era

muy grande. Había perdido la medida del tiempo. Quizás ése fuera un mal síntoma. Durante más de tres años había conseguido disimular casi completamente su condición gracias a la intensa y constante vigilancia de todos sus otros sentidos. Esa vigilancia le permitía, mediante misteriosas ecuaciones, calcular el tiempo, la posición, la medida, las distancias, con una precisión de que otros carecían. Un leve descuido en esa guardia podía delatarlo o perderlo (92).

La mediatización de la focalización del desenlace trágico

Algo característico del arte narrativo de Novás Calvo vuelve a renovarse en este cuento: la amenaza de la tragedia se va desenvolviendo paulatinamente, pero el desenlace llega de manera fulminante. Las frases cortas y asindéticas, las escenas “cinematográficas”, y las repeticiones que aparecen a lo largo de toda la narración, en el final llegan en ráfagas explosivas y contundentes, casi sin darle tiempo al lector de articular lo que ocurre: ese es su arte de narrar, lo maravilloso de su cuentística. Veamos lo que sigue:

Se fue aproximando por etapas. Cada pocos metros se detenía, ladeaba la cara, viraba en otro sentido. Fue recorriendo en semicírculo toda la zona, cada vez más nutrida, según refrescaba la tarde. Tensa la atención en lo que buscaba, no reconocía ya ninguna de las otras voces, sólo podía decirse: no es ella, no es ella (92).

El narrador focaliza cada movimiento de Andrés en el agua (a.1) y le sigue en focalización externa (b.1) en su búsqueda de la voz de la muchacha y, por primera vez reproduce directamente su discurso. Luego, Andrés continúa su búsqueda:

La idea de que no fuera a salir lo arrastraba más y más al remolino, donde sin duda habría de encontrarla. Se está callada, para no delatarme... Está jugando. Se calla para ver... El pensamiento se quebró en seco. Había corrido solo, extraviado y ajeno por completo al control de sí mismo [...]. Un atropellado chapaleo de malos nadadores venía hacia él [...]. ¡Otra vez aquella anonadante

similitud fonética! [...]. No. Sonaban ya demasiado claras y persistentes para haber confusión. Era al ciego a quien se dirigían. Lo mandaban detenerse. Se retaban entre sí a quién llegara hasta él. Abofeteado por todas partes, se detuvo confuso, aturdido (93).

El joven ciego ha perdido el control de sus sentidos en la búsqueda de su amor, de su dulce y dolorosa emoción, y ha entrado sin darse cuenta en el remolino de las multitudes, que le gritan, le acosan y le abofetean. El narrador entra en la mente del personaje y registra sus percepciones (b.2) y reacciones (a.2) ante los agresivos bañistas, adoptando rasgos del estilo indirecto libre (desde “un atropellado chapaleo” hasta “a quién llegara hasta él”) que nos permiten asistir a lo más íntimo de su confusión. Y sigue la cacería:

Otra vez volvieron a estallar las voces, pero esta vez fue ya como cencerrada, como toque de espanto al que huye. Andrés tiró los primeros golpes de brazo al azar. En espacios limitados otras veces se había permitido nadar al descuido, sin la guardia de orientación y control, sin atención fija en la dirección, pero eso era sólo porque esa atención estaba en un radio más amplio. Ahora, ese radio, ese punto circular de referencia, se había perdido (94).

Piernas, brazos y cintura no respondían a su mando con suficiente soltura y aun le duraba un poco de ahogo. El agua se había tornado fría, y todo su cuerpo parecía entumecerse. Se figuró que la playa debía de estar en el sentido en que tenía la cabeza, ya que el sol (que se ponía por el lado opuesto) le había dado en la barbilla, pero entre tanto las olas lo habían vuelto varias veces. Y sólo la vista hubiera sido capaz de descubrir el rumbo. ¿Qué hacer? Un contenido estremecimiento pasó por él como una corriente, borrando todo otro sentido y pensamiento [...]. Sólo quedaba aventurarse al azar, hacer un tanteo en cualquier dirección. ¡Pero y si lo hiciera en sentido opuesto a la orilla, hacia la alta mar! (95).

La focalización inicial, mediatizada por la percepción de las voces (b.1), se torna más y más hacia adentro (b.2), hacia las imágenes internas que Andrés se forja del entorno

donde ha perdido todos los puntos de referencias, y las reacciones que esas imágenes le provocan. Estos mismos rasgos de forma y contenido se mantienen obsesivamente hasta el final del cuento. Y se vuelven ahora eficaz instrumento de la intensificación del sentido irónico del narrador, que se hace más incisivo y nos muestra los delirios del hombre perdido, sus esperanzadas suposiciones:

Calculó que dos horas como máximo (medidas por el grado de su fatiga a un ritmo dado, al impulso medio) le darían la respuesta. Si era negativa, podía entonces emprender la ruta opuesta, la segura. Nadaría holgadamente, ahorrando fuerzas, ganando la mayor distancia posible con el menor esfuerzo (95). Los primeros golpes de brazo, a pesar del entumecimiento, se le figuraron bastante desenvueltos. Le pareció que avanzaba sin esfuerzo (96). Por el contrario, le animaba y daba fuerzas la esperanza de que pronto podría oír la brisa en los pinos, las caletas, los cocoteros, los hierro-de-costas. Y entonces el agua se tornaría tibia con el vaho del sol que impregnaba las arenas (96-97).

Como el viejo Oquendo y otros personajes de Novás Calvo, Andrés es también prototipo de esos hombres trágicos que luchan hasta el final contra un destino mortal e inevitable. En sus delirios finales aparecen los elementos que él ha rechazado y le han convertido en un hombre solitario: la playa, el tumulto de bañistas y sus voces. Finalmente, su amada como imagen salvadora, allí, en la playa:

La playa estaba, al amanecer, colmada de gente (la gente del domingo), y a través de esa masa pululante venía ella, como una ola rebelde, una ola morena y de través, a recibirlo. Oyó su voz – clara, diáfana, leve, sorprendida – que preguntaba algo ininteligible (98). Andrés tiró zarpazos a derecha e izquierda, pero al hacerlo, notaba que la persona que creía asido se disolvía y él se sumergía bajo la superficie. Cada vez que tiraba un zarpazo se hundía más y más, mar adentro, mar abajo, lejos, cada vez más lejos de la orilla, sus arenas blancas, hacia la tiniebla oculta, la tiniebla submarina y remota (99).

La interiorización de la focalización – centrada en los últimos pensamientos de Andrés –, coadyuvada por el estilo indirecto libre, o rasgos de ese procedimiento contagiando otras formas (narrativización, relato de sucesos no verbales), así como esas escenas como flashes y las repeticiones y frases cortas, generan en el lector las imágenes conmovedoras de la tragedia final de uno de los personajes más sublimes y emotivos del arte novasiense.

Estos momentos finales reflejan las paradojas del cuento. Andrés no quiere que los bañistas se den cuenta de su ceguera. Por esa razón se aísla en su casa o en el círculo de agua que tiene definido para sí. Ha rechazado siempre el contacto con el mundo exterior. Quiere vivir en sus tinieblas sin ser molestado ni herido en sus sentimientos y ha sido por esta idea que no ha buscado contactos con muchachas. Hasta entonces, las muchachas habían sido un concepto general, una vaga idea, como de sueño. Pero aparece una voz que poco a poco se le fija y le hace brotar emociones inéditas en sus sentimientos. Por ella y con ella comienza ese proceso de acercamiento lleno de peligros. Al final, en sus delirios anhela la playa y sus gentes, sus voces, porque ese mundo exterior son las coordenadas de su control y sentido de la orientación: sin ver, ha sido un vidente, pero ahora “ve” a esas personas, se apoya en alguna de ellas, que se disuelven y entra definitivamente en las tinieblas más remotas. Como Ramón Yendía, este joven invidente muere presa de su pánico y del descontrol de sus sentidos ante fuerzas totalmente incontrolables: es, como el chofer, uno de los prototipos del ser acosado por sus propios miedos que genera una sociedad brutal e incompasiva. Andrés es víctima de la contradicción entre la necesidad del ser humano de calor y contacto humano y la naturaleza brutal de una sociedad que le rechaza. Es el amor humano ante la bestia de allá afuera.

