

EL NARRADOR COMO NARRADOR EN *EL ESPEJO DE LOS BUHOS*

Jorge Febles

Western Michigan University

El espejo de los búhos la última novela de Carlos Morand, es un texto enteramente literaturizado en el cual el lenguaje procrea lenguaje, el narrador descubre al narrador, el personaje inventa al personaje. Se trata de un *Künstlerroman*, o sea de una novela de formación¹ cuyo asunto es el desarrollo del artista. Relato egocéntrico en que la criatura anómala dotada de una muy especial sensibilidad se percibe, como el Stephen de *Portrait of the Artist as a Young Man*, aislada y perseguida inclusive dentro del propio hogar, evoluciona en torno a la creación de un estado mental propicio para el logro estético y el descubrimiento de la potencialidad mágica del lenguaje. Como apunta Harry Levin respecto a dicha narración, todo culmina en el hallazgo de que “you gain power over a thing by naming it; you become master of a situation by putting it into words”². El texto, entonces, está constantemente explicándose a sí mismo como objeto de arte y el novelista en ciernes, como relator protagonista, se revela asediado por la necesidad de ser ese “priest of eternal imagination, transmuting the daily bread of expe-

¹Al describir ese tipo de novela evolutiva denominado *Bildungsroman*, Jerome Hamilton Buckley, en su *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974), sostiene que es factible subdividir el género, particularmente en el caso de la narrativa alemana. Una de las subclasificaciones la constituye el *Künstlerroman*, que es “a tale of the orientation of an artist” (p. 13). En su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, María D. Mounton y V. García Yebra, traductores (Madrid: Gredos, 1970), Wolfgang Kayser define el otro término empleado en el trabajo, el de novela de formación. Para él, es aquella en que “el desarrollo [del personaje] lleva... a un estado de madurez definitiva, de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico” (p. 485).

²Harry Levin, “The Artist”, en *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, Thomas E. Connolly, editor (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), p. 16.

rience into the radiant body of everliving life”³ que encarna el escritor para el personaje joyceano.

La obra de Morand trata de un joven de diez y siete años, Felipe, a quien su numerosa familia de triunfadores burgueses —compuesta de catorce hermanos varones y el padre y sutilmente manipulada por una cuasi deidad materna cuya existencia real poética jamás se concreta— le asigna el deber de “fabricar” una novela para su próximo cumpleaños. Sólo si lo consigue se le permitirá consagrarse a las letras, pues habrá probado tener la capacidad y la determinación imprescindibles para convertirse en un artista digno de semejante casta. Esta forzosa iniciación se lleva a cabo pese a innumerables obstáculos, entre los que sobresale la violencia a que se le somete dentro del ámbito familiar. Es en el hogar donde sus hermanos propinan a Felipe una inmerecida paliza, donde lo hacen sufrir un humillante rito de purificación por el agua una vez que cumple parte de su cometido, entregándoles las primeras treinta y cinco páginas del codiciado libro, donde lo amenazan constantemente con la agresión física y lo torturan augurándole un futuro de aburguesado periodista. Mediante sus acciones, la familia —única organización social efectiva en el texto— promueve un estado de crispamiento psicológico que, a pesar de entorpecer el proceso creativo, alienta una taimada rebeldía que resulta, paradójicamente, en la elaboración de un escrito imaginario. Se manifiesta así esa insubordinación contra “the bourgeois entrapment (home, family, office, school, factory)”⁴ que, según Fernando Alegría, caracteriza buena parte de la narrativa chilena actual.

En *El espejo de los búhos*, el narrador —simple protagonista, voz, vehículo literario convencional— se desempeña al unísono como *Narrador*, como sintetizador oral de tramas cinematográficas en un principio y después como tergiversador de las mismas para llegar finalmente a discurrir y redactar una ficción más o menos propia. En este desenvolvimiento resaltan tres evoluciones: 1) de la narración verbal sinóptica a la narración escrita natural; 2) de la necesidad del oyente copartícipe a la prenoción del destinatario ideal, y 3) del personaje prestado al personaje inventado.

