

HACIA UNA MITOLOGÍA DE LA MUERTE: *EL NAVEGANTE DORMIDO* DE ABILIO ESTÉVEZ

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

Università Ca' Foscari
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Dorsoduro 3199
30123 Venezia
Italia
margherita.c@unive.it

Abstract: This paper focuses on Abilio Estévez's novel *El navegante dormido* (2007) in order to analyze the relationship between writing and death in it. Considering absence as a common root to both these elements, this paper pays special attention to how absence shapes the novel's narrative construction by demanding the replacement of expression with accumulation. The text in fact reflects the inability of verbal language to convey the original experience of an existential void.

Keywords: Abilio Estévez, *El navegante dormido*, death, writing, original absence

¡Oh, nave, oh pobre nave:
Pusiste al cielo el rumbo, engaño grave! –
¡Y andando por mar seco
Con estrépito horrendo, diste en hueco!
Castiga así la tierra a quien la olvida
Y a quien la vida burla, hunde en la vida:
¡Bien solitario estoy, y bien desnudo,
Pero en tu pecho, oh niño, está mi escudo!

José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, 112

“La Novela es una Muerte;
transforma la vida en destino,
el recuerdo en un acto útil
y la duración en un tiempo dirigido y significativo
[...]

La nueva escritura neutra se coloca en el medio de esos gritos
y de esos juicios sin participar de ellos;
está hecha precisamente de su ausencia;
pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto;
no se puede decir que sea una escritura impasible;
es más bien una escritura inocente”

Roland Barthes, *El grado o de la escritura*, 45, 78.

El presente trabajo analiza la relación que se entabla entre escritura y muerte en la novela *El navegante dormido* (2007) del escritor cubano Abilio Estévez (La Habana, 1954). A partir de la consideración de la ausencia como vacío originario que acomuna ambas experiencias, se procura trazar un recorrido entre las configuraciones que el acontecimiento mortífero adquiere en el texto tanto a nivel de la historia como a nivel de la estructuración del discurso. El episodio central de la novela es la desaparición en mar de Jafet, situación que motivará la futura redacción de la novela por parte de su prima Valeria, treinta años después en Nueva York. Se pone en escena la muerte, por un lado, como elemento constante y recurrente en la vida de los personajes, y, por el otro, como silencio originario y fundante del lenguaje. A nivel estilístico, la ausencia ontológica y gnoseológica originaria se traduce en la construcción del texto a través de la técnica acumulativa, que no hace sino remitir al hueco del origen a partir del cual se genera cualquier acto de palabra.

Muerte y mar

Con la aparición de *El navegante dormido* Abilio Estévez cierra la trilogía cubana iniciada con las novelas *Tuyo es el reino* (1997) y *Los palacios distantes* (2004)¹, que abarca todo el siglo XX, y que está contada a través de las vicisitudes de personajes unidos por un mismo destino de espera y desilusión².

¹ Abilio Estévez cuenta con una vasta gama de obras que abarca todos los géneros y que le han valido reconocimientos nacionales e internacionales. Además de las novelas citadas que lo consagran en el panorama de las letras hispánicas, es autor de la colección de cuentos *El horizonte y otros regresos* (1998), de las misceláneas *Manual de tentaciones* (1999) e *Inventario secreto de La Habana* (2004), y de piezas teatrales como *Ceremonia para actores desesperados* (2004).

² La primera evoca un tiempo perdido, casi mítico, que se extiende hasta el triunfo de la Revolución cubana, mientras que la segunda se ubica en el futuro, en La Habana del