La focalización del tiempo

La complejidad del manejo del tiempo en este cuento es más que evidente. ¿Cómo lograr que un ciego pueda medir el tiempo o pueda ver la marcha del tiempo, cuando éste carece del órgano más vital para insertarse en él? ¿Cómo lograr una historia cuyo protagonista principal no puede, de manera natural, medir el tiempo como un vidente lo hace? ¿Qué elementos utiliza un invidente para conocer el paso del tiempo?

Lo magistral de esta narración radica precisamente en el manejo de la focalización sobre el tiempo para lograr esos resultados, no ya para “ver” el paso del tiempo, sino para “sentir” ese paso. Varios son los instrumentos para la medición sensorial del tiempo: el tacto con la intensidad de la luz solar; el sonido de las olas en la playa; las voces de los bañistas; la distancia recorrida nadando en el mar, el paso de las estaciones y el estado físico de sus fuerzas. La focalización del narrador sobre estos elementos ayudarán a crear la “visión” de Andrés Tamaría y la pérdida de ellos será el trágico final del joven nadador. Pero ésta es sólo una de las categorías de la temporalidad que encontramos en el cuento (la que indicaremos a continuación en tercer lugar); el cuento, de hecho, permite identificar tres clases de temporalidad:

- 1) El tiempo total de la historia o diégesis narrativa;
- 2) El tiempo en la memoria del personaje; y
- 3) El tiempo sensorial-real del personaje en su vida cotidiana.

Permítaseme aquí una digresión importante para mostrar la íntima relación simbólica del tiempo con un aspecto estudiado en la sección anterior, el espacio. El contexto espacio-temporal construido por el punto de vista del narrador donde se moverán los personajes y, especialmente, el personaje principal es un entorno único y cerrado. Quiero decir que el espacio, a pesar de tener varios emplazamientos, es único: el mar (la playa y sus entornos). Lo mismo ocurre con el tiempo: es finito y en tal sentido, cerrado. El narrador ubica en ese contexto al protagonista, cerrado también él al mundo exterior. Y es esa la parábola y la cosmovisión del narrador: cada hombre es víctima de un mundo cerrado, un mundo de tinieblas incontrolable sin posibilidad de defensa. A partir de la tridimensionalidad del tiempo – que nos recuerda la focalización temporal en “Cayo Canas” – el narrador elabora un complejísimo entramado que une inextricablemente al personaje con su corriente de conciencia, con el escenario, con la masa de bañistas, y dentro de ella, con la muchacha de sus amores.

El tiempo en la memoria del personaje es un tiempo sin marcas ni medidas, no cronológico, en que todo se confunde y donde no hay ni antes ni después. Por el contrario, el tiempo sensorial-real del personaje es lo que le permite su sentido de control y orientación en su vida casi vidente. Y el tiempo de la diégesis medido en cuatro estaciones de playa, o sea, cuatro años, un tiempo también real que él conoce a través de

varios elementos. En todo caso, el tiempo está siempre mediatizado por la percepción del personaje: se integra en una focalización de tipo (b), sea, principalmente (b.1) para el tiempo de la diégesis y el tiempo sensorial-real, sea principalmente (b.2) para el tiempo en la memoria del personaje

Por ello el tiempo estará presente a lo largo de toda la narración y mezclado con todos los elementos mencionados. En muchos de los fragmentos que hemos citado anteriormente, el tiempo es una presencia casi constante, ya sea en frases adverbiales de temporalidad, en referencias al amanecer, al sol, al día, la noche, las estaciones del año, en los recuerdos del personaje, etc. Es importante señalar otra vez, el papel de la noche – las tinieblas, la oscuridad, como aspectos espacio-temporales que simbolizan de la fatalidad y la nada – en esta historia: como Ramón Yendía o el viejo Oquendo, Andrés muere de noche.

(1) El tiempo total de la historia o diégesis narrativa – cuatro temporadas de playa, cuatro años, fuera de alguna breve retrospectiva del personaje a su vida anterior – contribuye principalmente a generar la tensión de esta historia trágica, y por eso ha quedado tratado en la sección anterior. Sólo resta destacar aquí su relevancia en (2), el tiempo sensorial-real del personaje, por su participación en la generación de tales sensaciones.

(2) Veamos, pues, el tratamiento del tiempo en la memoria del personaje:

Quizá ahora pudiera pensar. O mejor aún: recoger en alguna parte de sí mismo, las impresiones disgregadas por todo él. Empezaron a venir en tropel. Primero... Pero no había primero ni segundo. No había marcas de separación (72).

Los cambios sobrevinieron, por otras causas, rápidamente [...]. Durante ese periodo (que parecía haber transcurrido en sucesión continua sin intermitencias, sin días y sin noches) Andrés Tamaría apenas se había movido de la pieza (73).

El narrador, a través, fundamentalmente, del estilo indirecto libre se introduce en la memoria de Andrés (focalización [b.2]), para precisar que esos recuerdos son una amalgama atemporal, sin principio ni fin, una sucesión de eventos sin marcas temporales. De esta forma el narrador soluciona el conflicto emocional del personaje con sus amargos

y angustiosos recuerdos, sustentando con esta postura un evidente acercamiento emotivo a Andrés. Es también parte de una relación paradigmática con otras instancias, mediante la que una vez más el narrador subraya una memoria cerrada y en tinieblas, en un personaje cerrado y sin historia, a la vez que le proyecta hacia el futuro, hacia lo porvenir, que es el meollo de la narración. He aquí otro fragmento:

Pasó tiempo (un tiempo incontable) sin que entrara en esa pieza (74).

Lo acompañó algún tiempo, por más que el tiempo no fuera ya medible por los signos visibles [...] Aún entonces siguió el “tic-tac” (presente o pasado), pero se fue parando, muriendo el tiempo. A partir de esa hora el tiempo cobró otro sentido que los que ven no pueden concebir, y en él, muchos sonidos e imágenes pasados se fueron disolviendo. Los de Casilda entre ellos (77).

La mayoría de estas referencias focalizadoras del tiempo en la memoria del personaje, se hacen al principio de la narración. El narrador quiere dejar por sentado y reafirmar que no se trata sólo de un hombre en las tinieblas, sino también de un hombre cuya memoria está también en tinieblas, con lo cual crea el tiempo narrativo donde incluir los recuerdos recientes – tiempo sensorial-real –, sobre todo, aquellos que le permiten el control y orientación de su vida, así como los de la muchacha: es una memoria práctica y selectiva que abre al personaje al porvenir.

(3) Por ello, la focalización sobre el tiempo sensorial-real ocupará mucho más atención del narrador: será la herramienta narrativa más eficaz para crear la “visión” de Tamaría y su propia destrucción. Muchas de las citas anteriores muestran este tipo de focalización, imbricada con el escenario, con Andrés o el resto de los personajes, por lo cual no las citaré de nuevo. Los elementos de los cuales se vale, ya lo hemos señalado también: el contacto con la luz solar; el sonido de las olas en la playa; las voces de los bañistas; la distancia recorrida en el mar; el paso de las estaciones y el estado físico de sus fuerzas:

Ésta fue su primera comunicación con algo fuera de sí: el sol ora en una mejilla, ora en la otra, ora en la frente, ora por la barbilla. ¿Qué había sucedido? Pero

ante todo ¿por qué estaba así, descansando cara al cielo, tras una travesía que no podía ser larga, puesto que, cuando se precipitó desde la orilla, el sol estaba ya sobre las palmas de la loma y ahora no se había puesto todavía? Él, que podía nadar hasta dos horas sin cansarse, sin esfuerzo (71-72).