Dicha progresión estética se conecta intrínsecamente con el desarrollo psicológico del relator protagonista. La importancia que se les concede en el texto a sus vínculos familiares y al afán por romper el cordón umbilical que lo ata a esa opresiva divinidad que es la madre

³James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1976), p. 221.

⁴Fernando Alegría, “Present-Day Chilean Narrative”, en *Contemporary Latin American Literature* (Houston: Office of International Affairs of the University of Houston, 1973), p. 71.

está en función del tránsito de la adolescencia a la edad adulta. Este proceso de maduración tiene también un asomo emblemático externo que, pese a su aparente frivolidad, se relaciona con el motivo del creador que se autodescubre: la forma de vestir. El atuendo de Felipe evoluciona de la imitación grosera a la absoluta imprecisión para señalar que el joven que se vestía como ente artístico se convierte en un artista incipiente que se viste. Al principio, su inmadurez intelectual se puntualiza mediante unas ropas que anuncian el influjo de brumosas películas sajonas. Luce saco negro, chaleco gris, pantalones listados, sombrero hongo y remata su ambigua apariencia con una pipa y un bigote postizo. Estas vestiduras de *dandy* trasnochado ponen de manifiesto una psique en ebullición que permite al aspirante a escritor de novelas perdurables y depravadas sumirse en la lectura de obras como *Los tres mosqueteros* e identificarse plenamente con lo que transcurre en la pantalla de un cine. Cuando sus hermanos le destrozan su exótico vestuario, que también incluía un "impermeable estilo Humphrey Bogart" y una "tenida de Sherlock Holmes"⁵, se le hace factible una nueva etapa creativa, pues viste por necesidad prendas que lo llevan a introducir en su imaginación un personaje ajeno al mundo de *Picnic*, obra dramática de William Inge cuya versión cinematográfica la había ocupado hasta entonces, dando lugar a resúmenes variables de su trama. Como lleva un "viejo saco de *tweed*... pantalones sucios de polvo... y sombrero marrón de anchas alas" (p. 76), se le antoja pensarse Alan Squier, el autor fracasado y filósofo vagabundo que figura en *The Petrified Forest*, de Robert Sherwood⁶. Para entremeterlo en la acción de *Picnic*, refuta su efectuada muerte poética, mermando la connotación alegórica de una pieza para satisfacer sus propias exigencias inventivas. Inicia de ese modo una reconfiguración de asuntos que conduce a la elaboración del manuscrito parcial de un nuevo texto. Ello logrado, Felipe se despoja —con la brutal ayuda de sus hermanos— de la identidad artificial que el ropaje le confiere, pero no de su espíritu hacedor ni de su capacidad para transformarse y trasladarse por medio de la imaginación. Puede presentarse, tras el rito purificador del baño involuntario, "limpio y compuesto... con... ropa nueva" (p. 198) que no hay que describir porque sólo tiene un fin práctico. El artista ya ni se publica con ella ni halla en ella su inspiración.

⁵Carlos Morand, *El espejo de los búhos* (Santiago de Chile: Nascimento, 1982), p. 75. Todas las referencias posteriores serán a la misma edición.

⁶En la acotación de la obra de Robert Sherwood, *The Petrified Forest* (New York: Charles Scribner's Sons, 1935), p. 30, en que se presenta a Alan Squier, se le describe de esta manera: "He is a thin, wan, vague man of about thirty-five. He wears a brown felt hat, brown tweed coat and grey flannel trousers".

Eslabón fundamental del período de aprendizaje que define el comienzo de *El espejo de los búhos* lo es la etapa dedicada a la narración verbal sinóptica, la cual se caracteriza asimismo por segmentos introspectivos en que el protagonista se deja cautivar por el ensueño recreador. Cinéfilo declarado, Felipe sucumbe ante el idílico atractivo de *Picnic*. Impera en él la pasión por contar la película, por resumirla de tal manera que despierte en el oyente la misma emoción que a él le había inspirado. Esta necesidad de referir algo a alguien lo lleva no sólo a solicitar interlocutores sino también, dado el interés por persuadirlos, a participar de su experiencia, a adecuar el discurso al destinatario. Los resúmenes, que encarnan el comienzo de un proceso creativo, se señalan por la arbitrariedad lingüística motivada por la relación verbal y la busca del justo modo de contar. Cuando el Narrador se dirige a Iturra, compañero de trabajo que se caracteriza por la impaciencia, el pragmatismo y la rudeza, se empeña en forzarlo a entender: "Paciencia... que aquí todo es importante. Continúo: mientras Millie juega con la pelota llega el muchacho que reparte los periódicos, 'Bomber' Gutzel, y ambos se trenzan en una pelea. El de los periódicos se ha burlado de la chica. La halla fea, poco aseada y de modales masculinos" (p. 41). Discurso sencillo, sintético, exento del idealismo romántico que se transparenta en la sinopsis o principio de texto que va forjando interiormente, adaptado al carácter de un receptor tan exigente que aun así se niega a escuchar. Más adelante, refiere la película a don Justo Cansino, anciano inculto, simplón, desapasionado. Procura interesarlo valiéndose de un léxico populachero: "Le estaba diciendo que la trifulca entre la cabra de quince y el cabro de los diarios es interrumpida por la aparición de la hermana mayor... ¿Vamos mejor así?... Bueno, la hermana mayor es la buenamoza del pueblo, si usted me entiende, un churrizo que se va a casar nada menos que con el hijo del hombre más billetudo de la zona" (p. 43). Al experimentar con el lenguaje, literaturiza las síntesis; es decir, en lugar de concretarse a los acontecimientos los reconstruye poéticamente para traspasar a otros su impresión. El acto de resumir queda subordinado al acto de recrear en forma narrativa una serie de imágenes acompañadas de diálogo para comunicar un significado que se debe más a su imaginación que al objeto artístico tratado.

En esta etapa primicial el Narrador no supera la reproducción de lo visto y sentido. Para conseguir rebasarla, tiene que alcanzar un segundo momento evolutivo que se funda en una mayor compenetración con el mundo de *Picnic*. Revela a Susana, amiga húngara que es a la vez oyente copartícipe y tenaz crítica objetiva: "Me pica la nostalgia de vivir el ambiente y la historia del pueblo... deseo hacerlo entrando e

incorporándome lo más posible en la intimidad de su gente. Renuncio a seguir siendo un mero espectador. Quiero que mis palabras y mis acciones y mi personalidad influyan en sus actos' " (p. 117). Este afán por convertirse en autor y en personaje conduce a la reconstrucción de la trama, pues para visualizarse en la pantalla imaginaria tiene que alterar tanto el aspecto físico como el carácter de Hal Carter. El héroe de *Picnic*, "an exceedingly handsome, husky youth"⁷, es una criatura instintiva casi desprovista de inteligencia e incapaz de apreciar cualquier manifestación artística. Representa un tipo nada acorde con el de Felipe. Se impone lo que éste denomina "un cambio de perspectiva" (p. 74), consistente en reemplazar a Hal Carter por Alan Squier quien, pese a sus treinta y cinco años, se le parece por ser delgado, pálido, cortés, tímido, intelectual y por tener ese aire de hombre condenado que el relator quiere hacer suyo. Consumado este cambio, la recreación se facilita al hacerse autobiográfica, al permitirle contarse al contar, pero también se transforman asunto y significaciones. Como Carter y Squier sólo coinciden en su marginado vagabundeo, se imposibilitan ciertos acontecimientos fundamentales, particularmente la relación amorosa con la bella Madge, prototipo de la mujer apasionada y antiintelectual que exige un hombre semejante. Al escéptico mortal que recorre Norteamérica en busca de algo "that's worth living for —and dying for"⁸ hay que idearle otra heroína y plantearle un distinto conflicto. Traspasa a Millie Owens — la feúcha hermana de Madge, quien, como el mismo Felipe, sueña con escribir "novels that'll shock people right out of their senses"⁹ — el nombre y algunas cualidades de Gabrielle, o Gabby, la hermosa camarera de *The Petrified Forest*, para convertirla en candorosa e inteligente dama joven, enamorada del poeta vagabundo. El tempestuoso romance que suscita el desenlace de *Picnic* se torna en casta relación de índole tanto sentimental como práctica entre un hombre maduro y una adolescente pues, según revela éste Alan Squier, acaso encauzando a Millie-Gabrielle por el camino de las letras logre encontrar su propio destino. Como observa la mordaz Susana, el intercambio de personajes destruye la pieza original y oculta su naturaleza de drama costumbrista levemente crítico. El artista, sumido en un lírico quehacer autobiográfico, se rehúsa a contemplar objetivamente una determinada realidad. Ella lo acusa: "¿No puedes limitarte a ser testigo? Me interesa el pueblo, su vida, su gente, sus conflictos, no tú, mocosito entrometido y egocéntrico" (p. 88). Pero la misión de Felipe es recrear y, por consecuencia, inventar.

⁷William Inge, *Picnic* (New York: Random House, 1953), p. 4.

⁸Sherwood, p. 52.

⁹Inge, p. 163.

Trastocadas las obras que le sirven de inspiración, el Narrador se dedica a elaborar un texto reescribiendo una novela que le recomienda Susana, *El mercader de ilusiones*. Procede a independizarse del título, nombrando al suyo *El vendedor de esperanzas*, y a plasmar el discurso de un emisor a quien modifica el ambiente. El hombre que viene del anquilosamiento espiritual que sugieren los árboles petrificados se vuelve voz optimista; el artista fracasado augura triunfos al destinatario interno que lo escucha y al externo¹⁰ que lo forja. El resultado es algo nuevo que tiene en común con sus antecedentes los nombres y cualidades de algunos personajes, el trasfondo paisajístico, la armazón argumentativa, varios incidentes destacados y la disposición superficial de ciertos diálogos. Representa un primer paso imprescindible en el desarrollo de un artista novel que, habiéndose probado capaz de cumplir un objetivo literario, procederá a librarse de los modelos para idear universos lingüísticos más particulares.

La segunda evolución clave se relaciona con la necesidad de descubrir al destinatario externo ideal. Según se ha constatado, al iniciarse como Narrador el protagonista se limita a resumir oralmente la trama de un filme con el propósito de comunicar una impresión definida a oyentes específicos cuyas peculiaridades conoce. Como resultado, cuando cuenta matiza o innova su discurso para seducir a dichos destinatarios, verdaderos dentro de la realidad textual. Íntimamente, sin embargo, va formulando una nueva versión de la historia que requiere un oyente más comprensivo. Ese papel de escucha que entiende y siente como él y como él se esfuerza por revivir constantemente la experiencia cinematográfica recae en Susana, con quien había visto *Picnic* repetidas veces y que había manifestado por ella un idéntico entusiasmo. En un principio, la participación de la joven en el proceso recreativo es intenso. Después de repasar un atlas con Felipe, le confiere el nombre de Anamosa a la anónima población de Kansas y accede tácitamente cuando éste le propone un sistema para eternizar las sensaciones que presume que compartieron en el cine:

“Para que Anamosa se haga visible, se materialice... para que ese maravilloso primer lunes de septiembre acontezca ahora y siempre, hagamos como lo estábamos haciendo antes de que tu padre viniera a interrumpirnos... ¿Cómo, preguntas? Pues hablando de la película,

¹⁰En su *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1973), Óscar Tacca distingue entre el destinatario interno y el destinatario externo de un texto literario. El primero es una figura conocida y precisa que se halla dentro de la narración misma: es aquél a quien la historia se dirige concretamente. El segundo es una entidad ideal, indefinida, combinación del lector y el autor como lector. pp. 155-56.

recordándola desde la primera imagen, sin omitir nada, sin dejar un detalle sin comentar. ¡Hagámosla nuestra y nosotros de ella! ¡Que ella y nosotros lleguemos a ser una sola y misma cosa!" (p. 33).

Esa comunicación surgida del mutuo esfuerzo por revivir lo presenciado desfallece a medida que el Narrador altera la ficción a su gusto en el afán de protagonizarla. Para Susana, la película había sugerido una realidad poética tangencial a la externa. Le intima la posibilidad de escapar hacia un país verídico, los Estados Unidos, donde dará fin a su inadaptación y desencanto. De hecho, posteriormente anunciará sus bodas con un ingeniero norteamericano que la llevará a residir en Nueva York. Para Felipe, por el contrario, esa misma realidad fílmica revela la potencialidad del arte para transformar o encubrir un ámbito detestable. Anamosa se halla en todas partes, incluso en Santiago —la más vetusta de las ciudades vetustas según él mismo arguye— pues para llegar a ella basta con la imaginación. Lo fascina el colorido sensual e ingenuo de la fiesta pueblerina que resquebraja la cotidiana monotonía para plasmar un momento mágico, eterno. Se siente capaz de recrearlo y hasta de forjar otro más pertinente por cuanto a que lo incluye. Llega a la escritura, a la actividad aislada de reconstruir el pequeño poblado de Kansas y de enmendar la historia que allí ocurre. Inspirado por ese "acto de vivir Anamosa" (p. 165), se desprende del oyente copartícipe y vislumbra al destinatario externo ideal, a esa entelequia multiforme, anónima y proteica —son términos de Oscar Tacca¹¹— a quien se destina una narración. Lo halla implícito en el padre de Susana, el excéntrico anciano Attila Szabó, quien pese a no hablar español tolera sus peroratas anecdóticas mientras juegan a las cartas. Se trata de un oyente pasivo que permite al relator exponer libremente la trama. Personifica al lector ideal de un texto, a ese ser, dice Tacca, "hecho tanto [del escritor]... mismo como de los demás, y de una modificación [del escritor]... mismo como de una modificación de los demás. Es decir... [al] extraño lector que, muchas veces, el autor recrea en sí mismo cuando relee la obra"¹². Prevista esta entidad, la autonomía inventiva es casi absoluta y la ficción puede desenvolverse según un código que le es inherente.

Esta progresión del oyente copartícipe al destinatario externo ideal se matiza mediante la presencia del lector real antagónico o aprobatorio. Las primeras páginas del libro de Felipe tienen a sus familiares por leyentes. Aunque los hermanos las repudian, su madre autoriza la continuación del empeño. El veredicto impresionista es definitivo:

¹¹Tacca, p. 156.

¹²Tacca, p. 161.

“Estás escribiendo una cosa muy linda que me hace sentirme orgullosa de ti. Y eso es lo único que aquí vale” (p. 197). Su aquiescencia insta al hijo a entregarse a ese ejercicio interminable e incesante que, para Blanchot, es el escribir¹³.

El último factor evolutivo a considerar culmina con el acto de concebir un ente ficticio. Si en los resúmenes iniciales el Narrador verbal se limita a describir a los personajes ya fijados de *Picnic*, una vez que resuelve influir en su desarrollo histórico procede a desvirtuarlos y a mudarlos, a añadir figuras y a eliminarlas. Se vale de la otra cinta que le es familiar y atrayente: *The Petrified Forest*. Alan Squier desplaza a Hal Carter; Millie y Gabrielle (Gabby) se fusionan para configurar otra heroína, homónima de la última; la hermosa Madge pasa a desempeñar un papel secundario; y a Alan Seymour, su rico pretendiente, se le denomina Seymour a secas para que no haga sombra al relator protagonista de la ficción naciente. El trasplante de Alan Squier y la confección de la nueva Gabrielle implican cambios de actitud y personalidad que promueven alteraciones dialogísticas. Habiendo encontrado a Anamosa y a la joven, el escritor fracasado percibe un destino que ya no le impone el suicidio y que rinde el escepticismo. Gabrielle, por su parte, deja de ser la adolescente masculinoide de *Picnic* y la chica resentida de *The Petrified Forest* para tornarse en seductora damita cuyo incipiente amor por el protagonista se auna a las ilusiones artísticas. Estas manifestaciones de sus caracteres se trasuntan en los diálogos que Felipe reforma.

Por significativas que sean, dichas modificaciones se fundan en el calco más que en la invención. Es sólo cuando se atreve a introducir un personaje ajeno a las obras imitadas que el Narrador revela tener la capacidad de manufacturar mundos independientes. Su criatura surge de la realidad circundante, pues se trata del exótico padre de Susana. El momento de la concepción se describe de esta manera:

Entonces todo empezó a resultarme claro. Súbita y definitivamente claro. ¿Cómo no lo había comprendido antes? ¿Cómo no había reparado en que el hombre que limpiaba garbanzos en la mesa de la cocina no era otro que el viejo Attila Szabó, ciudadano húngaro y prestidigitador de oficio... que como yo, Alan Squier, había llegado esta mañana a Anamosa, Kansas, en el preciso momento en que los vecinos del pueblo celebraban la Fiesta del Trabajo con un soberbio picnic en el parque comunal? (p. 203).

¹³Mauricea Blanchot, *El espacio literario*, Vicky Palant y Jorge Jinkis, traductores (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969). Se lee en la página veinte del libro: “La soledad que alcanza el escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante”.

Subsecuentemente, se construye una conversación entre Gabrielle y Alan en torno al flamante ilusionista vagabundo. El Narrador descubre así que los personajes brotan con frecuencia del medio y que la imaginación los transforma inmortalizándolos en un ámbito ficticio autónomo.

En *El espejo de los búhos*, un narrador protagonista convencional se inicia como Narrador, es decir, como autor de un relato fragmentario parcialmente original. Progresiva del mero resumen verbal de una película a la elaboración de un texto que surge de modo natural en virtud de un proceso de identificación. Como ente ficticio, responde al filme del modo en que, según Phyllis Mitchell, lo hacen muchos personajes de Puig y Cabrera Infante, para quienes "the film is an escape from the sameness of daily life and a contrast with the world in which [they]... live. Because it is more satisfying, it takes on a reality which real life lacks"¹⁴. Pero siendo creador además de criatura, se sirve de la fantasía que lo absorbe para realizar la obra que corrobora sus dotes y prueba su voluntad de hacer. Si antes proclamara "la certidumbre de que jamás llegaría a escribir el dichoso libro" (p. 71), más tarde, ya poseído del aislado frenesí del escritor, revela su obsesión creadora: "Yo repasaba los diálogos, los pulía hasta convertirlos en carne y sangre, en mi carne y en mi sangre, y por la mañana, apenas me levantaba, los llevaba al papel, volviéndolos a vivir" (p. 162). La entrega es absoluta: el menester de cumplir una orden se supedita al acto inventivo, a las nuevas peripecias que se le ocurren: Gabrielle triunfará en un concurso de poesía; Alan se enfrentará con la madre de ella, prefigurando acaso el apartamiento de Felipe del núcleo familiar. Más significativamente aún: cuando Susana le comunica que hará efectiva su evasión marchándose a Norteamérica, evoca la libertad que le confiere su potencia imaginativa, ya encaminada hacia la creación ininterrumpida. Piensa tras despedirse de la joven: " 'Tú lograste irte, pero no creas que te envidio. Te vas a Nueva York, no a Anamosa, y no porque te halles en los Estados Unidos estarás más cerca que yo del lindo pueblito de la pequeña Gabrielle...' " (p. 215).

Novela sobre el arte de novelar y el nacimiento del novelista, *El espejo de los búhos* se centra en torno a la figura del narrador (del artificio) que se hace Narrador (es decir, artífice). Como el texto dentro del texto representa una autorrevelación para su hacedor, puede afirmarse sobre él lo mismo que Luis Suñén ha señalado con respecto a *Dafne* y

¹⁴Phyllis Mitchell, "The Reel Against the Real: Cinema in the Novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig", *Latin American Literary Review*, 6, N° 11 (Fall-Winter, 1977), p. 27.

ensueños, de Gonzalo Torrente Ballester. Para aquél, ésta es una obra en que “la conciencia del narrar acaba por ser... tan importante como la narración misma”¹⁵. Soñando en el cine y con el cine, Felipe inicia la escritura de una trama que, pese a su naturaleza imitativa, confirma su vocación artística, su inmutable destino de Narrador.

¹⁵Luis Suñén, “Torrente Ballester inventa el mundo”, “Libros”, *El País* (Madrid), 17 de julio de 1983, p. 5.