En un viejo y aislado caserón situado frente al mar, en una playa sin nombre de La Habana, varias generaciones de la familia Godínez aguardan la llegada de un terrible ciclón durante dos días de octubre de 1977. La espera del cataclismo coincide con la huída y la desaparición en mar del quinceañero Jafet en el viejo bote *Mayflower* rumbo a Estados Unidos. Esta tragedia obliga a los Godínez a exhumar del polvo del pasado oscuros acontecimientos, traumas y secretos que saldrán a relucir con el paso del ciclón. La centralidad de la muerte, como entramado de la vida de los personajes, destaca por el hecho de que se descubrirá que el pasado de la familia ya está marcado por la desaparición en mar de Esteban, hermano de Elisa y tío de Valeria, así como por el suicidio de Serena, su hermana gemela y madre de Jafet, y la huída de otra hermana, Amalia, a Estados Unidos. La suerte de Jafet no hace sino repetir la tragedia que años atrás había sacudido a los Godínez, y reafirma así la condena que sufren a una ciclicidad de los destinos. El personaje central del libro es Valeria, la joven que, a raíz del recuerdo de la muerte de su amado primo, sentirá la necesidad de recuperar y resolver su pasado, rememorando en un libro los hechos de aquellos días. La voz narradora, sin embargo, no es la de la mujer, sino la de un narrador omnisciente que anticipa la historia de las vivencias de los Godínez que Valeria contará en su libro, así como la escritura del libro mismo, a la vez que, entrelaza la narración de aquellos momentos de espera del huracán con anécdotas y relatos de experiencias pasadas de los personajes y de la misma Valeria. A este respecto, el material narrativo de la novela abarca desde los principios del siglo XX hasta 2007 y está organizado de manera fragmentada; se compone de un centenar de capítulos cortos dedicados a personajes, objetos, sueños, pesadillas, creencias y discusiones, y se caracteriza por el cambio repentino y permanente de espacios, épocas y enfoques, que varían según la historia contada.

En la novela, la muerte constituye el principio y el fin de la escritura; es decir, el fin como principio, puesto que el fallecimiento en mar de Jafet resulta el hecho a partir del cual la escritura se irradia. A este propósito, el mar resulta central en la novela, puesto que es el lugar donde la muerte acontece, implicando la asociación entre la esfera semántica marina y la

año 2000. Finalmente, *El navegante dormido* abraza el espacio intermedio del cual el autor no había hablado, los años 70. El núcleo de la trilogía está constituido por la sensación de pérdida que, según el autor, supuso la dictadura castrista, con lo cual en la primera novela se prevé la llegada de un acontecimiento decisivo, en la segunda se constatan y se denuncian sus consecuencias, y finalmente en la última se cuenta el núcleo de esa tragedia.

muerte postulada por Gaston Bachelard: “¿No habrá sido la muerte el primer Navegante?” (174).

El elemento acuático reúne en la novela matices metafóricos ambivalentes puesto que se describe como un regazo maternal, a la vez que se connota negativamente y se marca su vínculo con el fin de la vida y la derrota. Es lo que al mismo tiempo separa a los personajes de y los vincula al sueño de una tierra prometida, encarnada en Estados Unidos, ejerciendo una gran fascinación sobre ellos. La profunda atracción que Jafet siente por el mar, y antes de él su tío Esteban, se puede ejemplificar en las siguientes líneas: “Muchas noches, mientras la casa dormía, Jafet se escapaba, se iba al mar. En realidad, Jafet estaba siempre en el mar. Valeria no habría podido decir a qué hora dormía” (74). Sin embargo, el sometimiento al poder del elemento acuático que los chicos sufren los consagra como héroes desafortunados, según la teoría de Bachelard, quien sostiene que el héroe del mar es un héroe de la muerte: “al hombre, que no puede abstenerse del agua, ésta muy pronto lo estorba; la inundación tan nefasta, todavía es accidental, pero el lodazal y la ciénaga son permanentes y crecientes” (133). El mar condena a ambos jóvenes a una ensoñación constante e imposibilita la realización de sus deseos, convirtiéndose incluso en una “directa invitación a morir” (Durand 2004: 100).

La asociación entre el mar y la muerte se expresa también a través de la imagen mortífera del agua estancada relacionada, según Bachelard, con el agua del río Estigia. En el texto se lee: “En este instante, pensó Coronel, parecía incluso que el mar estuviera mucho más tranquilo de lo que cabía esperar. A esta hora y con el ciclón que todavía no andaba demasiado cerca, y que parecía tan poderoso, las olas tal vez hubieran alcanzado más de un metro. El mar apenas se movía. Lo que se avecinaba iba a ser terrible” (44). Entre los pliegues de la escritura se configura, además, una antítesis entre mundo marino y tierra, extensivo de la contraposición vida/muerte. Para citar un ejemplo, en el texto se dice que: “Ahora evitó que sus ojos se encontraran con el mar. Además, no hacía falta mirarlo. Sabía hacerse presente. De muchos modos. En el olor a peces muertos, por ejemplo” (107).