De una inicial focalización del contacto físico del personaje con la luz solar (b.1) y la reacción interna de aquél (a.2) y (b.2), el narrador sigue el discurso interior de Andrés para destacar el papel de tres soportes de su medida del tiempo: la intensidad de la luz solar, la distancia recorrida y el estado de sus fuerzas, que en este caso no corroboran su “medida” y por eso se pregunta lo que había sucedido. Observemos los siguientes fragmentos:

En tanto abajo discurrían las temporadas. Éstas eran realmente el nuevo reloj (78).

Era ya el fin de la temporada. Septiembre pasó sin que volviera a salir a la playa [...]. Permanecía a la sombra al mediodía, se levantaba antes del alba para coger la fresca y se estaba de noche varias horas en el agua. A veces se alejaba largo trecho de la orilla procurando cansarse, pero tenía perfecto control de sus fuerzas y de la distancia (80).

Por su reloj hubiera podido medir exactamente que distancia podía recorrer a un ritmo dado sin fatiga, pero nunca consultaba ese reloj porque nunca se fatigaba (84).

Las temporadas, las fuerzas de su cuerpo, la distancia y la rutina diaria son objeto de una focalización externa no mediatizada (a.1) que sugiere la existencia de una especie de reloj biológico, un extraño y oculto mecanismo de medida del tiempo del joven nadador.

Ahora nuevamente el sol y la noche, parámetros vitales de su reloj, son objeto de la atención del narrador:

¿Por qué estaba así? Maquinal, instintivamente, se había quedado boca arriba, descansando a flor de agua, y sintió un leve roce de sol en la cara. Este sol venía

horizontalmente, de modo que pronto estaría oculto. Guiado por él hubiera podido reemprender el viaje hacia la playa, por largo que fuera, pero antes tenía que pensar, y esa referencia (el sol) desapareció prontamente. Debía ser de noche cerrada cuando intentó desandar la ruta recorrida y ahora ignoraba por completo en qué sentido se encontraba en la playa (94).

Con focalización mediatizada (b.1) sobre un objeto externo (el sol), y luego sobre el curso de los pensamientos de Andrés (b.2) y (a.2), el narrador establece la ironía final sobre el personaje: el sol, parte del ciclo de la vida que le ha servido de elemento de control y orientación, ahora, con la misma levedad de la nada, se pierde y entra la noche, oscura, cerrada, en tinieblas, con los augurios de la tragedia:

No podía comprobar en qué medida el avance no correspondía al esfuerzo, pero el tiempo que tardaba en rebasar una ola que le viniera al encuentro era excesivo, al menos en trabajo (96).

Con todo, había podido concentrar toda su voluntad en vencer la distancia y por bastante tiempo no le turbó la idea de que el rumbo pudiera ser equivocado (96).

La aguda ironía del narrador hace revivir al sol como al ave de la leyenda y focaliza el discurso interior de Andrés, que “ve” al sol en sus delirios:

Notó que en uno de los ladeos el sol le había dado en la frente, luego en la mejilla. Pero el núcleo no existía. Se había disuelto igualmente (98).

Como dice el narrador al principio de la narración, la comunicación con el sol fue su primer contacto con el exterior y es, amarga e irónicamente la última: es paradójicamente la muerte de su reloj biológico, del tiempo y, también del personaje.

Conclusiones

Como señalé en la Introducción, este cuento de Novás Calvo presenta algunas diferencias con respecto a sus cuentos anteriores, particularmente en lo referido al

ambiente social del personaje y la historia, y al nivel de lenguaje. Sin embargo, como he demostrado en el análisis, son más importantes las coincidencias de este cuento con toda la cuentística del autor que sus diferencias. Estas coincidencias se centran en los componentes narrativos relacionados con los objetivos de la tesis, en particular, la focalización; mis conclusiones por tanto, se agruparán en torno a dicho componente narrativo.

a) **La focalización: personaje, escenario y visión.** La estrategia del punto de vista del narrador es la creación de un mundo en tinieblas, donde fuerzas incontrolables provocan la tragedia, sin que el personaje pueda evitarlo. Por ello, todos los componentes del sistema narrativo – personajes, escenario, tiempo, tema, trama, estilo, tono, y las posturas perceptual y frásica, incluyendo en ésta el lenguaje – estarán en función de generar o intensificar las características de ese mundo en tinieblas donde ocurrirá la tragedia. El primer recurso para lograrlo es la selección de un personaje principal invidente, en tinieblas en el interior y el exterior, unos personajes agresivos, los bañistas, y una coartada para la agresión: la dolorosa emoción del amor, representada en la muchacha, ubicados en un escenario de eterna e histórica agresividad, el mar, como un personaje más de la trama. Es el hombre vulnerable e impotente ante fuerzas sociales y naturales desenfrenadas ante las cuales no hay otra salida que la muerte.

El escenario principal, el mar, es un símbolo disémico que caracteriza al personaje: en sus honduras reinan las tinieblas, “la tiniebla submarina y remota” (99), como precisa el narrador en las últimas palabras del cuento. Lo mismo ocurre con el tiempo en la memoria del personaje: “Pero no había primero ni segundo. No había siquiera tiempo” (72), porque el tiempo es parte de ese símbolo disémico: una memoria del tiempo en las tinieblas, como el infeliz personaje, ciego y en tinieblas.

El comportamiento de los otros personajes otra vez nos remite al mismo símbolo: unos padres que deshacen un hogar y se hunden en las tinieblas del divorcio; la muerte del hermano; el enclaustramiento de la hermana en un convento y, finalmente, el comportamiento cruel e inhumano de Casilda, la primera chica de quien se enamoró, los bañistas y la muchacha. Todo confluye para crear un mundo de tinieblas. La estrategia de la focalización del narrador ha permitido la creación de una historia donde la función semiótica de todos los componentes hace surgir un equilibrado y armónico cuerpo

narrativo acerca de la tragedia de Andrés. Y es, a la vez, un proceso sinecdóquico, puesto que, no sólo Andrés está en las tinieblas sino todo: el tiempo, el espacio, los padres, las dos muchachas, los bañistas, en suma, una pequeña comunidad como representación de una sociedad en tinieblas

Las tácticas del narrador-focalizador en relación al personaje, serán – en primera instancia – hacerle creer al lector que este joven invidente tiene unas extrañas cualidades, un sexto sentido que le permite comportarse casi como un vidente y, por ende, como un hombre que tiene todo bajo control y que conoce al dedillo su espacio cotidiano, la playa y sus alrededores; tiene una fortaleza física extraordinaria y es un excelente nadador; domina al tiempo a través de diversos elementos sensoriales y tiene una incuestionable capacidad de control y orientación sobre su vida. El manejo de la focalización interna y externa, mediatizada o no mediatizada, del narrador, dirige su foco a la creación de una imagen de seguridad y bienestar del joven nadador invidente, que no levanta sospechas en el lector.

Pero inmediatamente, con la misma meticulosidad y pulcritud que ha creado esta “visión” del personaje, la focalización del narrador comienza a situar indicios inquietantes que pasan casi desapercibidos para el lector: cambios en el personaje colectivo, los bañistas; cambios en la playa y sus alrededores; cambios internos y físicos en el propio personaje y, la aparición de la muchacha de sus sueños.

Como es característico de Novás Calvo, son mínimas las descripciones físicas del personaje y cuando las usa en este cuento, es para significar la fortaleza e invulnerabilidad del nadador, o sea, para crear la “visión” de Andrés. Lo realmente importante en el personaje será mostrarnos el pánico, la angustia y el terror de este hombre ante la muerte inevitable. Por eso, la focalización sigue con detenimiento las acciones y la corriente de conciencia del personaje para mostrarnos su descontrol y desorientación en la fase final. La focalización interna (a.2) y (b.2) nos muestra el aturdimiento y los delirios de Andrés y su indefensión ante la tragedia. La focalización externa (a.1) y (b.1), salpicada de fuertes imágenes cinematográficas, centrará su objetivo en el entorno brutalmente agresivo del mar, lugar donde convergen las tinieblas internas y externas.