Dentro de la polisemia que caracteriza la isotopía marina, resulta de particular utilidad para este análisis la correlación que, a lo largo de la historia de la literatura, se da en algunos autores entre el barco y las ideas de angustiosa dificultad, de sufrimientos y hasta de muerte. Para Goethe, por ejemplo, no es el barco sino la góndola la que se compara al mismo tiempo a una cuna y a un ataúd; es decir, que resume el camino de la existencia entera. Mientras que Baudelaire en *Les Fleurs du mal*, equipara el alma a un bote frágil, sin

árboles que puedan ayudar su viaje, y abandonado en la tempestad que provoca su continua oscilación; en el mar de lo absurdo y del misterio la razón no logra gobernar el timón³. La imagen del bote, por lo tanto, subraya el vínculo entre el agua y la idea de muerte como viaje, según nota Bachelard: “todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua [...] las inversiones entre esa partida y la muerte son continuas” (145).

Al mismo tiempo, como recuerda Mircea Eliade, el término *naós* significa templo, demora de los dioses, y se relaciona con *naûs*, que indica el tronco de un árbol cavo y, por lo tanto, un barco. El templo se puede concebir como una nave gracias a la cual es posible viajar hacia el cielo a través de las aguas del no-ser, de las tinieblas, del caos. La nave, en cuanto espacio dotado de sacralidad, se configura como el medio más adecuado para emprender la experiencia misteriosa e indecible de la muerte. Al encarnar a la vez insularidad y movimiento, protección y tormento, símbolo de partida y cifra de cierre (Sozzi 2011: 136), el barco bien se presta a relacionarse con la experiencia de la muerte como viaje místico de una condición a otra.

En la novela, la imagen del bote permite inscribir la relación entre elemento marino y muerte en este ámbito sagrado en cuanto, por ejemplo, se lee que Valeria ha visto “a Jafet sacar con sigilo la reliquia de bote (santificado por su retorno luego de la desaparición del tío Esteban) [...] y dejarlo atado al muelle” (73). Más adelante se lee que Valeria “esa tarde se encontraba frente al mar como en una cripta. El silencio había logrado extenderse con la misma cautela del mar. El golpe de las pequeñas olas volvía hondo el mutismo que llegaba desde el horizonte o desde las uvas caletas [...] como si el mundo entero fuera un silencio enorme” (79). Al ser el mismo barco con el cual años atrás también Esteban había desaparecido, el bote se convierte metonímicamente en el afecto ausente; ya signo de una pérdida sacralizada, preanuncia la muerte futura. Una vez más vuelve a afirmarse la sustancia mortuoria intrínseca al elemento acuático, como separación y al mismo tiempo tejido conectivo, elemento que quita la presencia y la devuelve como ausencia.

³ No es este el lugar para hacer una exégesis completa de las connotaciones simbólicas ambivalentes que la esfera semántica marina adquiere en las artes y la literatura; sin embargo, a este propósito es importante señalar el documentado estudio de Gaston Bachelard y el trabajo de Lionello Sozzi.

Muerte y tiempo

El navegante dormido pone en escena el tema de la muerte también como sentido de ausencia y de vacío que constituye todos los aspectos de las vidas de los personajes. La reiteración del acontecimiento de la muerte y de la muerte en mar que caracteriza la experiencia de la familia protagonista se vincula también a la percepción que los personajes tienen del tiempo, marcado por una ciclicidad que determina cierto sentido de claustrofobia e imposibilidad.

El “viejo bungalow junto a una playa sin nombre” (19), donde se sitúa la historia, aparece como un espacio de frontera, colocado en una dimensión cristalizada “estinfalizada”⁴, en el cual el presente es negativo y negado en cuanto se dice que “[...] en la casa sólo se hablaba del pasado. Muchas veces, ni siquiera de un pasado de verdad. Y Jafet despreciaba lo que empezaba con “ayer” o “hace años” o “mañana” o incluso un “ahora” que no fuera actividad plena” (75). Perdida su linealidad, el tiempo resulta estancado y dilatado, de manera que impide el fluir natural de la vida de sus habitantes; como se puede leer en el texto, hasta los días y las noches se hacen interminables y están medidos por “un bellissimo reloj de péndulo [...] que, en rigor, no daba la hora, puesto que carecía de manecillas” (62).

La Revolución Cubana constituye el acontecimiento aludido a partir del cual se entabla una relación maniquea entre pasado y presente a nivel ideológico. En la novela, hay continuas referencias a la revolución como acontecimiento mortífero, que supone la degradación de las cosas, y cuyos mecanismos asujetan a la población sin posibilidad de solución: “las revoluciones se hacen para que vivir consista en ir perdiendo cosas” (43). Los personajes recuerdan la libertad que había en la época previa a la dictadura, frente a la sensación de cautiverio e imposibilidad en la cual se sienten atrapados por la política castrista. Paralelamente, la desilusión que padecen los lleva a volver la mirada a Estados Unidos, hacia donde proyectan sus esperanzas y anhelos de libertad y prosperidad. Cuba aparece a la vez el *locus amoenus* de un pasado glorioso e irrecuperable, y terreno estéril de un presente de desilusión, frente al cual se oponen los Estados Unidos, que encarnan el mito de la Tierra Prometida, acogedora y libre. A lo largo de la narración siempre se van describiendo las cualidades del “hermano del Norte”, lugar

⁴ Se utiliza el término según la acepción propuesta por Gilbert Durand (2004) para connotar negativamente el símbolo del agua nocturna. El filósofo francés escribe: “Stymphale era un pueblo de la antigua Grecia, al borde del lago del mismo nombre, donde vivían pájaros fabulosos con pico de hierro que comían carne humana” (100).

añorado por algunos personajes, que transcurrieron allí temporadas de su vida, y soñado por otros, que siempre quisieron irse y nunca lo consiguieron⁵. El pasado se carga de valores ideales que lo convierten en una perdida edad de oro, ante un presente de valores destrozados y desconfianza en un posible cambio futuro. Al dinamismo del pasado se opone la inmovilidad del presente también a nivel narratológico. La narración del presente se detiene en la descripción minuciosa de viejos objetos de la casa subrayando la pérdida del significado que tenían y su presente inutilidad; el enfoque, por lo tanto, resulta restringido, casi claustrofóbico. Los relatos del pasado, en cambio, se construyen alrededor de historias de sucesos, acontecimientos, hazañas y viajes, lo cual ensancha el horizonte narrativo confiriéndole un respiro nuevo y más amplio.

La distorsión perceptiva que los Godínez tienen del tiempo, se refleja además en sus acciones, las cuales también contribuyen a ensanchar el sentido de vacío que sufren, porque terminan siendo repetitivas, pasivas y privadas de cualquier finalidad. A este propósito, es ejemplar la imagen de Andrea que teje medias de todo tipo, tejido, tamaño y color, medias que no se podrán utilizar en un área climática como la cubana, con lo cual la acción se describe como “igual de infructuosa, pues ¿quién en aquella playa iba a usar medias de lana peruana? [...] Y por otra parte, si algún día se iba a acabar la lana, siempre quedaba la posibilidad de destejerlas y volverlas a tejer” (53).

⁵ Aunque no es posible aquí ahondar en la simbología en que el contraste entre Estados Unidos y Cuba se traduce en la novela, parece oportuno mencionar la atmósfera de idealización que rodea el interés por Estados Unidos, comparando esa afición con la que se tiene hacia un país de encanto, de magia y de hadas: “la pasión por un sitio llamado Vermont, compartida por lo menos por dos personajes de esta historia, puede parecerse a la pasión que sintieron otros hombres por Citérea [...] o por el reino de Saba [...] o por la Isla del Tesoro, o por la bellísima Ciudad Esmeralda, capital del país de Oz” (131). Hay, además, constantes referencias a los ritmos del jazz y a decenas de músicos norteamericanos, cuyas canciones vibran en el aire de la casa aislada. Se concibe hasta a Dios como un Ser perteneciente a Estados Unidos: “Dios” —dice Elisa— “siempre lo he imaginado con la cara de Elmore James” (120). Hasta el huracán se calma en su camino de destrucción una vez llegado en los campos de Luisiana y de Texas; él también, igual que los personajes, encuentra paz en el Norte. Resulta significativo, además, que será precisamente en Nueva York donde Valeria se aprestará a hacer memoria del pasado y a escribir su libro. La oposición entre Cuba y Estados Unidos tal vez se refleja también en los nombres; *Mamito*, típico nombre hispánico, es la vaca de la familia, que encarna el vínculo con la tierra y las raíces, mientras que el barco con el cual Esteban antes y Jafet después intentan escapar a Estados Unidos lleva el nombre inglés y evocativo de *Mayflower*.

Por su ubicación aislada temporal y espacialmente, el caserón se convierte en un lugar indefinido, en el cual los personajes están encerrados sin la mínima posibilidad ni intención de salir. En este sentido, la casa de madera, “traída desde bosques lejanos”; y la playa desconocida y apartada, se configuran para ellos como “algo que los defendiera de las sacudidas de una historia que no podían controlar, y que tampoco podían, ni querían, entender” (21), como un limbo en el que la ausencia se impone como la única presencia posible.