El uso sistemático de la focalización interna mediatizada por la percepción del personaje (b.2), mimetizando su discurso interior y siguiendo de cerca la corriente de conciencia y el difícil accionar de Andrés en su interacción con el entorno y el resto de los personajes, particularmente con la muchacha, genera un acercamiento de tipo especial, existencial a la vez que emotivo, hasta llegar a la ironía final. A generar este acercamiento, y a completar la visión del narrador, se alía la focalización del escenario. Tampoco en este cuento hay nada fortuito en la selección del escenario: éste siempre funcionará como un personaje portador de la tragedia, ya sea una ciudad en rebelión (“Yendía”), un cayo en llamas (“Cayo Canas”) o el mar tenebroso y profundo de “La visión de Tamaría”. El escenario jamás funcionará como un espacio pasivo, sino como uno de los agentes más activos de la fatalidad y la muerte y constituirá un símbolo disémico de la historia.

b) *La focalización sobre la interacción entre los personajes.* La focalización inicial del narrador sobre y dentro de Andrés Tamaría nos muestra a un personaje solitario y retraído que no desea contactos con el mundo exterior, porque no quiere que descubran su ceguera y le hieran sus sentimientos. Quiere olvidar, diluir sus amargos recuerdos. Por eso se mantiene alejado de los bañistas y sobre todo de las muchachas. Su forma de rehuir ha sido crear una zona del mar bien lejos del bullicio, inalcanzable para los no expertos en la natación.

Al pasar tres años, el adolescente se convierte en un joven apuesto y atlético, con una fortaleza física envidiable, que lo hace blanco de las apasionadas miradas de la población femenina según lo revela una focalización mediatizada por ésta (b.1) y (b.2) y, particularmente, de una de las jóvenes asiduas con la que establece extraños nexos de cercanía y lejanía y de la cual finalmente se enamora. Con ese desarrollo surge el eros, la necesidad del amor, la compañía, el contacto humano y las ensoñaciones de la juventud. Empujado por esas circunstancias, paulatinamente se va acercando a los bañistas, que le acogen con respeto y compasión, sobre todo los vecinos y los asiduos de los fines de semana, como lo revela la focalización mediatizada por Andrés de ese mundo (b.1) y de sus reacciones ante él (b.2). A partir del tercer año, estas mismas formas de focalización del narrador se concentran en el cambio de ese entorno humano: la playa se hace pequeña para una masa, que como inmensa plaga, desembarca los fines de semana. Esta nueva

población, que no conoce ni tiene roces con el ciego, ni tiene tampoco la actitud misericorde y compasiva de los viejos bañistas, comienzan a perseguirle y herirle en sus sentimientos, a pesar de las pretensiones de Tamaría de desconocer los insultos, que son cada vez más agresivos.

La ascendente agresividad de los bañistas coincide con un deterioro físico y psicológico del personaje, que se torna aturdido y sin control por la falta de respuestas de la muchacha de sus sueños, a quien busca cada día desesperadamente. La manipulación de la focalización del narrador rejuega con un triple objeto: la relación de Andrés y la masa de bañistas; la relación de Andrés y la muchacha y finalmente el trinomio Andrés-bañistas-muchacha. En este contexto, el narrador, sin que el lector lo advierta, ha convertido a la masa de bañistas en una singular muralla de contención de las pretensiones ardorosas de Andrés, a quien cada vez más se le dificulta el contacto y los juegos amorosos con la muchacha. Este elemento es parte esencial de los inquietantes y perturbadores indicios de la tragedia.

La postura perceptual del narrador sobre la muchacha, puramente externa ([a.1] y [b.1] a través de Andrés), es la muestra más evidente del flagrante escamoteo del narrador ante el lector, las argucias manipuladoras de un personaje del cual no sabemos nada, ni siquiera su nombre o lo que piensa. La focalización no mediatizada sobre la muchacha es tan elemental, que no sabemos ni sus formas físicas. Todo lo que sabemos nos llega por medio de la focalización interna a través de Andrés, una mezcla de imágenes sensoriales e imaginarias que no llegan a concretarse más allá de un personaje fantasmal: ella siempre es un sueño, una taimada y angustiosa carnada, el señuelo para llevar a Tamaría al cerco de la agresión y, de allí, a las tinieblas submarinas y remotas.

El producto resultante de este rejuego del focalizador-narrador sobre la interacción entre los personajes nos conduce a los delirios finales de Andrés, que de su inicial rechazo al contacto con los bañistas, muere anhelando el contacto con éstos, sus agresivos matadores.

c) *La focalización y el manejo del tiempo.* En el análisis de este cuento, hemos demostrado la extrema complejidad del manejo del tiempo por el narrador. La tridimensionalidad de la focalización sobre el tiempo logra convertir a éste, en uno de los más refinados elementos en la creación de la “visión” de Tamaría y, a la vez, en uno de

los más rebuscados y perturbadores instrumentos de la amenaza. La focalización sobre el tiempo en este cuento, al igual que en “Cayo Canas”, constituye una obra de orfebrería narrativa de impresionante maestría.

La postura perceptual del narrador crea tres tiempos en la ubicación temporal del personaje: el tiempo en la memoria, el tiempo sensorial-real y el tiempo total de la historia, todos los cuales son temporalidades finitas y cerradas, todos mediatizados por la percepción del personaje (con focalización de tipo [b]). Particular interés tienen los dos primeros. En efecto, la focalización del tiempo en la memoria del personaje (b.2) revela un tiempo sin marcas, sin primero ni después, sin principio ni final, un tiempo de tinieblas en un mundo en tinieblas y cerrado, con lo que intensifica el carácter invidente y cerrado del personaje y le disuelve los recuerdos, en preparación de una memoria centrada en acontecimientos presentes, sobre todo, para el dominio del entorno inicial de la playa y para los frescos recuerdos de la muchacha de su fantasía. Los cambios producidos en el “entorno inicial”, sabiamente manipulados por la focalización del narrador, harán que esos recuerdos sobre el escenario se volatilicen y dejen al personaje en el desamparo y la desorientación: habrá memoria sólo para la muchacha-carnada.

La focalización del tiempo sensorial-real (principalmente [b.1]) tiene el objetivo de hacernos creer en la “visión” de Tamaría y su extraño control y sentido de orientación, que le hace llevar una vida casi de vidente. El personaje se vale de sus sentidos (táctil, auditivo) para “medir” el paso del tiempo: su contacto con la intensidad de la luz solar, las voces en la playa, el estado de sus fuerzas, la distancia recorrida, etc. Pero esa misma focalización, paulatina y desapercibidamente, irá introduciendo alarmantes y desconcertantes cambios en el propio personaje y en su entorno espacio-temporal, hasta conducirlo a la crisis total de su sentido de la orientación y el control. Por otra parte, la focalización del personaje en los delirios finales, le conduce – como al viejo Oquendo – a la falsa impresión de que dispone de tiempo, de que tiene tiempo para escapar de su destino. En este sentido, el tiempo es parte de la ironía final de la historia. Por tanto, el rejuego con el tiempo en la memoria y el tiempo sensorial-real no tiene otro objetivo que crear un falso sentido de la orientación y control para luego destruirlos paulatinamente hasta llevar al personaje a la tragedia final: el tiempo es así, un importante instrumento de la fatalidad inevitable.