De la reflexión existencial al silencio originario

Dentro del abanico de representaciones que el elemento de la muerte adquiere en la novela, resulta de particular importancia su configuración como mitologema del silencio; es decir, como fundamento negativo del Logos, origen místico de cada posible revelación y de cada lenguaje⁶. En este sentido, en la novela se establece una relación dicotómica entre las reflexiones existenciales, que constituyen el tema de diálogo más frecuente entre los personajes, y el silencio en el que éstos caen frente al acontecimiento de la muerte. La consideración sobre la muerte vuelve en las páginas de la novela de manera constante, como cuando se lee que “morir podía ser un modo de reírse del fatídico prestidigitador. Muerto, ya no servía para experimentos. Todo tendría que terminar. Todo pasaba en esta vida, los días, los meses, los años, el mar, los ciclones, los buenos tiempos y también los malos, los prestidigitadores y los actos de magia, y, cómo no, la vida misma” (46), y que “a José Lourdes nunca le gustó la muerte. Ni siquiera en aquellos años de su juventud en que ni siquiera la consideraba como posibilidad” (149). Otro ejemplo de la caducidad de la vida como tema recurrente en la novela, lo brindan las siguientes líneas:

Es mentira [...] que al final uno sea el resultado de lo que ha sido. La verdad es que uno va muriendo y naciendo muchas veces, y que todas esas muertes son definitivas, y esos nacimientos nada tienen que ver con el anterior, y que uno no es más que una serie de personas superpuestas, sin relación entre sí. Ni siquiera en vida logra reencarnar en lo que uno ha sido. Salvo algunos recuerdos, dispersos y desatinados, chispas de recuerdos [...]. (61)

⁶ Se utiliza, a este propósito, la definición brindada por Giorgio Agamben que individúa en la voz silenciosa — *Sigé* (Σιγή) — el fundamento ontológico del lenguaje originario, acontecimiento negativo fundante en la base de la revelación del Logos y madre de todas las cosas (79-80-81).

Si la vida da lugar a reflexiones sobre la muerte, el acontecimiento de la muerte, en cambio, sólo remite al silencio. En el texto, ante la noticia de la desaparición en bote de Jafet, nadie habla; se dice que los Godínez “ni se miraban ni se hablaban. Cada uno se mantenía ensimismado” (159), se lee, además, que “cuando Locuaz anunció que Jafet había desaparecido con el bote, Andrea no quiso dar crédito a lo que su nieto decía [...] Y lanzó un grito cuyo significado ni ella misma entendió [...]” (157). Como se destaca de los ejemplos citados, la sorpresa y el pavor ante el hecho mortuorio quitan las palabras; la experiencia de la pérdida reproduce el vacío originario, como fundamento ontológico. Por lo tanto, la experiencia de la muerte sólo es posible como la que Giorgio Agamben define como “Voz”, es decir, como ausencia de voz (80). El silencio es la imagen que se impone en la historia también más adelante, cuando Juan Milagro, Mino y el Coronel salen a la playa en búsqueda del chico:

Juan Milagro corrió a la varaentierra. Con un enérgico gesto, dio a entender que el Mayflower no se hallaba donde siempre, en su escondite. En el espigón, Mino y el Coronel Jardinero entendieron el mensaje de Juan Milagro, y se acercaron a uno de los pilones y comprobaron que el cabo estaba suelto. Mamina, Andrea, Elisa, Olivero y Vicenta de Paúl deambularon por la arena sucia. Pareció que buscaban en la arena, que entraban al mar y sacaban caracoles, como si pudieran encontrar en la orilla un rastro del huido [...] La lluvia los iba deshaciendo, esfumaba las formas de sus cuerpos y sus rasgos, *presagiaba lo que serían, los personajes y los bosquejos en que se convertirían, protagonistas imprecisos de una evocación, invenciones que servirían para que Valeria, en Nueva York, treinta años después, armara una historia*⁷ de fracasos y desapariciones. (158)

Este párrafo tal vez sea central en la novela, en cuanto aquí la “indecibilidad” de la muerte constituye el vínculo, la pared osmótica que permite a la historia narrada desembocar en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa de sí misma. La desaparición de Jafet en mar en el plano de la historia se traduce en el desvelamiento y en la explicitación del régimen ficticio de los protagonistas a nivel del discurso. Para citar otro ejemplo, en el texto se lee que: “Juan Milagro nada dijo y los personajes de esta historia nunca abrieron la puerta. [...] No salieron a la playa, bajo la torva. Los personajes de esta historia permanecieron quietos, en la cocina, a la espera de muchas cosas” (211). El desvelamiento de la ficcionalidad del lenguaje representa de por sí una imagen mortuoria, en cuanto subraya la ausencia de

⁷ La cursiva es mía.

cualquier posibilidad para el lenguaje de expresar el vacío originario y final que el acontecimiento de la muerte implica.