La función de la focalización sobre el tiempo de la historia (principalmente [b.1]) – que abarca cuatro temporadas de playa, con excepción de una excursión a los recuerdos de su niñez – tiene tres objetivos: primero, darnos el desarrollo físico extraordinario del personaje (los primeros tres años), que forma parte de los intentos del narrador para hacernos creer en la “visión” e invulnerabilidad del personaje; segundo, crear el marco temporal apropiado para el despliegue de los sentimientos amorosos de Andrés y generar el “espacio” para los recuerdos de la muchacha y, tercero, darle al personaje un instrumento más de medición del tiempo, que es parte también de la estrategia para crear la “visión”. Esta temporalidad es también finita y cerrada. Por consiguiente, todas las formas de la temporalidad focalizadas conducen a un solo punto: es un tiempo que se acaba, cerrado y en tinieblas.

d) *Focalización, postura frásica y lo “real extraño”*. Al servicio de la mediatización de la focalización – y siguiendo una tradición muy arraigada en la narrativa moderna desde Flaubert – se pone el estilo indirecto libre, contribuyendo al acercamiento emotivo o existencial del narrador al personaje, como con el personaje de Ramón Yendía. Parecida función cumple, con alguna frecuencia, la transferencia de algunos rasgos de este procedimiento a otra clase de postura frásica, la narrativización, o aun al relato de sucesos no verbales; así, el fraseo corto, asindético, las seriaciones y repeticiones, característicos de todos sus relatos para producir ese efecto. En muy pocas ocasiones el narrador cede la palabra directamente al personaje, sino que transpone el discurso del personaje a su propio discurso, como muestra de esa empatía compasiva y existencial, apoyándose en los procedimientos narrativos expresados. Es también parte de ese acercamiento, el uso de varios diminutivos tales como “comedorcito, carrito, balandrecito”, etc., relacionados con el personaje o con alguna de las dos muchachas que su memoria retiene.

Un efecto análogo tiene el uso del fraseo popular cubano que tal y como señalamos al principio, consiste en el uso de vocablos que en Cuba se consideran propios del lenguaje popular, aunque no sean específicamente cubanos; ese lenguaje está circunscripto en este cuento a ciertas palabras (lomas, matas, trillo, caraira, gentio, chapaleo, matojos, bichos, etc.), así como el uso de la entonación y el estilo conversacional de los cubanos inferible del texto. Todo ello aparece en pasajes de estilo

indirecto libre o con características de éste, sugiriendo más verosímelmente el discurso interior del personaje mediatizador de la focalización. Sin embargo, como se trata de un personaje de clase alta, Novás Calvo opta predominantemente por el uso de un lenguaje culto que se mantiene a lo largo de la narración y que se corresponde con la naturaleza de la diégesis: se trata de un joven impedido visual ante el cual el autor reacciona con comedimiento y compasión.

La postura frásica del narrador incursiona también en la narrativización de algunos momentos de la historia, pero no es lo más característico de su forma de narrar. Nótese, sin embargo, cómo se pone también ésta al servicio de la mediatización de la focalización:

Desde allí sentía el bullicio al otro lado, pero se volvía a su casa por el caminillo (74).

Se quejó de que este invierno era más frío que los anteriores (85).

Él sintió su barbilla contra el cuello, los cabellos chorreando contra su mejilla (89).

Sintió materialmente un estallido breve [...]. Sintió ruido cerca. Le pareció oír pies (más de dos) descalzos sobre la arena (90).

Notó que en uno de los ladeos el sol la había dado en la frente (98).

También alguna vez son usadas las formas del estilo indirecto subordinado, sobre todo con el verbo reflexivo “figurar” – y también en función mediatizadora de la focalización:

Se le figuró que el estudio cuyas ventanas no se abrían nunca (85).

Se la representó sentada en la arena (90).

Se figuró que la playa debía de estar en el sentido en que tenía la cabeza (95).

Como en otras narraciones, lo real extraño aparece en este cuento con imágenes envueltas en un hálito de envidiable belleza, dirigidas a intensificar los significados de la

historia. Muchas de las mejores imágenes las he reproducido en el cuerpo del trabajo; sólo agregaré unos pocos ejemplos:

Esas mismas pasiones, al agolparse a las ventanas cerradas, se habían tenido que replegar, y disolverse en algún oscuro plano interior, siendo ya, en lo sucesivo, algo unas de otras, cruzándose y refundiéndose en algo distinto (72).

Notaba, quién sabe por qué medios cuando alguien le miraba de frente, en el agua, y lo esquivaba (78).

Un misterioso sentido, inexplicable para otros, le permitía siempre orientarse con precisión (84).

Siempre que se botaba al agua (era un botarse a sí mismo, como un buque reparado) y hacía una corta excursión, hacia la playa, tropezaba con sensaciones oscuras y adversas (86).

A mi entender, el papel de esas poderosas imágenes es dual: por un lado reafirmar e intensificar las extrañas características del personaje y, por otro lado insuflar de belleza poética a la diégesis. La belleza poética y esas imágenes extrañas configuran una cuentística donde el pesimismo, la amargura y la angustia existencial asientan los pedestales irracionales de la tragedia humana.

Sobre estas variables narrativas descansa la funcionalidad semiótica de su cuentística, que determina de manera inequívoca la postura ideológica o visión del mundo del autor inferido o implícito de toda su obra, y que puede resumirse en lo siguiente: el hombre, en su lucha brutal contra las adversidades de la vida, es una víctima solitaria e indefensa ante fuerzas sociales y naturales incontrolables. Estas posturas del narrador novásiano son el origen de lo “real extraño” y del carácter tanatológico de su narrativa.

Tal y como hemos demostrado en nuestra indagación del sistema narrativo de Novás Calvo, “La visión de Tamaría” es una bella expresión de las características más importantes de su cuentística. Sólo el ambiente y la extracción social del personaje, como en parte su lenguaje, no se corresponden con los predominantes en su obra, pero los

fundamentos esenciales de su arte están presentes en este relato, que constituye una muestra hermosísima de la orfebrería de su obra total.

Capítulo V

CONCLUSIÓN:

EL SISTEMA NARRATIVO DE LA CUENTÍSTICA NOVASIANA

Comenzaré estas conclusiones citando a uno de los padres de la literatura hispanoamericana, la literatura del ajiaco transcultural y mestizo, José Martí. En 1881 escribió estas palabras premonitorias: “Porque tenemos alardes y vagidos de Literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas vibrantes y poderosísimas – más no literatura propia. No hay letras que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempos de ebullición, no de condensación; de mezclas de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos” (O. C. 21, 164).

Para la década del treinta, en Cuba, cristaliza de manera definitiva la literatura nacional porque Cuba ya es una nación y hay esencia que expresar: la mezcla de elementos diversos ha cuajado en un alma nacional. Y dentro de quienes harán esa literatura, estará Lino Novás Calvo, cuya obra narrativa rebasará los marcos de nuestro país para situarse, por derecho propio, como uno de los iniciadores de la nueva narrativa hispanoamericana.

Componentes del sistema narrativo

Los elementos básicos del sistema narrativo predominante en la cuentística de Lino Novás Calvo se pueden resumir en los siguientes:

- 1) La focalización. Manejo tridimensional y cinematográfico: *a través de* los personajes o focalización mediatizada (b), en sus dos modalidades (b.1) y (b.2), corroboradas a veces por la focalización no mediatizada (a), también en sus dos modalidades, (a.1) y (a.2); *sobre* los personajes, el escenario y el tiempo.
- 2) La postura frásica: Predominio del estilo indirecto libre, generando mediatización de la focalización; uso de lenguaje poético y de lenguaje cubano culto o popular;
- 3) El estatus del narrador: Predominio del narrador heterodiegético con privilegio cognicional al servicio de las modalidades de focalización antedichas; y

- 4) La postura ideológica o visión del mundo del autor inferido o implícito: El ser humano como víctima de fuerzas incontrolables y consiguiente angustia existencial.

La focalización: direccionalidad, tipos y efecto global

En todo el estudio de los cuentos ilustrativos, hemos demostrado el uso tridimensional de la focalización como el sustentáculo esencial de la estrategia del narrador y base de la brumosa, intensa y extraña atmósfera que se crea para desarrollar la historia. Quizá la garra que atrae al lector es esa especie de cámara de cine que, con lujo de detalles, hiperrealísticamente, nos va transmitiendo todo lo que pasa dentro y fuera del personaje, haciendo participar al escenario y al tiempo como actores privilegiados de una atmósfera de terror y fatalidad, combinándolos con imágenes extrañas y perturbadoras. Como dice Joan Rea Boorman, estas técnicas “tomadas en su mayor parte del cine, permiten un alto grado de penetración y una calidad gráfica definitiva al presentar tanto las experiencias externas como internas. La técnica goza de la flexibilidad de una cámara con varios lentes que puede enfocar el [sic] sujeto y reflejar una compleja experiencia mental, o revelar una turbulencia emocional confusa y sensorial” (20).

El narrador de esa “cámara” de múltiples lentes, no gasta su tiempo en fútiles descripciones del personaje principal ni de los secundarios. Del protagonista nos quiere entregar su corriente de conciencia, con los temblores aterrados, la angustia existencial, y toda la fragilidad humana de los seres atrapados ante fuerzas incontrolables y ante su ineluctable destino. De los personajes secundarios, apenas sabemos – en algunos casos – su nombre, pero sí desempeñarán un relevante papel en la conjura de la fatalidad. Donde posará su foco con manifiesta intencionalidad – además del personaje – será en el escenario y el tiempo: se trata de mostrar al personaje sofocado no sólo por su propio drama, sino estrangulado hasta la muerte en unas coordenadas espacio-temporales que funcionan como las trampas de un destino inevitable. Veamos más detenidamente este impecable manejo de la focalización sobre / a través del cada una de las tres dimensiones señaladas – el personaje, el escenario y el tiempo.

a) *Focalización de / sobre el personaje.* Lo esencial en la narrativa de Novás Calvo será la selección de un narrador con un punto de vista único, que focaliza su

narración mediatizadamente: a través de la percepción de un personaje que le sirve de centro de consciencia; las modalidades predominantes, pues, de focalización serán (b.1) y (b.2). Así, para la mayoría de las imágenes del escenario, como también para el tiempo; en el seguimiento de la corriente de conciencia se destacará la adición tácita de la focalización no mediatizada (a.2). En casi todos los casos ejercerá una prolongada focalización a través del personaje, ya sea en sus recuerdos pasados como en los pensamientos actuales y las reacciones ante los acontecimientos que tienen lugar. El seguimiento con esmero y meticulosidad de los estados dubitativos, de las ilusiones y desilusiones, de los recuerdos, del abatimiento y la esperanza – así como de la noción del tiempo, usualmente extraño y nebuloso, y del escenario hostil y tenebroso, percibido a menudo como en imágenes filmicas – tiene el efecto de mostrarnos la indefensión de ese personaje ante la incontrolable tragedia que se avecina. La estrategia del narrador con su personaje, en todos los casos, conduce a crear un mundo tenebroso y agresivo donde el personaje muestre todo el miedo y el terror frente a la inevitabilidad de la muerte.

Este tipo de focalización sobre la corriente de conciencia del personaje, permitirá el acompañamiento emotivo-existencial (“Yendía” y “Tamaría”) o parcialmente irónico (“Cayo Canas”) del protagonista, que en todos los casos será centro de la diégesis. En los tres textos estudiados, la focalización se realiza sobre personajes solitarios y aislados, como si entre ellos y el mundo hubiera una barrera infranqueable, una especie de tinieblas impenetrables que hacen imposible cualquier tipo de comunicación entre ellos y el mundo exterior, intensificando la brutal atmósfera de asedio que engulle a estos personajes y la tensión que se siente en toda la trama. Yendía, Oquendo y Tamaría funcionan como arquetipos del personaje trágico de la cuentística de Novás Calvo.

b) *Focalización sobre el escenario.* La focalización externa sobre el escenario se realiza, en lo fundamental, a través del personaje (b.1): A través de su visión recorremos las calles de la ciudad de la Habana, las casas, los garajes, las estaciones de policía y volcados en ellas, una multitud enardecida y violenta que, en el fondo, constituye el instrumento de la amenaza al protagonista (“Ramón Yendía”). Vemos el cayó, circular, cerrado y sin salida, con su naturaleza agreste entre las llamas que lo devoran todo; el cayó es un símbolo donde todo muere entre las llamas: el espacio, el tiempo y el personaje (“Cayo Canas”). Puede ser también el mar, tenebroso y profundo, en cuyas

tinieblas submarinas esperan las fauces abiertas de la muerte (“Tamaría”). En todos los cuentos, el escenario no es sólo un espacio del accionar del personaje, sino otro personaje más, con un papel activo en la conjura contra aquel. Por eso, no hay nada fortuito en la selección del escenario, ya sea una ciudad en rebelión, un cayo en llamas o el mar tenebroso y profundo: su misión es acorralar y estrangular al personaje e intensificar la visión ideológica del autor inferido o implícito. El espacio nunca funcionará como un simple tinglado sino como un agente muy activo de la tragedia y, constituirá en tal sentido, un símbolo disémico del personaje y de su historia.

Será aquí, sobre el escenario, donde tendrán lugar las imágenes cinematográficas más crudas y reales, como un trasfondo alucinante para otras imágenes filmicas alucinantes: las secuencias sobrecogedoras de la corriente de conciencia del personaje donde se muestra el terror y la angustia ante la inminente tragedia. Este es el momento más álgido de las escenas cinematográficas, donde se meza la agresividad del escenario con los delirios, la irracionalidad y la ilogicidad del personaje en imágenes donde la realidad y la irrealdad se hacen una sola: lo real extraño en los prolegómenos de la muerte.

c) *La focalización sobre el tiempo.* La idea central que preside la manipulación de la focalización sobre el tiempo es crear en el lector un profundo desasosiego y asfixia, convirtiendo, en consecuencia, en irrelevante, el mero tiempo lineal cronológico. La tridimensionalidad (también aquí) de la focalización – el tiempo en la memoria del personaje, el tiempo real y el tiempo de la diégesis – tiene el premeditado propósito de transportarnos a un mundo nebuloso, neblinoso, donde no se sabe dónde comienza la realidad y dónde la irrealdad y es, en tal sentido, una de las más importantes herramientas en la creación de lo real extraño y de una tenebrosa atmósfera, donde perecerá el personaje, cazado y estrangulado por el tiempo. Así pues, el manejo del tiempo es similar al manejo del espacio: ambos son conductores relevantes de la tragedia en ciernes. El narrador focaliza al tiempo, principalmente, a través de la corriente de conciencia y las percepciones internas y externas del personaje (b.1) y (b.2): es un tiempo indeterminado que fluye o refluye como en “Cayo Canas” y “La Visión de Tamaría”, o es un tiempo congelado como en “La noche de Ramón Yendía”. De todas formas, en cualquiera de los casos apuntados, se trata de hacerle perder al personaje toda noción del

tiempo y ahogarlo de sorpresa, en alguna noche fuera del tiempo. El sol, el día y principalmente la noche, en calidad de símbolo disémico, contribuyen eficazmente a la expresión del fluir del tiempo, de la muerte, y de la pérdida de la noción de ese fluir, en eficaz alianza expresiva con las frases adverbiales de tiempo.

Existe otro aspecto relevante del tiempo: Se trata de la distancia temporal del narrador con respecto a los hechos que narra, una distancia bastante corta entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia, y cuando narra sucesos anteriores, lo hace a través de las percepciones presentes del personaje que recuerda: así, con algunos recuerdos de los personajes protagonistas. Al narrador no le interesa llenar la cabeza de sus personajes de lejanos recuerdos, sino dejar un gran espacio para los más cercanos y para el ahora de la tragedia. El tiempo, así, es uno de los más rebuscados y perturbadores elementos del desamparo y la desorientación y de la amenaza y la fatalidad como desenlace final del personaje. Por eso, la focalización sobre el tiempo, centrado en el pánico y los últimos delirios del personaje, es parte de la refinada ironía final de la historia: el personaje piensa que tiene tiempo para la salvación de su vida cuando ya la suerte está echada y le quedan segundos para la consumación de la muerte. Con razón Anderson Imbert llamó a Lino Novás Calvo, “poeta del tiempo” (162): sus obras son una exquisita muestra de la orfebrería de su arte de narrar.