El texto pone en escena precisamente el hecho de que la muerte no se puede *decir*, sino sólo *mostrar* como indecible originario a partir del cual se yergue todo lo decible y que, por lo tanto, contiene la posibilidad de cualquier acontecimiento (Agamben 1982:108). En esta imposibilidad de expresión verbal reside el vínculo que la novela guarda con la dimensión trágica, en cuanto se configura como un coro de voces que se alternan, se superponen y se mezclan, pero que no hacen sino poner de relieve la ausencia de respuesta, el silencio existencial del cual surgen y al cual vuelven. Tal vez se trate de un contraste de voces silenciosas que preceden las palabras escritas de Verónica.

Parafraseando a Agamben, la novela remite constantemente al “tener-lugar” del lenguaje en el silencio originario⁸, puesto que pone en escena la ausencia como origen de la palabra, como “voz silenciosa e indecible” (105) que no pertenece a ningún idioma, y que se configura como el fundamento negativo tanto de la escritura como de la muerte.

A este respecto, el episodio central de la desaparición de Jafet constituye, además, el epílogo de la novela, el último apartado que tal vez coincida con el primer capítulo del libro que Valeria escribirá. El capítulo con el cual la novela se cierra se configura como el final de la historia y el principio del discurso; sólo es posible dar comienzo al proceso de escritura cuando la historia que el tiempo ha engendrado se ha cumplido definitivamente y el pasado se ha asumido como tal. La escritura surge como acto memorial necesario, a la vez que remite constantemente a la imposibilidad de colmar el vacío que la ausencia implica. La muerte se reafirma, por lo tanto, como el principio originario que sólo un pensamiento memorial puede revelar.

El archivo como estructura de la ausencia

A la luz de lo analizado, en *El navegante dormido*, la muerte resulta el acontecimiento central en la historia narrada, a la vez que el silencio del cual el discurso se genera. A nivel estilístico, el elemento mortuorio se configura como tropo estructurador del texto puesto que la narración se organiza

⁸Según Giorgio Agamben, la relación ontológica entre muerte y lenguaje reside en el hecho de que el lenguaje alude al silencio como acontecimiento originario y, por lo tanto, se convierte en signo del silencio del cual surge (109).

por acumulación, recurso que remite al origen hueco de cada discurso. En este sentido, la novela se relaciona con las que Roberto González Echevarría define “ficciones de archivo”⁹, puesto que, además del uso de la técnica acumulativa, comparte con ellas el sentido último que la imagen del archivo vehicula, es decir, la imposibilidad de decir el origen (González Echevarría 1998: 57).

Dentro de este repertorio de anécdotas, el archivo se ficcionaliza en la imagen de la cocina, que se ubica en el centro de la casa y se define como “acaso el salón más espacioso y cómodo de todo el bungalow” (III), y se describe a través del denso listado de las cosas que contiene, como se puede leer en las líneas que siguen:

En el centro de la mesa de comer [...] había un frutero atestado de limones criollos [...] y había también una tortuga disecada [...] la mesa estaba rodeada por doce taburetes forrados en piel de chivo [...] estaba dividida por un largo *counter* de mármol blanco, gastado, con dos fogones de carbón y uno de gas [...], y una hermosa campana de barro de la que colgaban sartenes, espumaderas, cucharas, cucharones y cuchillos de todos los tamaños posibles, bastante oxidados. En las paredes [...] múltiples fotografías de aserraderos y de troncos flotando en ríos excesivos y caudalosos, como mares. (112)

La imagen del archivo vuelve a aparecer en la historia en ocasión de un viaje que Valeria hará a Key West, donde visitará un museo dedicado a todos aquellos que intentaron abandonar Cuba para llegar a las costas norteamericanas. En particular, un área del museo se describe como un almacén de memorias, puesto que se dice que en el cuarto “nada habrá, sólo fotos [...] las fotos de los que partieron y nunca alcanzaron su destino. Fotos, se dirá Valeria, de los que se corrompieron y deshicieron en el fondo del mar. [...] En Key West, en aquel raro museo, Valeria se dirá que serán ésas, por fin, las fotos de los naufragos fantasmas. Y, como era de esperar, buscará una foto de Jafet, que no encontrará [...]” (289).