Focalización y postura frásica

La forma de postura frásica más directamente relacionada con la focalización predominante en los cuentos examinados es el estilo indirecto libre, generador de la focalización mediatizada (b.1) y (b.2) y, por tanto, de la expresión de la corriente de conciencia del personaje. La expresión de distancia o falta de cercanía ideológica o afectiva se hará principalmente a través de otras posturas frásicas como la narrativización y la reproducción del discurso del personaje, empleadas tanto en la focalización interna del discurso mental como externa del discurso oral; en los dos últimos casos, el distanciamiento del narrador aprovechará la potencialidad expresiva de distanciamiento de esas posturas perceptuales para esquivar la expresión de ironía que el estilo indirecto libre requiere para denotar la distancia.

El uso del estilo indirecto libre será la forma más usual en dos de los cuentos analizados, “La noche de Ramón Yendía” y “La visión de Tamaría”, lo que le permite al narrador el seguimiento y la cercanía afectiva y existencial con respecto a ambos personajes, transfiriendo el discurso del personaje a su propio discurso. En muy pocas ocasiones el narrador cede su voz para reproducir el discurso del personaje. En el caso de “Cayo Canas” el narrador establece una distancia moral con el personaje y la relación narrador-personaje se hace más lejana y objetiva; aunque el estilo indirecto libre no deja de abundar, el narrador cede más la voz y el tono se hace más frío e irónico, a pesar de la focalización mantenida sobre el personaje.

En todas las clases de focalización del personaje, se obtiene una fuerte sensación de verosimilitud, a lo cual contribuye el uso del lenguaje popular cubano: en los cuentos prima el lenguaje urbano de los choferes, los carboneros, los pescadores, hecha excepción de “La visión de Tamaría” donde prima el lenguaje culto. De todas formas, el narrador imitará el estilo y el tono conversacional de los cubanos según se infiere del texto. En ningún caso se trata de una vulgar y exótica mimetización del habla popular, sea de norma culta o popular, sino de una reelaboración literaria que le dará una fuerza impresionante a la extraña belleza de su narrativa. La incorporación del lenguaje coloquial urbano o rural en la narrativa hispanoamericana tiene en Lino Novás Calvo uno de sus principales realizadores. Convertir el habla coloquial de los cubanos en procedimiento literario y hecho estético es uno de sus mayores aportes a la literatura cubana e hispanoamericana. No hay brechas ni rupturas en la transmutación del lenguaje popular o culto en su cuentística. Así, la focalización sobre y a través del personaje, plasmada lingüísticamente en esa mezcla de niveles de lenguaje, resulta intensamente verosímil y “realista”.

Por otra parte, poderosas y extrañas imágenes poéticas son sabiamente empleadas por un narrador que sabe de equilibrios lingüísticos, y de la adecuada distancia intelectual entre él y su personaje. En ningún momento hay divorcio intelectual entre ellos, puesto que el lenguaje se ajusta apropiadamente al “yo” y la circunstancia del personaje, contribuyendo a la creación de cierta atmósfera de extraña irrealidad, ligada a la focalización de hechos y sentimientos del mismo personaje. Agreguemos a lo anterior el uso sistemático de las frases cortas, asindéticas, las repeticiones, seriaciones y la

parquedad estilística – asociadas generalmente al estilo indirecto libre o a las formas frásicas contagiadas de esta postura – para contribuir a la creación de esas imágenes de sugerente plasticidad y siniestro designio.

Esta particular conjunción de focalización y postura frásica genera la mezcla equilibrada de las antinomias cercanía / distancia, realidad / irrealidad, culto / popular, poético / coloquial, compasión / ironía, y, en último término, las inquietantes y perturbadoras imágenes de lo real extraño. Es la poética del pesimismo, la amargura y la angustia existencial de los personajes trágicos novásianos, presas de la irracionalidad, la ilogicidad y el absurdo de la vida humana.

El estatus del narrador

Hemos destacado la necesaria funcionalidad del narrador heterodiegético dotado de privilegio cognoscitivo con respecto a la mediatización de la focalización, dominante en los cuentos. Téngase en cuenta también la historia del autor real como entidad objetivada en el texto, cuya huella, como un “narrador de vidrio” (Anderson Imbert, 161), se puede rastrear en esos relatos, aunque no hay un solo detalle que lo delate. En efecto, esos narradores, entes imaginarios, en alguna parte de su estructura, llevan ese “Yo y mi circunstancia” (Anderson Imbert, 153), una presencia que, por su conocimiento del mundo proyectado en la obra, contribuye en alguna medida a la verosimilitud de las historias.

La postura ideológica o visión del mundo

El manejo del punto de vista narrativo elegido por Novás Calvo en sus cuentos, le permite evadir cualquier tipo de comentario ideológico para comunicar cierta visión del mundo: Se vale para ello del punto de vista con que manipula la presentación de la historia de donde surge la postura ideológica pertinente; utiliza, pues, el punto de vista – ese entramado de posturas narrativas cuyo centro funcional es la postura perceptual o focalización – como sustituto de comentarios ideológicos.

Todo nuestro análisis ha demostrado que la visión del mundo – la visión que emana de las historias de Lino Novás Calvo manipuladas sabiamente por el punto de

vista de sus narradores – puede resumirse en lo siguiente: El hombre es un ser solitario, acosado y angustiado, sometido a la violencia incontrolable de poderes que se escapan de su mano y cuyo destino trágico está escrito en alguna página de una noche sin tiempo. Este es el mensaje final de una poética de la angustia existencial y del terror, que expresa el sentimiento de millones de hombres en el mundo ayer, hoy y mañana.

BIBLIOGRAFÍA

Lino Novás Calvo

Activa

La luna nona y otros cuentos. Buenos Aires: Nuevo Romance, 1942.

Cayo Canas. Buenos Aires: Espasa-Calpe (Colección Austral 573), 1946.

El otro cayo. México: Nuevo Mundo, 1959.

Maneras de contar. New York: Las Américas, 1970.

Pasiva

Anderson Imbert, Enrique. "La originalidad de Lino Novás Calvo". Symposium 29 (1975): 212-19.

Ben-Ur, Lorraine. "Lino Novás Calvo: A Sense of the Preternatural." Symposium 29 (1975): 220-28.

_____. "La época española de Novás Calvo: 1931-1939". Chasqui 6.3 (1977): 69-76.

Cabrera, Rosa M. "Aproximaciones al tema de la esclavitud en 'Pedro Blanco, el negrero' de Lino Novás Calvo". Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I. Kossoff, A. David (ed.); Amor y Vázquez, Jose (ed.); Kossoff, Ruth H. (ed.); Ribbans, Geoffrey W. (ed.). Madrid (1986): 293-299.

Clinton, Stephen. "The Scapegoat Archetype as a Principle of Composition in Novás Calvo's 'Un dedo encima'". Hispania 62 (1979): 56-61.

Dowling, Lee H. "Lino Novás Calvo's '¡Trínquenme ahí a ese hombre!'" Symposium 49.1 (1995): 3-21.

Ferran, Jaime. "Lino Novás Calvo." Symposium 29 (1975): 89-92.

Figuerola Tejada, Ramón Antonio. "Balancing Acts. A Comparative Analysis of the Short Stories of Emilio S. Belaval, Juan Bosch and Lino Novás Calvo". Dissertation Abstracts International 59.4 (1998): 1186A.

- Galbis, Ignacio R. M. "Tanatología en la narrativa de Novás Calvo". Symposium 29 (1975): 229-42.
- García de Áviles, Estela. "Lino Novás Calvo: Un cuentista auténticamente cubano y profundamente universal". Horizontes 27.53 (1983): 21-30.
- Gutiérrez de la Solana, Alberto. "In memoriam de Lino Novás Calvo". Círculo 13 (1984): 7-10.
- _____. "Lino Novás Calvo: Literatura y experiencia". Caribe 2.1 (1977): 61-75.
- _____. "Novás Calvo: precursor y renovador." Symposium 29 (1975): 243-54.
- _____. "Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá: contraste de vida y obra". Dissertation Abstracts 29 (1968): 261A.
- Gutiérrez de la Solana, Alberto. "Lino Novás Calvo: literatura de congoja y opresión" Círculo 20 (1991): 95-101.
- _____. Maneras de narrar: Contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá. New York: Eliseo Torres & Sons, 1972.
- Habra, Hedy. "El negrero como personaje romántico en 'Pedro Blanco, el negrero' de Lino Novás Calvo" Afro-Hispanic Review 18.1 (1999): 46-52.
- Herrera Rodríguez, Roberto. "La revolución cubana vista a través de un cuento de Lino Novás Calvo" Círculo 19 (1990): 131-136.
- Leal, Luis. "The Pursued Hero: 'La noche de Ramón Yendía'." Symposium 29 (1975): 255-60.
- Leante, César. "La noche de Lino Novás Calvo" Cuadernos Hispanoamericanos 524 (1994): 131-35.
- _____. "Un elogio de Unamuno" Nuez 1.3 (1989): 6-7.
- Lichtblau, Myron I. "Reality and Unreality in 'La vaca en la azotea'." Symposium 29 (1975): 261-65.
- _____. "Modalidades irónicas en 'No le sé desil' de Lino Novás Calvo". Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II. Kossoff, A. David (ed.); Amor y Vázquez, José (ed.); Kossoff, Ruth H. (ed.); Ribbans, Geoffrey W. (ed). Madrid: 1986, 161-164.

- ____. "Técnica narrativa de 'El negrero' de Lino Novás Calvo". Homenaje a Lydia Cabrera. Sánchez, Reinaldo; Madrigal, José Antonio; Sánchez-Boudy, José (ed.). Miami: Universal, 221-27.
- Maltezos, Yolanda Beyra. "El cuento en la segunda generación superrealista hispanoamericana". Dissertation Abstracts International 41 (1980): 1070A-71A.
- Menton, Seymour. "Cuba's Hegemonic Novelists." Latin American Research Review 29.1 (1994): 260-66.
- ____. El cuento hispanoamericano. México: Fondo de Cultura Económica [1988], 1965.
- Rodríguez-Luis, Julio. "Lino Novás Calvo y la historia de Cuba." Symposium 29 (1975): 281-93.
- Romero, Héctor R. "El realismo mágico y lo fantástico: un acercamiento a Lino Novás Calvo". Iris 2 (1988): 101-108.
- ____. "Temas fundamentales en los cuentos de Lino Novás Calvo". Revue des Langues Vivantes 44 (1978): 308-14.
- Romeu, Raquel. "Lo negro cubano y Lino Novás Calvo." Symposium 29 (1974): 266-77.
- Roses, Lorraine Elena. Voices of the Storyteller: Cuba's Lino Novás Calvo. New York: Greenwood, 1986.
- Souza, Raymond D. "On Lino Novás Calvo and His Maneras de contar". International Fiction Review 2 (1975): 67-68.
- ____. "The Early Stories of Lino Novás Calvo (1929-1932): Genesis and Aftermath". Kentucky Romance Quarterly 26 (1979): 221-29.
- ____. "Time and Terror in the Stories of Lino Novás Calvo". Symposium 29 (1975): 294-99.
- ____. "Two 'Lost' Stories of Lino Novás Calvo". Romance Notes 9 (1967): 49-52.
- ____. Lino Novas Calvo. Boston: Twayne, 1981.
- ____. "The Literary World of Lino Novás Calvo". Dissertation Abstracts 25 (1964): 1926A.
- Véquez, Roberto. "Pedro Blanco, el negrero: ¿Novela o biografía novelada?" Symposium 54.1 (2000): 43-56.

Otras obras consultadas

- Adamson, Sylvia. "The Rise and Fall of Empathetic Narrative". En New Perspectives on Narrative Perspective, 83-99.
- Anderson Imbert, Enrique. El Realismo Mágico y otros ensayos. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- _____. Historia de la literatura hispanoamericana.
- Bal, Mielke. Narratology: Introduction to the Study of Narrative. Toronto: University of Toronto Press [1985], 1997.
- Batista Falla, Víctor. "¿Adónde va nuestra narrativa?". Exilio 6.3 (1972).
- Boorman Rea, Joan. La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea. Madrid: Hispanova, 1976.
- Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, [1993], 1961.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética (6ª Edición). Madrid: Gredos, 1976.
- Bravo, Víctor. Magias y Maravillas en el continente literario. Caracas: Talleres de Anauco.
- Bueno, Salvador. Antología del cuento en Cuba. La Habana: Dirección de Cultura (Ministerio de Educación), 1953.
- Chiampi, Irlemar. El realismo maravilloso. Caracas: Monte Ávila, 1983. Versión española de Agustín Martínez y Margara Russotto.
- De Torre, Guillermo. Historias de las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 1965.
- Fornet, Ambrosio. Antología del cuento cubano contemporáneo. México: ERA, 1967.
- Genette, G. "Discours du Récit". En Figures 3 (1972): 65-286.
- _____. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Henríquez Ureña, Max. Panorama Histórico de la Literatura Cubana. La Habana: Revolucionaria, 1967.
- Jensen, Theodore W. "El pitagorismo en 'Las Fuerzas Extrañas' de Lugones". En Memorias del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

- Kayser, W. Interpretación y análisis de la obra literaria (4ª reimpresión española). Madrid: Gredos [1970], 1948.
- Lanser, Susan. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lazo, Raimundo. La literatura cubana: desde sus orígenes hasta 1964. México: Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México: De Andrea, 1966.
- Lizaso, Félix. Panorama de la cultura cubana. México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Tierra Firme 47), 1949.
- Lodge, D. The Art of Fiction – Illustrated from Classic and Modern Texts. London: Penguin, 1992.
- Lotman, Yuri. Estructura del texto artístico. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lubbock, P. The Craft of Fiction. New York: Viking Press [1957], 1921.
- Martí, José. Obras Completas (Vol. II). La Habana: Lex, 1953.
- Martínez Bonati, F. La estructura de la obra narrativa (3ª edición). Barcelona: Seix-Barral [1983], 1960.
- Martínez Z., Nelly. Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea. Pittsburgh: K and S. Enterprises, 1975. México: Fondo de Cultura Económica (Tomo II), 1961.
- Novás Calvo, Lino. Maneras de contar. New York: Las Américas, 1970.
- Portuondo, José Antonio. Bosquejo histórico de las letras cubanas. La Habana: Dirección General de Cultura (Ministerio de Educación), 1960.
- Remos, Juan José. Proceso histórico de las letras cubanas. Madrid: Guadarrama, 1958.
- Renart, J. Guillermo. “La busca de Averroes’ de Borges y la postura perceptual del narrador”. En Estudios sobre la literatura argentina: Rodolfo Borello In Memoriam. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 2000: 195-228.
- _____. “Bases narratológicas para una nueva lectura de ‘El infierno tan temido’ de Onetti”. Revista Iberoamericana 58.160-61 (1992): 1133-1151.
- _____. “Ilusión de realidad y superación de la paralepsis en ‘El infierno tan temido’ de Onetti”. Deslindes 4-5 (1994): 137-181.
- Ripoll, Carlos. La Generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo. New York: Las Américas, 1968.

- Sanguily, Manuel. "Sobre la génesis de la Enmienda Platt". Cuba Contemporánea 30.118 (1922).
- Todorov, T. "Les visions du récit". En Littérature et signification. Paris: Larousse [1967], 1966: 79-82. Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- Uspensky, B. A Poetics of Composition. Berkeley: University of California Press [1983], 1970.
- Vitier, Cintio. Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952). La Habana: Dirección de Cultura (Ministerio de Educación), 1952.