En la narración, sin embargo, la presencia de un personaje viejo representa otro reflejo ficcional de la figura del archivo, puesto que, según

⁹ Como se analizará en el presente apartado, los rasgos que *El navegante dormido* comparte con las novelas de archivo son la presencia del archivo ficcionalizado y de un personaje viejo, en el plano de la historia, y la inclusión del relato de su propia escritura y el uso de la estructura acumulativa, en el plano del discurso. En cambio, no parece haber semejanza a nivel ideológico, puesto que en el texto no se establece la relación entre poder, origen y conocimiento que caracteriza las novelas de archivo, para la cual se remite al detallado estudio de Roberto González Echevarría (1998).

González Echevarría, constituye un vínculo con el pasado, a la vez que un depósito de conocimientos (249). Es el caso de Mamina, la abuela de la familia que se describe como “pequeña, negra, arrugada”, de la cual su nieta Elisa piensa: “Tiene mil años [...] Con su áspero pelo blanco, la sonrisa desdentada y el traje de hilo crudo, siempre limpio, sin mancha [...]” (109), y en la cual Juan Milagro reconoce a “aquella negra viejísima que lo había criado” (127). La senilidad de las figuras oraculares hace que sus recuerdos sean incompletos y selectivos, lo que las vincula a la muerte como el hueco de los huecos, es decir, “el hueco maestro del Archivo, su clave inicial y final” (González Echevarría 1998 : 249).

Al mismo tiempo que se estructura como un almacén de episodios, esbozos, apuntes, anécdotas y recuerdos, la novela contiene también la narración de su propio relato, caracterizándose también como “depósito de relatos y mitos, uno de los cuales será el relato sobre la recopilación de esos mismos relatos y mitos” (*ibid.* : 199). Ya al principio de la novela, en un párrafo muy significativo que se cita a continuación, se lee:

Sólo pasarán treinta años y será como si escribiera sobre una civilización extinguida. Porque algún día Valeria se verá en la obligación de escribir esta historia. Lo entiende y, como no le queda otro remedio, lo acepta. [...] Será una historia, por otra parte, que ni ella misma entenderá. Al principio la tomará como un ejercicio del recuerdo. Se creará imaginando una fábula destinada a sí misma en la que hará coincidir, como será inevitable, todo cuanto tiene de falsa y artificiosa la realidad, con la fantasía y todo lo que ésta tiene de auténtica y real. Una fábula sincera, por así decirlo. El cuento, la invención, lo más verdadera posible, de tres o cuatro días innegables de su vida. Una fábula, fiel a la verdad, que la enfrentará al propio tiempo con la vida real— si es que tal cosa existe. (30)

A partir de aquí, las historias narradas se entretajan con constantes alusiones a la creación futura del texto mismo. Para citar algunos ejemplos, de Valeria en Nueva York se dice que “escribiría en su cuaderno, en una mañana futura, en el Upper West Side. Dejará constancia de que fueron siete las campanadas de un reloj sin manecillas [...] De este modo, se preparará para el próximo capítulo, con esa voz que llenará la casa en la nevada mañana de un invierno para el que, en los días de aquel ciclón, faltarán todavía treinta años” (85). Más adelante se lee que “lo que se acaba de contar sucedió un 10 de diciembre de 1927, es decir, ochenta años antes de que, en Nueva York, Valeria rememore lo que Mino le comentó sobre ese primer encuentro” (103), y que “Jafet se había ido. No volvería. Ya no le vería deambulando por la playa con su short de Riga, gastado, azul con osos pardos. Nunca más lo vería

nadar. Como si se hubiera acabado un capítulo, ¿cómo sería el siguiente, el que iba a comenzar? [...]” (160).

El libro resulta enciclopédico, puesto que contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que no se impone una elección. Al hablar de la huida de Jafet a la playa, por ejemplo, se presentan diferentes posibilidades de escritura; se dice que: “Entonces podían haber acontecido varios sucesos [...] Otra posibilidad: [...] Esa posibilidad, sin embargo, debe descartarse. Por una razón simple o, según se mire, extraordinariamente complicada [...] Una tercera posibilidad mucho más plausible: [...]” (97), y, acerca de un mismo episodio cuyo protagonista es Esteban, se ofrecen tres versiones tituladas “Ventana (1)” (282), “Ventana (2)” (284) y “Ventana (3)” (285). Para citar otros ejemplos, se lee también que “puede que lo contado hasta ahora no sea toda la verdad. Será bueno que se especifique que no fue la noche del 20, sino la madrugada del 21 de septiembre de 1941, cuando Esteban despertó de aquella pesadilla y no pudo volver a conciliar el sueño” (284), y, al hablar de un encuentro amoroso entre Valeria y Juan Milagro se dice que “podemos estar seguros de que se acostó en el suelo, junto a ella” (352), y que “Poseemos suficientes indicios para creer que tuvo la certeza de que algo, o mejor dicho, alguien [...] estaba dispuesto a protegerla. Sí, por primera vez en muchas horas, debió de tener esta certeza [...] Valeria ¿abrió los ojos y observó con extrañeza la novela de Flannery O’Connor? ¿La dejó sobre la cama? Y Juan Milagro ¿tenía los brazos unidos bajo la cabeza y miraba el techo?” (353).

Al desarrollarse como una *mise en abyme*, la novela pone en escena la esencia de la escritura como un compromiso entre libertad y recuerdo, configurándose como la que Roland Barthes define “libertad recordante” (24). El texto se configura como la que definiría una “todavía-no-escrita-novela”, con lo cual, utilizando las palabras del crítico francés, “no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje, sino que resulta todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene (al lenguaje) en un estado de eterno desplazamiento” (26). En este sentido, la presencia del personaje de Verónica es una garantía de que la conciencia individual de un escritor filtrará la ahistoricidad del flujo de pensamientos, al someter los acontecimientos a la temporalidad de la escritura.

Este archivo ficticio que la novela configura, por lo tanto, remite a la experiencia de la muerte como la negación que está en el origen, puesto que pone de relieve la sustancia artificiosa del lenguaje y la ausencia de su

referente¹⁰. Como subraya González Echevarría: “en esencia, el Archivo no contiene nada. Ésta es la fuerza contradictoria que constituye el Archivo, el corte, la pérdida” (67). Dicha laceración, al que el crítico se refiere, se traduce en el texto en la doble relación de contigüidad y discontinuidad que une la variedad de informaciones y datos que estructuran el texto, y que instituye “una naturaleza interrumpida que sólo se revela en bloques” (Barthes 2005: 56). La inflación de la escritura como conjunto tanto de episodios, anécdotas y recuerdos, como de hipótesis de escritura, expresa la medida de la realidad ficcional de la novela, y se impone como el recurso más adecuado para expresar la nada que constituye la raíz común de la existencia y del lenguaje. El énfasis característico de la amplificación no constituye solamente la forma moldeada sobre el vacío; es también su conciencia.

A la luz de lo dicho, *El navegante dormido* realiza lo que Barthes define como “estilo de la ausencia” (78), puesto que se trata de una escritura neutra, donde el instrumento formal “ya no está al servicio de una ideología, de un *ethos*, sino que es el modo de existir de un silencio” (79).

El desenmascaramiento del propio régimen ficcional por parte de la novela es de por sí una figura de la muerte, puesto que resulta una mitificación del hueco originario. El tropo de la muerte, por lo tanto, construye la novela como una “desescritura”¹¹, en cuanto desorilla la historia narrada hacia el reflejo constante de sí misma y remite, de este modo, a la ausencia originaria sobre la cual el lenguaje construye su máscara.

¹⁰ Por su etimología, el archivo no sólo indica algo que se guarda, sino algo que es secreto, codificado y encerrado. A este respecto, Roberto González Echevarría relaciona el término con “*arche* la materia primordial, el comienzo, el primer principio *arch* como en *monarca* denota poder, regir, pero también el comienzo, lo que es principal, más grande, denota primitivo, primordial a través de *arche*, archivo se relaciona con *arcano*” (61).

¹¹ El término se toma en préstamo de Roberto González Echevarría, que lo utiliza al hablar del cuento de Jorge Luis Borges “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” como una “desescritura” del proyecto ideológico y literario que caracteriza las ficciones regionalistas (224).

Bibliografía

- Agamben, G. (1982): *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi.
- Bachelard, G. (1972): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2005): *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, trad. De Nicolás Rosas, Madrid, Siglo XXI.
- Durand, G. (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1977): *Fragments d'un journal I (1945-1969)*, París, Gallimard.
- Estévez, A. (2007): *El navegante dormido*, Barcelona, Tusquets.
- González Echevarría, R. (1998): *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Martí, J. (1987): *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra.
- Sozzi, L. (2011): *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri.