

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA

TOMUS XX

HUNGARIA
SZEGED
2015

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**ACTA HISPANICA
TOMUS XX**

Consejo de Redacción

TIBOR BERTA, ZSUZSANNA CSIKÓS
(Universidad de Szeged, Hungría)

Consejo Asesor

DEZSŐ CSEJTEI (Universidad de Szeged, Hungría)
MÁRIA DORNBACH (Universidad de Szeged, Hungría)
INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (Universidad Autónoma de Madrid, España)
CARMEN MARIMÓN LLORCA (Universidad de Alicante, España)
JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL (Universidade da Coruña, España)
JESÚS RODRÍGUEZ VELASCO (Columbia University, Estados Unidos)
LEONOR RUIZ GURILLO (Universidad de Alicante, España)
ILDIKÓ SZIJJ (Universidad Eötvös Loránd, Hungría)

Editores

TIBOR BERTA – ZSUZSANNA CSIKÓS
(Universidad de Szeged, Hungría)

Redactora técnica

ZSUZSANNA JENEY

Universidad de Szeged
Departamento de Estudios Hispánicos
Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría
Tel.: 36-62-544-148
Fax: 36-62-544-148
E-mail: hispanisztikaszeged@gmail.com
www.hispanisztikaszeged.hu
ISSN 1416-7263

SZEGED, 2015

ÍNDICE

Prólogo.....	5
ANTOINE BOUBA KIDAKOU	
La metáfora del viaje en <i>Un viaje de novios</i> de Emilia Pardo Bazán.....	7
DOLORES GUTIÉRREZ GÓMEZ VELASCO	
La dualidad en el poema “El Dios ibero” de Antonio Machado	21
JOANNA MAŃKOWSKA	
Lo insólito en la novela <i>Don Juan</i> de Gonzalo Torrente Ballester: un nuevo concepto del mítico personaje y su lucha por la libertad	29
SIMON KROLL	
La estética del secreto en una novela de espionaje: <i>La deuxième mort de Ramón Mercader</i> de Jorge Semprún.....	41
DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ	
Sobre la existencia de una novela policíaca española: un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos	51
ÓSCAR GUTIÉRREZ MUÑOZ	
Recursos estilísticos en la producción narrativa de las novelas <i>Bartleby y compañía</i> y <i>El mal de Montano</i> de Enrique Vila-Matas	63
ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN	
Joan Fuster y Julián Marías: dos intelectuales frente a la transición española a la democracia	79
OLIVIA N. PETRESCU	
Significados de la muerte e inmigración en la película <i>Beautiful</i>	91
MARÍA ELENA SZILÁGYI CHEBI	
Los charrúas en la memoria nacional de Uruguay	105
RĂZVAN BRAN	
El uso de los sujetos pronominales explícitos y nulos por los aprendices de ELE..	121

Resúmenes

ESZTER KATONA	
Antología sobre el <i>Teatro breve actual</i>	131
ESZTER KATONA	
Federico García Lorca en Nueva York y La Habana	137
SANDA-VALERIA MORARU	
Vivir en el mundo de las traducciones	143
Autores de este volumen.....	145

PRÓLOGO

El presente número de *Acta Hispanica*, revista editada anualmente por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, correspondiente a su carácter interdisciplinario, recoge diez ensayos sobre temas hispánicos de literatura, cultura, historia y lingüística. Las publicaciones abarcan amplios temas y los autores pertenecen a varios centros de estudios hispánicos de todo el mundo desde Camerún hasta Rumanía. En la sección de reseñas se presentarán tres volúmenes.

En la sección de literatura y cultura, que es la más vasta esta vez, se incluyen ocho ensayos cuyos temas se reparten entre la literatura de Emilia Pardo Bazán (Antoine Bouba), la poesía de Antonio Machado (Dolores Gutiérrez) y varios ensayos dedicados a la narrativa española contemporánea así como a la novela del tema donjuanesco de Gonzalo Torrente Ballester (Joana Mankowska), a la novela de espionaje de Jorge Semprún (Simon Kroll), al desarrollo de la novela policíaca española (Diego Ernesto Parra) y a la intertextualidad de las novelas de Enrique Vila-Matas (Óscar Gutiérrez Muñoz). Se examinan la actividad de Joan Fuster y Julián Marías durante la transición española (Roberto Rodríguez Milán) y la película *Beautiful* (Olivia Petrescu).

Las secciones de historia y de lingüística están representadas por dos ensayos: uno sobre los indios charrúas (María Elena Szilágyi Chebi), otro sobre el uso de los sujetos pronominales explícitos en las clases de ELE (Răzvan Bran)

Completa este número la nueva sección de reseñas que recoge tres reseñas. Dos de ellos presentan el teatro español (Eszter Katona), la tercera presenta el libro de Olivia Petrescu (Sanda Moraru).

Zsuzsanna Csikós– Tibor Berta
editores

LA METÁFORA DEL VIAJE EN *UN VIAJE DE NOVIOS* DE EMILIA PARDO BAZÁN

ANTOINE BOUBA KIDAKOU

Université de Maroua (Cameroun)

Resumen: Dentro del inmenso *corpus* de la narrativa española del siglo XIX se particulariza la novela de Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, por el estilo particular adoptado y una concepción del viaje como alegoría. En la obra la autora se aleja de la concepción tradicional del viaje y de las modalidades de su escritura, utilizando los apuntes de un viaje que ha realizado para escribir una novela donde el valor científico-formativo es el aspecto más importante. Pardo Bazán explora el aspecto trascendental del viaje y, en este trabajo pretendemos analizar las diferentes técnicas utilizadas por la escritora para su metafóricación. El viaje viene a considerarse como un recorrido en el que el desplazamiento geográfico se acompaña o se convierte totalmente en movimiento interior. Las diferentes etapas del viaje físico realizado conforme al itinerario seguido muestran una progresiva transformación subjetiva de la protagonista de la obra y se convierten en etapas claves de un viaje metafórico bajo cuya perspectiva se realiza el presente estudio.

Palabras clave: viaje, metáfora, transformación mental

Abstract: Within the vast corpus of the nineteenth century Spanish narrative, Emilia Pardo Bazán's *Un viaje de novio*, deserve a different consideration due to a particular style adopted by the author and the consideration of travel as an allegory of life. The author departs, hence fore, from the way how travel was understood in the nineteenth century when writers based their travel writings or novels on the scientific and educational aspects. Pardo Bazan explores the transcendental aspect of travel fact and this paper studies the different techniques used by the writer to develop the metaphor of travel considering the geographical movement as an internal trip. The subjective and progressive transformation of the main protagonist, according to the itinerary of the trip, is studied as that internal journey.

Key words: travel, metaphor, mental transformation

Introducción

Al empezar este estudio, nos parece importante señalar unos cuantos rasgos característicos de la producción de Emilia Pardo Bazán y apuntar su interés por el tema del viaje. Más conocida como escritora naturalista con una inmensa producción

novelística, poética, ensayística y crítica, Emilia Pardo Bazán es a la par un poco desconocida como viajera apasionada que se interesa por el tema del viaje desde varias perspectivas en sus obras. Esa pasión de doña Pardo Bazán por los viajes ha sido reconocida por críticos que se interesaron por este aspecto de su obra, como se puede advertir en el siguiente comentario de un estudioso de la literatura de viajes: “Dentro do ámbito europeo, España, como país 'exótico', é un dos ámbitos preferidos para o viaxeiro romántico e posromántico, de modo que nas letras decimonónicas abundan as viaxes por España de autores franceses, ingleses, alemáns, rusos... Pero tamén -aínda que poucos e xa na segunda metade da centuria- hai españois que viaxan, pola terra patria ou alén das súas fronteiras, e deixan testemuño escrito das súas andanzas e impresións; entre eles destaca de xeito moi notable Emilia Pardo Bazán (1851-1921).”¹

En el mismo sentido escribe Freire López, uno de los mejores especialistas en la obra de Emilia Pardo Bazán, lo siguiente: “Emilia Pardo Bazán se interesó por la literatura de viajes, hasta el punto de que ya en una de sus tempranas estancias en París dedicó bastantes horas en la Biblioteca Nacional a un estudio que confiesa que fue de los que más le entretuvieron y que consistió en «registrar libros de viajes de los siglos XVII y XVIII»... Pero una cosa es ser entusiasta de los viajes y otra contárselos a los demás, y en el caso de doña Emilia vemos que guardó para sí misma las notas que en ellos hubiera tomado y que no publicó ninguna obra de viajes hasta que encontró la razón y el cauce para hacerlo en el género periodístico de la crónica, porque como crónicas en la prensa nacieron sus libros *Mi romería*, *Al pie de la torre Eiffel*, *Por Francia y por Alemania*, *Por la España pintoresca*, *Cuarenta días en la Exposición* y *Por la Europa católica*.”²

Muestra de esa pasión por los viajes y la literatura de viajes es el importante número de relatos de viajes que nos ha legado la escritora, de los que destacan con mucha relevancia *De mi tierra*, 1888; *Mi romería*, 1888; *Al pie de la Torre Eiffel*, 1889; *Por Francia y por Alemania*, 1889; *Por la España pintoresca*, 1896; *Cuarenta días en la Exposición*, 1901; *Por la Europa católica*, 1902; *Notas de un viaje por la Italia del Norte*, 1902.

Sin embargo, y aunque el viaje es el elemento principal sobre el que se construye la obra, *Un viaje de novios*, objeto del presente estudio y una de las primeras obras de la autora sobre el tema, es una novela en la que explora el viaje desde una perspectiva distinta al tratamiento del viaje según el canon de la escritura de los relatos de viajes, estilo que adopta más tarde adopta en los relatos de viajes ya señalado.

El aspecto específico de esta novela que nos interesa más es el viaje en su sentido filosófico, en cuanto que forma parte de las experiencias existenciales del ser humano, de las que suele ser una de las metáforas predilectas.³ Postulamos, desde luego, como

¹ José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, “Andanzas e visións de doña Emilia (a literatura de viaxes de Pardo Bazán)”, in: *Revista Galega do Ensino*, 27 (maio 2000), 37.

² Ana María FREIRE LÓPEZ, “Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán”, in: García Castañeda, Salvador (Coord.), *Literatura de viajes. El viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, 204-205.

³ Jacques LAJARRIGE, “Avant-propos”, in: *Austriaca*, 60, junio de 2006, 7.

hipótesis básicas, que *Un viaje de novios*, sin ser precisamente un relato de viajes, tiene una estructura conforme a los criterios de escritura de esos relatos; que en su funcionamiento textual, físico, psicológico y su implementación espacial a lo largo del recorrido, el viaje funciona como símbolo; esto es, un tropo o una alegoría de las andaduras de la vida humana. Antes de abordar el análisis específico de esa meteorización de la vida, nos parece importante señalar algunas similitudes entre esta obra y los relatos de viajes para ver claramente las técnicas de los relatos utilizadas por la autora para escribir esta novela.

1. Elementos pertinentes del género viático en *Un viaje de novios*

En este apartado, pretendemos ilustrar los rasgos pertinentes que comparte esta novela con los relatos de viajes y que le confieren su estatuto de novela (o libro o relato) de viaje según nos conformamos con los criterios de definición de este *corpus* propuestos por Rosca⁴, Popeanga⁵ o Belenguer Jané⁶, por citar unos casos. Estos criterios son, en todo caso, los siguientes.

1.1. El itinerario

Pérez Priego, considerado como uno de los primeros críticos en sentar las bases teóricas del estudio literario de la literatura de viajes desde una serie de criterios en el siglo XX, considera el itinerario como uno de los elementos clave, tal vez fundacionales, de estos relatos. “Atendiendo a su orden constructivo, lo primero que puede observarse es que en el libro de viajes la narración se articula básicamente sobre el trazado y recorrido de un itinerario, el cual constituye la urdimbre o armazón del relato, de modo semejante, por ejemplo, a la sucesión de reinados o el sistema de anales en el género cronístico.”⁷

Un viaje de novios es una obra construida respecto al trazado de un itinerario que empieza en León (España). “Mientras el acompañamiento desfilaba, con lentitud de duelo, por las calles mal empedradas de León, el tren corría, dejando atrás las interminables alamedas de chopos que parecen un pentagrama donde fuesen las notas verde claro, sobre el crudo tono rojizo de las llanadas.”⁸

⁴ Angela ROSCA, *La tipología de los discursos en los libros de viajes de Nibai Tican Rumano*, Madrid, Universidad Complutense (Tesis Doctoral), 2006.

⁵ Eugenia POPEANGA CHELARU, “Lectura e investigación de los libros de viajes medievales”, in: *Revista de Filología Románica*, 1991, Anejo I, Madrid, Universidad Complutense, 9-27.

⁶ Mariano BELENGUER JANÉ, *Periodismo de viajes*, Sevilla, Comunicación Social, 2002.

⁷ Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, “Estudio literario de los libros de viajes medievales”, in: *Epos*, Revista de Filología, Madrid, UNED, 1984, 220.

⁸ Emilia PARDO BAZÁN, *Un viaje de novios*, Luarna (edición electrónica), 2013, 31.

El viaje finaliza en Francia (París), después de señalar las principales etapas del recorrido: Venta de Baños, Miranda de Ebro, Vitoria, Alsasua, Irún, Hendaya, Bayona y Vichy. Desde el destino final, se anuncia el regreso al punto de partida. “El hace sus maletas para tomar el tren de la noche... Se va a Madrid.”⁹

1.2. La combinación de la descripción y la narración

Los fragmentos descriptivos, que constituyen uno de los aspectos de suma importancia en la literatura de viajes¹⁰ se combinan hábilmente con las narraciones para presentar el relato como un tejido armonioso de la historia contada. En la novela de Pardo Bazán se nota que la historia tiene un desarrollo único y lineal, mediante la técnica combinada de la *repetitio*, la *digressio* y la *abreviatio*, con una casi ausencia de entrelazamientos de acciones paralelas. La obra consiste en una pura narración lineal y continuada.

1.3. La descripción de las peripecias según el orden cronológico

Sobre este aspecto, dice Pérez Priego lo siguiente. “En el trazado de ese itinerario el narrador se ve obligado a adoptar también un orden cronológico —el tiempo que dura el recorrido—, con el fin de dar cuenta, más o menos puntual, del desarrollo y de la historia del viaje.”¹¹

Según este criterio, la presentación o descripción de las realidades observadas a lo largo del itinerario seguido por el viajero-narrador se ciñe al trazado del recorrido, marcando así la dependencia del desarrollo de la historia del viaje al marco cronológico estricto. En *Un viaje de novios*, la linealidad de la cronología del relato se ve impuesta por la progresión de los viajeros en el espacio. El relato se ajusta perfectamente a los criterios de un diario, es decir “una crónica cotidiana de los sucesos y escenarios del viaje”.¹²

1.4. La realización de un viaje

Tanto en los textos factuales (relatos de viajes) como en los ficcionales (novelas de viajes) el viaje actúa como hilo conductor y condicionante del relato. Cabe señalar que Alburquerque García recoge bajo el marbete de literatura de viajes todas las “obras en las que el viaje forma parte del tema o en las que actúa como motivo literario”.¹³ En *Un viaje de novios* el viaje condiciona el relato, como queda dicho, y esta obra encaja, desde luego, en este *corpus* genérico de literatura de viajes.

⁹ Ibidem, 500.

¹⁰ Sobre el tema véase Román ORTEGA, “La descripción en el relato de viajes: los tópicos”, in: *Revista de Filología Romanica*, Anejo IV, 2006, Madrid, Universidad Complutense, 224; Sofía CARRIZO RUEDA, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, 17; PÉREZ PRIEGO, op. cit., 232.

¹¹ Ibidem, 223.

¹² Ibidem, 224.

¹³ Luis ALBURQUERQUE GARCÍA, “El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género”, in: *Revista de Literatura*, 145, Madrid, 2011, 18.

La ausencia de los «*Mirabilia*», otro elemento esencial que cita Pérez Priego como constante en la literatura de viajes en general, es muy llamativa en *Un viaje de novios*. Los aspectos fabulosos o extravagantes de los libros de viajes, casi siempre relacionados con la descripción de tierras lejanas o poco conocidas, consisten en la presentación de hechos o realidades descomunales dignas de ser señaladas al público lector, como se puede notar en este comentario de Bouba Kidakou: “...uno de los constantes geográficos de los libros de viajes desde la Edad Media es la evocación de espacios extraños que consisten en territorios de lo maravilloso expresado desde varios puntos de vista pero con rasgos de fábula: lo maravilloso en el sentido positivo (riquezas fabulosas en oro, pedrerías preciosas y especias de todo tipo, razas humanas que gozan de una longevidad increíble o que llevan una vida purísima y que se gobiernan por leyes irreprochables, o que tienen una religión única como en el caso del imperio del Preste Juan...) y en el sentido negativo (abundancia vegetal lujuriente y fauna de gran tamaño, licencias sexuales extravagantes y fuera del común, desnudez corporal con descubrimiento de formas físicas y hábitos alimenticios extraños por lo repelente, monstruos humanos y animales y espacios estructurados como paradigmas infernales...)”.¹⁴

No obstante la evolución de los contenidos de la literatura de viajes, persisten todavía elementos fabulosos en muchos de ellos. Muestra de ello nos la ofrecen la obra de Niguel Barley *El antropólogo inocente* (1983), una novela de viajes escrita sobre las realidades socioculturales del norte de Camerún en la África negra, o varias obras del viajero español Javier Reverte entre las que destacan su novela *La canción de Mbama* (2007) sobre las realidades de Guinea Ecuatorial, y sus relatos *El sueño de África* (1996), *Vagabundo en África* (2003) o *Los caminos perdidos de África* (2002), que describen las realidades de varios países de África. Lo mismo puede notarse en el relato de Raúl Guerra Garrido *Viaje a una provincia interior*, o en el de Julio Llamazares *El río del olvido* (1990).

La ausencia de lo maravilloso no resta importancia a la calidad de la obra de Pardo Bazán en cuanto a su estatuto como novela de viaje; más bien se ajusta a una nueva norma de la escritura del viaje adoptada desde el siglo XVIII por los escritores-viajeros. Zigmunt comenta esa poética de la literatura de viajes en los términos que siguen. “La época de la Ilustración también supuso un cambio en la forma de entender el viaje, cuyos motivos se volvieron más complicados. Conforme con el nuevo espíritu, cualquier desplazamiento debería caracterizarse por su valor educativo. En primer lugar, cabe mencionar las expediciones científicas en las cuales el conocimiento y la investigación eran el motivo del viaje y el objetivo en sí mismo.”¹⁵

¹⁴ Antoine BOUBA KIDAKOU, *África negra en los libros de viajes españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Editorial Académica Española, 2012, 136.

¹⁵ Karolina ZYGMUNT, “La construcción de la experiencia del viaje en la escritura : figuras del escritor viajero contemporáneo”, in: *Kamchatka*, 2, diciembre de 2013, 109.

Esa forma de entender el viaje en la Ilustración, y que se prolonga en el siglo XIX en gran medida, transforma el desplazamiento espacial en una fuente de conocimiento, marcando así una diferencia con las épocas anteriores en las que el viaje se realizaba para cumplir con una obligación (viajes de embajadores, misioneros, exploradores y de campañas militares) o por motivaciones materialistas (viajes de mercaderes, conquistadores o colonizadores).

Después de estas precisiones sobre el estatuto de *Un viaje de novios* como novela de viajes, es preciso volcar la atención al aspecto específico que es el objeto de este trabajo: el viaje, no solo como elemento estructurador de todo el relato (aspecto ya atendido por Bühlam)¹⁶ sino como realidad alegórica, considerando el hecho de viajar como itinerancia vital con todas sus proyecciones, sus efectos transformadores en los protagonistas. Según Barrio Marco “La vida y la muerte han sido alegóricamente comparadas y descritas desde antiguo por medio de la metáfora del viaje, puesto que un viaje indica pasaje, tránsito, cambio e intercambio de espacios, vivencias y experiencias físicas y espirituales.”¹⁷ Si partimos de este postulado del poder transformativo del viaje en el hombre, el acto de viajar se convierte en una experiencia trascendental. Las diferentes etapas de la transformación de la protagonista que nos interesa en este trabajo, Lucía González, y la naturaleza de los cambios producidos en el personaje son los aspectos específicos que se analizan a continuación.

2. La transformación de Lucía por el viaje

En este apartado nos interesamos por cómo, a través de los diferentes hitos que constituyen las etapas del itinerario, se realiza la transformación subjetiva de la protagonista y en qué formas se construye esa transformación.

2.1. Lucía al inicio del viaje

Al iniciar el viaje en León, se presenta a la protagonista como una joven de dieciocho años con rasgos infantiles. “Vio Lucía sin disgusto al cortés y afable Miranda, y reparó con pueril curiosidad el aseo de su persona... Traía a la niña diariamente alguna baratija, para ella desconocida hasta entonces... Acertó éste a ponerse al nivel de conversación de Lucía, y mostróse muy enterado de las cosas femeniles, infantiles dijera mejor; y llegó el caso de que la niña le consultase acerca de su peinado, de sus trajes...”¹⁸

¹⁶ Regula BÜHLMANN, “Un viaje de novios ¿una novela de viajes?”, in: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (editores), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, 209-216.

¹⁷ J. M. BARRIO MARCO, “El viaje Arquetípico-iniciático: El viaje como génesis y arquetipo cultural de la Literatura Norteamericana”, in: F. Manuel MARIÑO y OLIVA HERRER,(eds), *El viaje en la literatura Occidental*, Valladolid, Secretaria de publicaciones UVA, 2004, 180.

¹⁸ PARDO BAZÁN, op. cit., 68.

El vocablo más utilizado en la obra para referirse a Lucía en las primeras etapas del viaje es «niña», con toda su carga semántica y sus implicaciones psicológicas. Lucía, como niña, al casarse con Aurelio Miranda, poco entendía del matrimonio y del amor. Aunque no se casó contra su voluntad, tampoco lo hizo por amor. “Sin un sonrojo, sin perder minuto de sueño, sin que el latir del corazón se le acelerase cuando Miranda, desahogado siempre, repicaba la campanilla o entraba haciendo ruido con las flamantes botas. Como ningún amoroso requiebro de Miranda vino a confirmar los dichos de las gentes, estaba Lucía descuidada y tranquila lo mismo que de costumbre.”¹⁹

La pareja nunca se trata con cariño, ni con pasión amorosa, por falta de correspondencia de ella: la distancia es lo que caracteriza sus relaciones, hasta tal punto que Lucía llama a su marido “el señor de Miranda”.²⁰ Esta distancia psicológica, es la que reforzará y empeorará la distancia física cuando la ausencia de Aurelio Miranda obliga a Lucía a viajar hasta Bayona sola.²¹ Es precisamente durante estas etapas del viaje, durante la ausencia del marido, cuando Lucía experimenta el proceso de transformación en el que adquiere otra personalidad. Pero antes de analizar este proceso transformacional de la personalidad de Lucía, señalemos un dato que puede barajarse como un indicio de la incompatibilidad entre los desposados, desde el principio del viaje y que dará sus retoños al final del recorrido en términos de ruptura: la incomprensión y la ausencia de correspondencia. Los desposados no tienen la misma concepción del viaje que estaban realizando. Para Aurelio Miranda, se trata de un viaje de novios, para ir a pasar la luna de miel con su joven esposa: de ahí la elección de Francia como destino. Además, Miranda se propone aprovechar su estancia en Vichy para curar sus achaques hepáticos.

Lucía, en cambio, no lo tiene claro desde el principio: tiene simplemente ganas de viajar; primero a Vichy conforme al deseo de su esposo, pero luego, cuando irrumpe Artegui en su vida por casualidad, se anima por París. Esa indecisión y esa fluctuación anímica, son elementos que ilustran la falta de madurez en la personalidad de Lucía.

2.2. El proceso de transformación

En el transcurso del viaje, Lucía va adquiriendo madurez y va cambiando; empezando a transformarse mediante las experiencias acumuladas en el recorrido del itinerario.

2.2.1. La transformación física

Presentada como un ser tierno, con cuerpo infantil al principio, Lucía va transformándose físicamente a medida que avanza en el espacio y en el tiempo. En una de las etapas del viaje, Miranda nota esta transformación en su esposa: “Miranda se reía,

¹⁹ Ibidem, 69-70.

²⁰ Ibidem, 89 y *passim*

²¹ Aurelio Miranda había bajado del tren en Venta de Baños para recuperar unas pertenencias olvidadas en el restaurante donde cenaron, y cuando sale del restaurante el tren estaba iniciando la marcha.

sentado próximo a su novia, mirándola de cerca y hallándola muy linda, transformada casi con el tocado de viaje y la animación que encendía sus mejillas y arrebolaba su fresca tez”.²²

Desde esta etapa, los gestos, los movimientos y los ademanes de Lucía van adquiriendo las características de una persona físicamente madura. Sin embargo, los detalles sobre los cambios morales y psicológicos son los que abundan en la obra.

2.2.2. La transformación moral

Lucía es una persona que se deja proteger cuidadosamente por su esposo Miranda al principio del viaje, asumiendo así, aunque inconscientemente, el tradicional papel de esposa sumisa: “Lucía, hay que subirse: el tren andará en seguida... Y con ademán cortés y discreto, ayudó a la novia a subir, empujándola levemente por la talla”.²³ Durante el trayecto de León a Venta, Miranda concentra toda su atención en vigilar y cuidar de Lucía, ofreciéndole todo cuanto necesita para estar cómoda: comida, bebida, afecto etc. Ella se deja atender plácidamente y guiada más bien por la inocencia que por el consentimiento.

Desde Venta hasta Bayona, Lucía viaja sin Miranda, sin protector. Y es precisamente en este tramo cuando se produce la mayor transformación del personaje. El primer factor de esta transformación es, pues, la ausencia de su marido. Ante esta ausencia de protección Lucía se ve expuesta a peligros y debe resistir a cualquier intento de avasallamiento o de agresión. Esta primera lección de vida la lleva a madurar en sus comportamientos y en sus discursos. Al entrar en contacto con Artegui en los primeros momentos de la ausencia de su marido, Lucía está todavía bajo la influencia psicológica del proteccionismo que le había inculcado éste y considera a Artegui como su nuevo protector. En este sentido, le dice: “¿Qué sería de mí si no le hubiese encontrado tan a tiempo?”²⁴ Poco a poco, Lucía aprende a ganar su independencia, prescindiendo de la protección de Artegui. También se considera como interlocutora en las conversaciones que mantiene tanto con Artegui como con Gonzalo y los demás pasajeros del tren. Pueden apreciarse estos discursos suyos, en conversaciones con Artegui, como muestra de su maduración.

“-No, señor- declaró Lucía ofendida-; le entiendo a usted muy bien, y en prueba de ello voy a adivinar eso que se calló. ¡Verá usted que sí!-gritó, cuando Artegui hubo meneado sonriendo la caneza-. Usted se aburrió menos en esa temporada en que fue médico de afición; pero en cambio...con ver tanto muerto y tanta sangre, y tanta barbaridad, aún se volvió usted más...más judío que antes.”²⁵

La firmeza y la seguridad que trasparecen en los propósitos de Lucía traducen perfectamente esta maduración del personaje. Artegui es, por cierto, un agente

²² Ibidem, 86.

²³ Ibidem, 25.

²⁴ Ibidem, 174.

²⁵ Ibidem, 218-219.

encadenante de este proceso pero, al mismo tiempo, la primera víctima del mismo. Durante la estancia del grupo en Bayona hasta la llegada de Miranda, las relaciones entre Artegui y Lucía se reducen a unas conversaciones en las que se percibe una dialéctica, en un trasfondo de moralización, de aleccionamiento y de descubrimiento.

Hacia el final de la obra Lucía alcanza una gran madurez, no sólo en sus discursos sino también en sus acciones. Ante la gravedad de la enfermedad de Pilar, ella es quién toma la iniciativa de las acciones para ayudar a la enferma a recuperarse. “La única persona que se consagró a que Pilar observase el régimen saludable fue, pues, Lucía”.²⁶ En Vichy, Lucía vive más entregada a cuidar de Pilar que a su obligación matrimonial, al lado de su marido. Entre quejas y reproches dice Miranda a Lucía: “No parece sino que esa chica es la única que tiene aquí que cuidarse. También los demás padecemos y hemos de observar régimen. Hoy justamente estoy fatal...”²⁷ Pero Lucía, como respuesta a esa amonestación, le vuelve la espalda a Miranda y se aleja. Poco a poco Lucía, valiéndose de la fuerza que le propicia ese proceso de maduración y de transformación, adquiere más independencia y libertad. Llega a dar órdenes a su marido y a negarse a cumplir con su obligación conyugal.²⁸

El descubrimiento del amor es otro factor desencadenante de la transformación de Lucía. Antes de conocer a Ignacio Artegui, Lucía tenía una idea confusa del amor, ya que lo que la une a Miranda no es un sentimiento amoroso, sino más bien una convención social. Dice la joven muchacha a este propósito: “¿Qué entiendo yo de bodas, ni de...?”²⁹ Gracias a Artegui, descubre Lucía el amor (aunque todavía no es consciente de ello hasta que vuelvan a encontrarse en París más tarde). A pesar de algunos desacuerdos en ciertos temas específicos como la religión, y en ciertos valores sociales (el sentido del matrimonio, por ejemplo), las relaciones entre Artegui y Lucía se caracterizan por una perfecta comprensión empática, una interacción positiva y un enriquecimiento mutuo. Muchos fragmentos en la obra denotan la simbiosis, casi una telepatía entre los dos personajes, hasta tal punto que se creen enamorados uno del otro.

En París, Lucía siente un obsesivo anhelo de volver a encontrarse con Artegui y lleva su proyecto a la realidad cuando por fin, irrumpe en la casa de éste. La descripción del reencuentro entre los dos es similar a una escena de reencuentro entre dos enamorados que hubieran sido separados fortuitamente con la intensidad en las emociones, tensiones y distensiones, pero otra vez más sólo el peso de la convención social detiene las pasiones desatadas de los dos amantes.³⁰

²⁶ Ibidem, 285.

²⁷ Ibidem, 362.

²⁸ Véase las páginas 361-362 y 317.

²⁹ Ibidem, 79.

³⁰ Véase las páginas 465-487.

3. El desenlace: un retorno solitario

Al término del recorrido y de las peregrinaciones de los desposados (Lucía y Miranda), nos encontramos con una pareja moral y físicamente rota y separada. Entre decepción, desilusión y enfado, Aurelio Miranda decide acortar su estancia en Francia para regresar a España tras descubrir que su esposa se siente atraída por Artegui a quien Lucía visita en su casa. Miranda hace reprobaciones violentas a su esposa ante lo que llama la infidelidad pero Lucía prefiere no ofrecerle ninguna explicación sobre su visita a Artegui. Al contrario, se indigna y lo único que anhela es reunirse con su amante para hallar la paz interior y la felicidad. "...Ardían los cirios ante Pilar, y en la fachada de Artegui se veía la luz a través de unas cortinas... Bajar diez escalones, y encontrarse en el jardín; atravesar el jardín, y encontrarse sobre un pecho amante que para ella era cera suavísima, acero para sus enemigos..."³¹

El proceso evolutivo de la mentalidad y de los sentimientos es tan gradual, lógico y evidente que no sorprende a nadie que Lucía se niegue a permanecer al lado de su marido y a seguirle en su viaje de regreso a España. Puede apreciarse esta conversación suya con el padre Arriogoita al respecto:

"-Él hace sus maletas para tomar el tren de la noche... se va a Madrid...La deja a su usted... Si usted quisiera arrojarle a sus pies, y con humildad y arrepentimiento..."

-Eso no, padre,- gritó la altiva castellana. Creerá que soy lo que él llama... No, no."³²

Lucía regresa a España sola, y completamente transformada. "Más de dos semanas dio pasto a las lenguas ociosas de León el singular suceso de la llegada de Lucía González, sola, triste, desmejorada y encinta, a la casa paterna."³³

El viaje de Lucía se convierte en una metáfora a partir de este retorno, y de los cambios observados en el personaje a su regreso. La primera observación es que, con el regreso de los protagonistas, el viaje se presenta como una realidad cíclica. Empieza en León como punto de inicio y regresa a León como punto de regreso. Se trata de un ciclo completo, como el de una vida humana. Y precisamente a partir de este elemento, el viaje de Lucía puede interpretarse como la metáfora de la andadura mental de la protagonista. El desplazamiento físico de Lucía González se convierte en un viaje interior: la auto-reflexión o introspección que hace para aclarar cuestionamientos u otros conflictos existenciales consigo misma y con su entorno. Este desplazamiento adquiere, en el mismo contexto, un aislamiento que ayuda en el esclarecimiento de las ideas y facilita la toma de consciencia y de decisiones con toda libertad. En el mismo sentido, el viaje realizado por Lucía es un medio de conocimiento: en el transcurso de ese viaje el personaje realiza una acumulación de lecciones, una adquisición de sabiduría gracias a las relaciones con el espacio, el tiempo y el otro. De acuerdo con Boliñas

³¹ Ibidem,497.

³² Ibidem, 501.

³³ Ibidem, 502.

Fernández “Retornar, regresar, implica un marco semántico o cuadro de sentido que incluye espacio, dentro/fuera, movimientos de ida y vuelta, disolución en lo exterior, interiorización, etc.”³⁴ El progreso de Lucía en el espacio es también un proceso mental y, de resultas, moral. El cambio se produce tanto en su cuerpo como en su intimidad personal. Al final, Lucía vuelve (retorna) al espacio inicial desde el que se inicia el viaje, pero ya presenta rasgos diferentes de su personalidad: está deshecha y poco reconocible, y sus aspectos físicos y morales llevan a percibir el viaje como una alegoría del proceso natural de decadencia (física y moral). El retomo de la protagonista puede interpretarse como un intento de reencuentro con su personalidad de origen, un intento de reversión para volver al estado propio.

Una perspectiva adicional del acercamiento metafórico al concepto de viaje descrito en este relato nos remite al tren en su simbolismo asociado al viaje en el siglo XIX. Este poderoso emblema mecánico se consideraba en general como “heraldo de civilización”³⁵, pues suscitaba el entusiasmo y la admiración por su poder abolicionista del tiempo y del espacio, por su papel unificador e integrador, y por la revolución que supone. Sin embargo, en *Un viaje de novios* el tren no se percibe desde este paradigma. El tren, en su curso, es percibido como la vida que fluye o como el diablo que se lleva el alma. Varias partes de la obra remiten a esa percepción. Muestra de ello se puede leer en uno de los fragmentos más significativos al respecto, en el que se puede ver el paralelismo insinuado entre el tren en su curso y la vida humana. “Fuera, los postes del telégrafo parecían una fila de espectros; los árboles sacudían su desmelenada cabeza, agitando ramas semejantes a brazos tendidos con desesperación pidiendo socorro; una casa surgía blanquecina, de tiempo en tiempo, aislada en el paisaje como monstruosa testa de granítica esfinge; todo confundido, vago, sin contornos, flotante y fugaz, a imitación de los torbellinos de humo de la máquina, que envolvían al tren cual envuelve a la presa el aliento de fuego de colérico dragón. Dentro del coche silencio religioso; dijérase que era un recinto encantado. El viajero corrió el transparente azul, cubriendo la lámpara; recostose en una esquina cerrados los ojos, y, estirando las piernas, las apoyó en el asiento fronterizo. Así pasaron estaciones y estaciones.”³⁶

Pardo Bazán se hace eco, en este sentido, de una importante opinión que desde el siglo XIX ve en tren en marcha un espectáculo sublime del fluir de la vida, de la fugacidad de la existencia humana asimilando las estaciones de partida, de paradas y de llegada del tren a las de la vida en su movimiento desde su inicio hasta la muerte. Esa asimilación del espectáculo sublime del fluir de la vida al del tren sigue animando todavía la escena literaria, pues se puede notar a finales del siglo XX, y a modo de ilustración, una propensión a ese paralelismo. En el prólogo de una significativa

³⁴ Carlos BOLIÑAS FERNANDEZ, “La metáfora platónica del retorno (reditio)”, in: *Revista Española de Filosofía Medieval*, 10, 2003, 371.

³⁵ Lily LITVAK, “Abolición del tiempo y el espacio. El viaje en tren a fines del siglo XIX”, in: *Compás de Letras*, 7, diciembre de 1995, 239.

³⁶ PARDO BAZÁN, op. cit., 123.

antología sobre el tren en la literatura, el escritor-viajero Julio Llamazares escribe en este sentido lo siguiente. “Desde el tren, la literatura redescubrió el paisaje... y confirmó la fugacidad, no sólo de los paisajes, sino de la propia vida. Cada estación, cada apeadero, cada cambio de agujas o de ritmo eran un canto a la modernidad, pero también la constatación de la vulnerabilidad de la vida y de la condición humana. Cada vagón de pasajeros o de carga resumía la historia y el destino de la humanidad. Y, así, poco a poco, al ritmo que los trenes y convirtiéndose ella misma en un tren de relatos y de estaciones de llegada o de partida...”³⁷

En su estudio ya citado Lily Litvak apuntaba el papel del tren en la alegoría del viaje, recogiendo un comentario de Enrique Sepúlveda sobre el asunto: “...al ver el tren corriendo sobre los carriles de acero, «como alma que lleva Satán», nadie le quita de la cabeza el pensar que «aquello que rebulle dentro de la locomotora y brama y silba y lanza bocanadas de humo, chispas y llamas, es el mismísimo infierno, reducido por la divisibilidad, como acontece con la luz eléctrica, a un chorro simple de fuego amansado por las calderas y los tornillos del regulador de la máquina.”³⁸

El tren, se ve, además de la alteración de las relaciones espaciales que provoca por la velocidad y de la aniquilación del espacio tradicional, viene a simbolizar el *fluir* de la vida humana en su recorrido terrenal hacia la muerte, pasando por varias alteraciones.

Conclusiones

La valoración final que se impone al término del análisis de *Un viaje de novios* puede formularse en tres dimensiones: en primer lugar, se nota que la obra encaja perfectamente dentro del *corpus* de novelas clasificadas en la categoría literatura de viajes, pues cumple la mayoría de los criterios definitorios del género.

En segundo lugar, la influencia de la época y del movimiento literario (Naturalismo) a los que pertenece la autora se manifiesta en el relato a través de las pormenorizadas descripciones de los paisajes y de las realidades sociales observadas por los viajeros a lo largo del trayecto de León a París. Sin embargo, y tal vez por ser una novela, la autora se distancia, en los largos fragmentos descriptivos de la obra, de las maravillas y del éxtasis de las contemplaciones de edificios, monumentos y otras realidades socio-culturales que suelen caracterizar principalmente los relatos factuales. Esta postura de la autora caracterizada por una concepción del viaje como metáfora de la vida se une a otro aspecto del libro, el que advierte contra la fascinación de lo ajeno y de la modernidad, para hacer una diferencia en el tratamiento del tema del viaje en la literatura.

Por fin, la evolución de la personalidad de Lucía González, hasta la transformación total de su mentalidad en el transcurso del itinerario convierte asimismo el viaje realizado en una metáfora: las tres etapas del viaje (la salida, el recorrido del itinerario y la llegada a

³⁷ *Vidas sobre railes: cuentos de trenes*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, 7.

³⁸ LITVAK, op. cit., 240.

destino) son etapas que corresponden a las del proceso de transformación mental de Lucía. Su salida de León marca su separación con su espacio de origen y con su entorno: es una ruptura con las asociaciones y vinculaciones con el espacio de origen. Esa ruptura provoca sufrimientos por el abandono de lo familiar, lo conocido pero también por el miedo a lo desconocido que se va a afrontar. La salida es pues, al mismo tiempo una ruptura y un inicio, el inicio de una nueva vida o de una nueva etapa en la vida. La segunda etapa, el recorrido del itinerario o el traslado, supone unos sufrimientos transformacionales por las presiones físicas y morales inherentes al desplazamiento físico que implican una evolución mental en la protagonista. La asimilación de los elementos que conforman las secuencias del itinerario y la incorporación de esos elementos en la personalidad de la protagonista tienen como consecuencia, en la tercera etapa, la llegada, la conversión del personaje inicial en otro distinto.

Estos aspectos de *Un viaje de novios* constituyen unas constantes en la mayoría de los libros que, según Carrizo Rueda “...irán adquiriendo un marcado carácter intimista pues serán las repercusiones del viaje en el mundo interior de quien lo realiza, los verdaderos núcleos del relato.”³⁹

³⁹ Sofía CARRIZO RUEDA, “Morfología y variantes del relato de viajes”, in: Carmona Fernández, F. y Martínez Pérez, A. (eds.) *Libros de viajes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, 124.

LA DUALIDAD EN EL POEMA “EL DIOS IBERO” DE ANTONIO MACHADO

DOLORES GUTIÉRREZ GÓMEZ VELASCO

Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos
(CIDHEM), México

Resumen: La Generación del 98 fue la denominación de un conjunto de escritores españoles nacidos entre 1864 y 1875 cuyo rasgo común fue el influjo provocado por la crisis hispana de 1898. La mayoría de estos autores intentó proponer soluciones a través de su escritura. En este contexto se sitúa el poema “El Dios ibero” de Antonio Machado, donde el poeta, a través de un juego de dualidades, expone al Señor azaroso que determina la religiosidad del hombre hispano y propone sustituirlo por el Ser que él anhela: un Dios firme y adusto, forjado por el hombre ibero en una pieza de roble castellano, símbolo de la unidad hispana.

Palabras clave: Generación del 98, Castilla, Antonio Machado, Dios ibero, dualidad

Abstract: The Generation of '98 was the name of a group of Spanish writers born between 1864 and 1875 whose common feature was the influence caused by the Hispanic crisis of 1898. Most of these authors tried to propose solutions through their writings. Antonio Machado's poem “The Iberian God” was placed in this context. The poet, through a game of dualities, describes the unsettled God that determines the religiosity of the Hispanic man and suggests the god he yearns for, a firm and grim god, shaped by the Iberian man in a piece of Castilian oak, symbol of Spanish unity.

Key words: Generation of '98, Castile, Antonio Machado, Iberian God, duality

Introducción

El Siglo de Oro de las letras españolas surgió en forma paralela a una de las grandes crisis de la historia ibérica. El hundimiento de la Armada Invencible a finales del siglo XVI marcó el fin de una época de gloria por la expansión de la Corona española hacia sus territorios conquistados. El apoyo de España a la Contrarreforma y el financiamiento de las guerras contra los protestantes provocaron una crisis financiera que pronto se dejó sentir en todo el país. El pesimismo de la época inspiró a los escritores del barroco quienes encontraron vías de expresión en los numerosos recursos y en las formas llenas de contrastes de esta corriente literaria.

Esto nos conduce a la reflexión de que las crisis económicas y sociales, asociadas al pesimismo, han dado en España, momentos de auge en las letras. El surgimiento de la

Generación del 98, también estuvo ligado al desastre marcado en 1898, año en el que el imperio ibérico pierde sus últimas colonias: Cuba, Filipinas y Puerto Rico.

La Generación del 98 está compuesta por escritores nacidos entre 1864 y 1875 quienes tienen como rasgo común, la afectación que les produce la crisis española de esa época. Aspecto que de una u otra forma se ve reflejado en su escritura y en su interés por proponer soluciones. Entre los autores más significativos de esta generación se encuentran Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Azorín, Valle-Inclán, Pío Baroja, entre otros. Conformaban un grupo de jóvenes que “reclamaba la regeneración de España, la necesidad de llevar a cabo grandes cambios políticos y sociales, estos escritores deseaban aportar una nueva visión crítica de las cosas.”¹ Sus inquietudes no determinaron una unidad en sus visiones, pero sí un deseo de transformar a España. Miguel de Unamuno, en un artículo publicado en 1918, habló sobre su generación y decía: “Sólo nos unían el tiempo y el lugar, y acaso un común dolor: la angustia de no respirar en aquella España que es la misma de hoy. El que partiéramos casi al mismo tiempo, a raíz del desastre colonial, no quiere decir que lo hiciéramos de acuerdo.”²

En medio de esta crisis Antonio Machado publicó en 1908 un artículo titulado “Nuestro patriotismo y la Marcha de Cádiz” en el que mostraba un sentido crítico hacia la manera en que el español se relacionaba con el suelo en el que vivía: “Sabemos que la patria no es una finca heredada de nuestros abuelos, buena no más para ser defendida a la hora de la invasión extranjera. Sabemos que la patria es algo que se hace constantemente y se conserva sólo por la cultura y el trabajo. El pueblo que la descuida o abandona, la pierde, aunque sepa morir. Sabemos que no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra: que no basta vivir sobre él: allí donde no existe huella del esfuerzo humano no hay patria, ni siquiera región, sino una tierra estéril, que tanto puede ser nuestra como de los buitres o de las águilas que sobre ella se ciernen.”³

Su insatisfacción sobre la situación de España, su sentir junto con el de los intelectuales de su época se refleja en la crítica, pero también en las reflexiones que buscan un país nuevo, diferente. Todas estas inquietudes se traslucen en su poemario *Campos de Castilla*⁴, publicado en dos etapas: la primera en 1912, poco antes de la muerte de su esposa, Leonor Izquierdo. La mayor parte de los poemas los trabajó durante el tiempo que vivió en Soria, de 1905 a 1912, y muestran la gran identificación de Machado con el ambiente de las tierras castellanas, así lo afirma Serrano: “el poeta entra en comunión íntima con el paisaje que describe y canta... Tanto amor verdadero, tanta delicadeza, unida a tal capacidad de simpatía con el entorno descrito impregnan estos

¹ Rocío LINEROS QUINTERO, “El modernismo y la Generación del 98”, in: *Contraclave*, asequible en: <http://www.contraclave.es/literatura/modernismo.PDF>

² Mercedes SORIANO, *Los revolucionarios del siglo XX*, tomo 16, México, Club Internacional del Libro, 1968, 218.

³ Luis Carlos FERNÁNDEZ LOBO, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Akal, 1997, 41.

⁴ Antonio MACHADO, “Campos de Castilla”, in: *Poesías completas de Antonio Machado*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1994, 103-205.

versos, que las cosas y el alma –como él mismo sugiere- están aquí fundidas.”⁵ Posteriormente se incluyeron textos que él escribió entre 1912 a 1917. En esa etapa el autor había logrado ser trasladado a Baeza. Ahí se encuentra con el paisaje de su niñez, con la Andalucía que lo vio nacer. Es la época de su formación filosófica que lo empuja “a interrogarse con más aspereza, a la luz de su propio destino, sobre las grandes cuestiones que se le plantean al hombre: el sentido de la vida y de su propia existencia, la muerte, el Dios deseado, pero en el que no se cree.”⁶

En *Campos de Castilla* aparece un poema, “El mañana efímero”, en el que Machado habla de España como si estuviera partida en dos: Una parte representa la España del presente, la que el poeta quiere que sea distinta: “Esa España inferior que ora y bosteza vieja y tahúr, zaragatera y triste,” la otra es la que la que él anhela, la del trabajo, la que labra la tierra: “Mas otra España nace, la España del cincel y de la maza, con esa eterna juventud que se hace del pasado macizo de la raza”. Es decir, Machado concibe dos Españas, la que no quiere y a la que aspira.

“El Dios ibero” también del mismo poemario, fue publicado en la segunda etapa, y aunque no se sabe si lo escribió en Soria o en Baeza, se ve en él claramente la influencia del campo castellano. Este poema se inserta en la necesidad histórica de repensar a España, y también, la necesidad de re-crear a Dios, a ese Dios en el que cree el pueblo hispano.

La dualidad en Antonio Machado

El término dualidad viene del latín *dualitas*, y se refiere a la reunión de dos caracteres diversos en una misma persona o cosa. Puede ser antitética, cuando los dos elementos que la conforman se contraponen; o bien, ambivalente, cuando se trata de dos valores distintos pero no necesariamente opuestos. Este concepto está ligado a las ideas religiosas en las que el hombre se ha planteado su origen y destino. La búsqueda de Dios surge de una necesidad ontológica en la que el ser humano experimenta la angustia por vivir separado del Todo, se concibe a sí mismo como un ser fragmentado y, en la búsqueda de lo divino, intenta trascender la dualidad y aspira a la unidad.

Gran parte del pensamiento de Machado se condensa en una obra que nació en su juventud: escrita en prosa, *Juan de Mairena* reúne una serie de reflexiones del poeta sobre diversos temas. El autor definió al conjunto de estos escritos como su “yo” filosófico. El protagonista, Juan de Mairena es un profesor que hace cavilaciones frente a sus alumnos sobre el arte, la cultura, la filosofía, la literatura, etc. En torno a la dualidad, decía Mairena a los estudiantes: “Toda revelación en el espíritu humano -si se entiende por espíritu la facultad intelectual- es revelación de lo otro, de lo esencialmente otro... no por inagotable, sino por irreductible en calidad y esencia a los datos conocidos, no

⁵ José Antonio SERRANO, *La obra poética de Antonio Machado*, España, 2000, asequible en: <http://jaserrano.nom.es/Machado/Campos.htm>

⁶ Idem.

ya como lo infinito ante lo limitado, sino como lo otro ante lo uno, como la posición inevitable de términos heterogéneos, sin posible denominador común. Desde este punto de vista Dios puede ser la alteridad trascendente a que todos miramos.”⁷

Machado no ve esa alteridad como algo concluyente. El “otro” es aún definible. En esta búsqueda se inserta el deseo de encontrar la identidad propia. Para el poeta, debajo de lo que el hombre piensa está lo que el hombre cree, esto lo divide dentro de sí mismo, ya que en muchas ocasiones se cree lo contrario a lo que se piensa.⁸ Hay en Machado un interés por definir la identidad hispana, un principio unificador que aclare las ideas frente a la confusión, que una la creencia con el pensamiento. En “El Dios ibero”, el poeta utiliza el recurso de la dualidad para llegar a la unidad como principio integrador de lo que busca, es decir, define a la otredad, al “no ser” para llegar al ser y reconocer la identidad. En el poema, apela a los hombres de España para que sean ellos quienes pongan fin al Dios dual que se describe en el poema y que, con su propia mano, sean capaces de crear a un Dios legítimo para el pueblo hispano.

El Dios ibero

El poema es una silva⁹ cuya estructura misma está marcada por la dualidad: dos voces se mezclan en sus versos, la primera es la voz poética, la cual refleja el propio sentir del poeta; la segunda personifica la voz del hombre ibero, representado por el campesino;¹⁰ seis estrofas entrecomilladas contienen su plegaria.

En la primera estrofa habla la voz poética, en ella se hace referencia a una vieja cantiga¹¹ en la que un tahúr tramposo pierde su dinero en una partida y culpa al cielo por lo que dirige su flechas hacia él.¹² La voz poética ansía esas flechas para que el hombre ibero pueda lanzarlas al Ser que ha malogrado sus frutos, al Señor azaroso que provoca penas a su pueblo. Pero ese Dios merecedor del castigo —aquí el poeta recurre a la antítesis— también lo es de la alabanza, y quisiera poner en la voz del hombre español: “un ‘gloria a ti’ para el señor que grana centenos y trigales que el pan bendito le darán mañana” (DI)¹³.

⁷ Antonio MACHADO, *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 149.

⁸ *Ibidem*, 147.

⁹ Combinación de la métrica castellana, no estrófica, en la que se encuentran mezclados versos heptasílabos y endecasílabos, con rima consonante, e incluso, pueden aparecer versos sueltos sin rima.

¹⁰ Machado toma al campesino como principal representante del hombre ibero porque como decía Mairena a sus alumnos: “Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos”. MACHADO, *op. cit.*, 9. Es este personaje el más vulnerable frente a una naturaleza impasible que determina su religiosidad. “En el folklore religioso de nuestra tierra —dice Mairena— la naturaleza hace creyentes a muchos de nuestros paisanos y descreídos a muchos otros” *Idem*.

¹¹ Composición poética medieval para ser cantada.

¹² SERRANO, *op. cit.*

¹³ (DI) hace referencia a citas del poema “El dios ibero”

En los siguientes versos inicia la plegaria del campesino. El apelativo “Señor” aparece en casi todas las estrofas dejando claro que se trata de una invocación; sin embargo, no es un ruego ni una súplica, ya que en ella no se pide nada. El propósito de los versos, según se infiere, es mostrar al Dios que tiene el hombre ibero. Es el “Señor de la ruina..., dueño de la nube del estío que la campiña arrasa, del seco otoño, del helar tardío y del bochorno que la mies abrasa” (DI). La voz declara con resignación que conoce el poder de este Señor y, por ello, su cadena. Es el Ser que le provoca temor. Pero también, los versos invocan a un Dios digno de alabanzas: “¡Señor del iris, sobre el campo verde donde la oveja pace... tu soplo el fuego del hogar aviva, tu lumbre da sazón al rubio grano, y cuaja el hueso de la verde oliva, la noche de San Juan, tu santa mano”(DI).

Hay un concepto dual de Dios. El poeta recurre a la antítesis para reafirmar esta concepción que deja ver la falta de justicia del Dios ibero: “¡Oh dueño de fortuna y de pobreza, ventura y malandanza, que al rico das favores y pereza y al pobre su fatiga y su esperanza!” Este Señor arbitrario y temido provoca en el campesino la plegaria y la blasfemia como una expresión unívoca de su incuestionable fe: “con mi oración se inclina hacia la tierra un corazón blasfemo” (DI).

Para Machado la blasfemia es parte de la comunicación franca con Dios, Juan de Mairena decía: “Prohibir la blasfemia con leyes punitivas, más o menos severas, es envenenar el corazón del pueblo, obligándole a ser insincero en su diálogo con la divinidad.”¹⁴ Si no hubiera fe tampoco habría blasfemia. La fe se basa en el temor y el ateísmo en la desesperanza. El que teme es porque espera. Para el hombre ibero, el destino no depende de él ni de su trabajo, sino de la mano de ese Ser que da el último toque al fruto maduro. No es el esfuerzo cotidiano el que da las obras terminadas, sino la voluntad divina la que permite su culminación. Después de la dura faena de la siembra, a este campesino sólo le queda la misma mirada expectante del jugador que espera verse favorecido por la fortuna: “¡Señor, señor: en la voltaria rueda del año he visto mi simiente echada, corriendo igual albur que la moneda del jugador en el azar sembrada!”(DI). Esta imagen, que compara la suerte de la siembra con una moneda echada al aire, muestra al mismo Dios azaroso al que el balletero tahúr, mencionado al inicio del poema, culpa por haber perdido su dinero en el juego.

En la última estrofa de la plegaria, la voz que invoca a ese Ser con dos caras, le retribuye del mismo modo su justicia: “¡Señor, hoy paternal, ayer cruento, con doble faz de amor y de venganza, a Tí, en un dado de tahúr al viento va mi oración, blasfemia y alabanza!” (DI). La voz poética recurre a la paradoja para definir la oración del hombre español, y con ello, simboliza la dualidad que declara al inicio: la ansiada saeta para el castigo y el “gloria a tí” para la alabanza.

¹⁴ MACHADO, op. cit., 9.

En estos versos Machado introduce uno de los temas sobresalientes en su poesía: el tiempo. En la plegaria el hoy y el ayer se unen a la dualidad del Dios ibero, como verdades que van y vienen, pero no cambian a ese Señor incierto al que el campesino dirige su oración.

Al terminar este rezo la voz poética toma nuevamente la palabra y define a quien ha creado a ese Dios fortuito. En esta estrofa se marca el tiempo a través de las conjugaciones verbales y el poeta hace referencia al hombre que en el presente “insulta a Dios en los altares” es el mismo que antes “soñó caminos en los mares y dijo: es Dios sobre la mar camino” (DI).

Al pasar a esta nueva parte del poema se clarifica el propósito de cada una de las voces que aparecen en él. Mientras que la voz de la plegaria dibuja a través de sus versos al Señor cambiante al que le teme y al que aguarda; como un juego de espejos, la voz poética describe al hombre hispano que ha creado, a través del tiempo, a ese Ser fortuito y se infiere que la oscilación que va de un rostro de Dios a otro, surge de la subjetividad de quien que lo ha creado.

En las siguientes dos estrofas Machado recurre a otra figura literaria: la interrogación retórica que, según Muñoz Cortés, es parte de la actitud dialógica en el poeta.¹⁵ Refiriéndose al hombre hispano del que hablamos antes, la voz poética pregunta: “No es él quien puso a Dios sobre la guerra más allá de la suerte más allá de la tierra, más allá de la mar y de la muerte?”(DI). Este recurso literario aparentemente no juzga sino disfraza su crítica a través de un sentido interrogativo y apunta a quienes en nombre de Dios conquistaron, humillaron y asesinaron. La historia de España está plagada de muertes provocadas por la religión, Dios ha sido estandarte de lucha para intereses particulares. Sánchez Barbudo señala que a través de este poema, el autor hace una crítica al “carácter toscamente utilitario que, en España al menos, la religión tiene para muchos”.¹⁶ Pero el poeta no se queda sólo en señalar la función utilitarista de Dios, también remarca que el hombre hispano en otro sentido ha sido víctima. En esta parte, Machado alude a la inquisición haciendo una perífrasis: “No dio la encina ibera para el fuego de Dios la buena rama, que fue en la santa hoguera de amor con Dios en pura llama?” (DI). Nuevamente la interrogación retórica que resulta irónica al usar el epíteto de santa y hablar de la hoguera de amor, cuando simbolizan actos atroces cometidos en nombre de la religión.

En este punto desaparecen las preguntas y se retoma el tema del tiempo: “Más hoy... ¡Qué importa un día” (DI); el adverbio, los puntos suspensivos y las exclamaciones en un mismo verso detienen el poema. Muñoz Cortés afirma que la exclamación en Machado “revela fundamentalmente una valoración positiva o negativa de las realidades vividas por el poeta”.¹⁷ Este alto deja atrás los lamentos y las oscilaciones entre los rostros de Dios, y

¹⁵ Manuel MUÑOZ CORTÉS, “Algunos aspectos estilísticos de Antonio Machado”, in: *Centro Virtual Cervantes*, Actas XXXIII, (AEPE), Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1975, asequible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf

¹⁶ Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen, 1981, 190.

¹⁷ Manuel MUÑOZ CORTÉS, op. cit., 92.

también al hombre hispano que ha creado un Señor incierto y utilitarista. Cambia a un tono esperanzador. El anhelo de la voz poética parte del hoy hacia el mañana, donde el deseo de la vida nueva florece: “Para los nuevos lares estepas hay en la floresta umbría, leña verde en los viejos encinares” (DI). Machado estaba convencido de las virtudes de la raza hispana y en la búsqueda de la nueva España, Castilla, para él, es una pieza fundamental. En su poesía la encina es un símbolo que representa la tierra de Castilla,¹⁸ considerada como la columna vertebral de España en donde se fundamenta este país como nación. Antes fue la encina la que dio ramas para la santa hoguera, ahora los encinares dan leña verde para el fuego de los hogares.

En la siguiente estrofa el poeta asienta su visión sobre el futuro. Mediante una alegoría del campo establece en dónde está la esperanza; ya no en el Señor azaroso de cuya mano depende el destino, ahora el fruto de la tierra vendrá del trabajo: “Aún larga patria espera abrir el corvo arado sus besanas; para el grano de Dios hay sementera bajo cardos y abrojos y bardanas” (DI).

El escritor ha depositado su esperanza en el hombre hispano, es sus manos está la nueva nación. En la parte que sigue recurre otra vez a los adverbios de tiempo para realzar su anhelo de un futuro distinto. Fortalece un sentido dialógico dirigiendo sus palabras y usando el apelativo: hombres de España: “¡Qué importa un día! Está el ayer alerta al mañana, mañana al infinito, hombres de España, ni el pasado ha muerto, ni está el mañana –ni el ayer– escrito” (DI). Estos versos nos remiten al momento en que Juan de Mairena recomienda a sus alumnos crear su propio pasado: “Os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo*, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la Historia...”¹⁹

José Luis Abellán señala que en Machado lo apócrifo cumple una “función de carácter utópico, como medio de cambio y transformación de lo real”.²⁰ Para el poeta en el ser humano está el potencial de crear y transformar la realidad, con todo lo subjetivo que esto implica; este pensamiento abre la posibilidad de poner fin a la resignación del hombre hispano, frente a un destino incierto.

De la dualidad a la unidad

En la última estrofa Machado recurre otra vez a la interrogación retórica y con un solo verso fortalece la idea de que a Dios hay que crearlo con la imaginación: “¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?” (DI). Ante la falta de certeza sobre ese Señor tan incierto se abre la posibilidad de concebir un Dios diferente.

¹⁸ Ricardo GULLÓN, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1970, 261.

¹⁹ MACHADO, op. cit., 123, 124.

²⁰ José Luis ABELLÁN, “La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo” in: *El Basilisco*, N° 7, Madrid, mayo-junio, 1979, asequible en: www.fgbueno.es

A través de la plegaria, el poeta fue presentando a un Ser incierto al que se le teme y se le aguarda: el Señor de la dualidad que presenta dos caras. Y con una pregunta cuestiona a los hombres de España si alguien ha visto la faz de ese Dios. Aunque hay una gran ironía en la pregunta, no es el cuestionamiento de un ateo, simplemente cambia al sujeto que da origen al objeto. Antes se dijo que Mairena afirmaba que la revelación en el espíritu humano era una facultad intelectual, es decir, Machado no negaba la existencia de Dios, sólo que partía de que éste no era una revelación de sí mismo sino su origen estaba una creación del intelecto humano.

Mairena decía a sus alumnos: “Cuando una cosa está mal..., debemos esforzarnos por imaginar en su lugar otra que esté bien; si encontramos por azar, algo que esté bien, intentemos pensar algo que esté mejor. Y partir siempre de lo imaginado, de lo supuesto, de lo apócrifo; nunca de lo real”.²¹ Este pensamiento de Machado da luz al final del poema: “Mi corazón aguarda al hombre ibero de la recia mano, que tallará en el roble castellano el Dios adusto de la tierra parda” (DI). Si en su plegaria la voz que habla hace referencia a ese Señor merecedor de alabanza y blasfemia, injusto con el pobre a quien le da fatigas y un destino incierto, es momento de crear un Dios nuevo. Bizcarrondo establece que a nivel semántico hay una relación en los términos: recia mano, roble castellano, Dios adusto, y tierra parda. Y afirma que “predomina en ellos una nota común que es la sobriedad, la famosa sobriedad castellana que debe ser el punto de partida para la construcción del hombre nuevo, de la tierra nueva que Machado espera”²².

El poeta tiene la esperanza de que sea el mismo hombre hispano el que forje a Dios, con sus elementos, su naturaleza, con su propia mano. La dualidad queda borrada cuando la voz poética expresa su esperanza. En sí la dualidad es el recurso utilizado por el autor en el poema para definir al Dios presente, y al final, ésta se desvanece, cuando los últimos versos se refieren al Ser que el hombre hispano ha de crear, al que espera ver materializado en una pieza de roble castellano. Esta imagen nos remite nuevamente a Castilla como símbolo de la unidad hispana, en donde el escritor pretende condensar la necesidad religiosa de todo el pueblo español.

Sánchez Barbudo afirma que el Dios hispano que aparece en el poema representa la España ideal, la España nueva que debe ser forjada por la recia mano del hombre ibero²³. Recordemos que para Machado la patria no es el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra, y del mismo modo, el destino no es el que llega a través del poder de un Ser fortuito sino el que uno se forja con su propia mano.

²¹ MACHADO, op. cit., 102.

²² José María BIZCARRONDO, “Una estructura binaria. Reflexiones sobre ‘El Dios ibero’”, in: *Biblioteca Virtual Antonio Machado*, Soria, 1975, asequible en: <http://www.bibliotecamachado.es/documentos/periodisticos/castellano/reflexionessobreeldiosibero.htm>

²³ SÁNCHEZ BARBUDO, op. cit., 191.

LO INSÓLITO EN LA NOVELA *DON JUAN* DE GONZALO TORRENTE BALLESTER: UN NUEVO CONCEPTO DEL MÍTICO PERSONAJE Y SU LUCHA POR LA LIBERTAD

JOANNA MAŃKOWSKA

Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS, Varsovia, Polonia

Resumen: En su novela de 1963 Torrente Ballester propone una original relectura del mito ofreciéndonos a un Tenorio a quien se le niega tanto la oportunidad de arrepentirse como la condena en el Infierno. Desde hace más de tres siglos, acompañado de un Leporello que confiesa ser un diablo encarnado, recorre países entablando amistades con artistas que le dedicaron obras, sin llegar a entender su tragedia. En el París de mediados del siglo veinte actúa en montajes de obras donjuanescas realizados por teatros independientes y visita lugares donde los jóvenes seguidores de Sartre discuten con pasión. A veces su alma abandona el cuerpo atractivo (en que se ve condenada a pasar una eternidad) y se instala en el de un intelectual español para escribir con su mano la verdadera historia de Tenorio, aclarando razones de su conflicto con Dios, conflicto en que la cuestión de la libertad de decidir su destino es una de las fundamentales. Por defender su derecho a condenarse desafía a Dios escogiendo vivir en el pecado. Dios se muestra indiferente a sus blasfemias desesperadas y Don Juan no puede sino reconocer su condición humana que consiste en verse incapaz de satisfacer sus deseos y ser su propio infierno.

Palabras clave: Don Juan, Gonzalo Torrente Ballester, novela española contemporánea, mito, libertad

Abstract: Torrente Ballester in his 1963 book offers a novel reading of the myth by presenting Tenorio, who is denied both the chance to repent himself and the punishment of the Inferno. For more than three centuries, accompanied by Leporello, who reveals himself as a devil incarnate, travels the World making friends with artists who devote him their works, without understanding his tragedy, however. In Paris of the mid-twentieth century he emerges as working on the plays on Don Juan by independent theatres and visits places attended by young and passionate followers of Sartre. At times his soul leaves his winsome body, to which he is destined for eternity, and possesses a Spanish intellectual, with an aim of writing down the true history of Tenorio clarifying his conflict with God, a conflict in which the freedom to decide on one's fate is one of the fundamental issues. He challenges Him by defending his right to be condemned for a life in sin. God proves indifferent to his desperate blasphemies and Don Juan is faced with the recognition of human condition as unable to satisfy desires and being one's genuine inferno.

Key words: Don Juan, Gonzalo Torrente Ballester, contemporary Spanish novel, myth, liberty

Lo insólito en la novela *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester:
un nuevo concepto del mítico personaje y su lucha por la libertad

La figura de Don Juan, una de las más impresionantes que creó el genio español, desde hace siglos inspira a los artistas que remozan el mito para, al adaptarlo a las circunstancias socio-políticas del momento y los gustos literarios en boga, valerse de él a fin de tratar las cuestiones que ocupan la mente de sus coetáneos. En el libro publicado en 1963, Gonzalo Torrente Ballester propone una original relectura del mito donjuanesco, ofreciendo al lector un nuevo concepto del personaje: un Tenorio reflexivo, con extensos conocimientos en Teología, al que se le niega, sin embargo, tanto la oportunidad de arrepentirse como la condena en el Infierno, y que se ve condenado a pasar toda la eternidad donjuaneando, convertido en su propio infierno.

El Don Juan torrentiano aparece en el París de mediados del siglo veinte, tras haber recorrido tierras de España y otros países. El autor, que en esta obra adopta un enfoque irrealista e irónico, le hace viajar por más de tres siglos en compañía de un Leporello, que confiesa ser un diablo encarnado, y entablar amistades con artistas que, como Baudelaire, le dedican obras sin llegar, no obstante, a entender en qué consiste su tragedia. Instalado en la capital francesa, entusiasmada con el existencialismo, el Tenorio de Torrente Ballester actúa de actor, encarnando al famoso burlador en montajes poco ortodoxos de las obras donjuanescas, que un grupo de teatro independiente ofrece en pequeñas salas asfixiantes, y visita cafés en los que los jóvenes seguidores de Sartre discuten con pasión sobre la condición del hombre condenado a su libertad.

El tema de la libertad y la autenticidad obsesiona asimismo al Don Juan de la época. El Tenorio del autor gallego se empeña en quedar libre, auténtico y honesto ante el mundo, ante Dios, cuya presencia en su vida se esfuerza desesperadamente en comprobar, y desde luego, ante sí mismo. En su postura vital, así como en los comentarios acerca de la condición humana que su criado Leporello le hace al narrador-protagonista de la obra, un intelectual español de paso en París, encontramos huellas del pensamiento de los filósofos vinculados al existencialismo, como Jaspers, Heidegger, Sartre, Camus. Este Don Juan pensador, lleno de angustia, eternamente insatisfecho y rebelado contra Dios, protagoniza curiosamente una obra que, a pesar de numerosas referencias al ambiente del París de mediados del siglo pasado que encontramos en ella, se ve cuajada de acontecimientos sobrenaturales. Lo insólito impregna a fondo el mundo en que unos personajes racionalistas y escépticos frente a los fenómenos que no se dejan explicar por la razón, se empeñan en ignorarlos. Sin embargo, a veces, al presenciar sucesos imposibles de explicar en términos científicos, se ven obligados a poner en tela de juicio su postura racional. Es lo que sucede al narrador-protagonista en cuyo cuerpo se instala en ocasiones el alma de Don Juan, al abandonar el cuerpo atractivo del burlador, en el que se ve condenada a pasar toda una eternidad. Objeto de tal acción del alma donjuanesca, el intelectual se ve de pronto dotado de facultades que él mismo reconoce no haber poseído nunca y que le permiten conseguir fines que no habría conseguido sin su intervención milagrosa. Un tímido intelectual se convierte entonces en un seductor irresistible; es capaz de tocar piezas

musicales, aunque desconoce sus notas, y ganar a las cartas, a pesar de no tener la menor idea de cómo hacerlo. Una mañana, en el estudio donde se aloja, y que pertenece al supuesto Don Juan, encuentra un manuscrito en que se relata la historia del burlador, con detalles que el intelectual reconoce ignorar, confirmando, no obstante, que la letra del manuscrito es suya. A pesar de un contacto entrañable con el alma donjuanesca, el narrador nunca llega a acercarse al personaje que pretende ser su dueño lo suficiente como para comprobar si este es realmente el legendario burlador o solo un farsante que quiere hacerse pasar por él. Llama la atención que para el narrador-protagonista de la novela, y también autor de un artículo sobre Don Juan que entusiasmó al mismo burlador —según afirma el individuo que pretende ser Leporello—, el Don Juan parisiense existe a modo de un personaje literario: el intelectual escucha o lee lo que los demás personajes, e incluso él mismo, inspirado por el alma de Tenorio, cuentan y escriben sobre él. Dicho sea de paso que Brunel observa que a este Don Juan le gusta comentar las obras literarias escritas sobre él y añade que en el libro “abundan pasajes en que Don Juan hace la exégesis de sus propios actos y comenta las versiones literarias escritas sobre él.”¹ Advierte asimismo que “el personaje de Don Juan no aparece nunca verdaderamente en el primer plano de la acción, que es, en efecto, una suerte de *deus absconditus*, el que parece escaparse sin cesar a las miradas, es objeto de una búsqueda y de todas las exégesis.”² El intelectual español nunca se encuentra con él cara a cara (salvo el momento cuando Don Juan, convertido en actor, pasa junto a él al abandonar el escenario). Llega a oír su voz solo cuando el que en sus ojos quiere hacerse pasar por el burlador de Sevilla desempeña el papel del mismo en una función teatral. Cabe destacar que igual que Unamuno o Riaza, Torrente Ballester, al retomar el mito donjuanesco, insiste en una relación estrecha que hay entre vida y representación teatral: su Don Juan hasta trabaja como actor.

Ocultando los ojos tras las gafas negras, distante, callado, el Tenorio torrentiano es semejante a un fantasma. Curiosamente, Sonja, una joven sueca, profundamente enamorada de este hombre impresionante, ni siquiera conoce su nombre, y no le interesa, hasta el momento en que se lo descubre el intelectual ansioso por llamar su atención. Parece que en el caso de este Don Juan lo esencial es su alma. Capaz de viajar y prestar a otros personajes algunas características de su propietario, es como una energía que anima a actuar y ayuda a lograr éxitos; obra a modo de un genio, una inspiración, un impulso creador que fecunda a otros personajes con ideas y sentimientos, y hace pensar en el concepto que de Don Juan tiene Kierkegaard imaginándolo con una forma de existencia entre una idea (fuerza, vida) y un individuo.³ Los que con el Don Juan de Torrente Ballester entran en un contacto más íntimo se hacen de pronto más fuertes, valientes, desean ser auténticos, como él; y como él quieren tomar decisiones independientes y asumir sus consecuencias. Es el caso de

¹ Pierre BRUNEL, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, 934.

² *Ibidem*, 932.

³ Soren KIERKEGAARD, *Albo, albo*, t. I, Warszawa, PWN, 1976, 103.

Lo insólito en la novela *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester:
un nuevo concepto del mítico personaje y su lucha por la libertad

Doña Sol, la princesa de Nápoles, Mariana y Sonja, mujeres a las que Tenorio procura vivencias de índole mística, pero, asimismo del intelectual español que, al albergar su cuerpo el alma del burlador, se hace más atractivo, audaz, talentoso. Sonja, autora de una tesis doctoral sobre el famoso sevillano, en la que se limita a compilar teorías ajenas, al enamorarse del que el supuesto Leporello presenta como Don Juan, sufre una transformación, se abre a nuevas experiencias, rechaza los esquemas de comportamiento que antes seguía y reniega de sus anteriores teorías. De esta forma, en Torrente Ballester, el burlador mítico se convierte en una clase de padre espiritual, en lo que se asemeja al Hermano Juan de Unamuno, quien defiende la idea de que no solo la carne engendra, sino el espíritu también⁴, y se considera “padre de generaciones de hijos ajenos”⁵. El Don Juan torrentiano hace sufrir una transformación profunda a aquellos con los que entra en una relación más íntima. Renacen ellos como seres distintos, llenos del coraje que les permite quitarse una máscara de hipocresía y enfrentar su destino en lugar de rehuirlo. «Sé que ya no podré hacer nada malo en el mundo, y me siento capaz de cualquier sacrificio»⁶, confiesa Doña Sol al pasar con Don Juan una noche de amor.

A semejanza del protagonista de Unamuno, el Tenorio de Torrente Ballester prepara a las mujeres para el amor: a las frías y reacias a la idea del matrimonio y la maternidad, como Sonja, las convierte en sensuales y ansiosas de amar para cederlas luego a otros hombres. Sonja hasta se siente como una futura madre esperando a un niño de Don Juan, a pesar de no tener con él relaciones sexuales reales: hablando de él se acaricia el vientre. A ella Don Juan y su criado intentan juntarla con el narrador de la novela, otro racionalista que gracias a Tenorio tuvo la oportunidad de entrar en contacto con lo transcendental.

Como suministrador de éxtasis que rozan el misticismo, Don Juan se cree capaz de rivalizar con Dios y se jacta de que acostándose con las mujeres les ofrece vivencias que ningún otro hombre pudiera proporcionarles. Confiesa que “mis brazos arrebataron una vez más a doña Sol, la llevaron por encima de toda dicha humana y me levanté a mí mismo por encima de todos los hombres”⁷. Está seguro de que en estos momentos de dicha suprema para sus amantes se convierte en un dios. Afirma “lo que descubrí fue que doña Sol no exageraba, que verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente deseaba que Dios no existiese para ser enteramente mía. O sea, que en mí existía una posibilidad de rivalizar con el Señor, y que obraban en mi persona —o, mejor, desde ella— facultades hasta entonces ignoradas que arrebataban a las mujeres, que las hacían desear unirse a mí para toda la eternidad, y que en unión semejante hallaban una suma de dicha cuya naturaleza, pensada, me estremeció.”⁸

⁴ Miguel de UNAMUNO, *El hermano Juan o el mundo es teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 97.

⁵ *Ibidem*, 136.

⁶ Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1993, 206.

⁷ *Ibidem*, 204-205.

⁸ *Ibidem*, 204.

No obstante, descubre asimismo que lo que realmente consigue es acercarlas a Dios, en lugar de sustituirlo en sus ojos y corazones. Doña Sol hasta le agradece haber encontrado en sus brazos al Señor. “Me has hecho sentirme de Dios como nunca me había sentido ni aun de niña, cuando era mayor mi fe. Y por eso te amo más todavía”, confiesa a su amante, aunque le dice también: “quería hacerte mi Dios, pretendí olvidar al mío, y tú me devolviste a Él”. Confesión que a Juan no le resulta grata, al juzgar por la que hace de su parte: “Hablaba con ardor, como una iluminada, sin sospechar que estaba derribando mi orgullo, y que, en lo que me descubría, me revelaba que Dios me había tomado el pelo.”⁹ El mismo amante fabuloso, consciente, como es, de no poder satisfacer nunca sus mayores deseos ni alcanzar una plena satisfacción por medio de contactos sexuales, acaba renunciando a los placeres carnales para no volver a decepcionarse. Medida que le ayuda asimismo a adaptarse a un mundo absurdo por su naturaleza y ser más feliz. Para eso “basta con no pedir a las cosas más de lo que pueden dar de sí”¹⁰, como constata Don Juan. Reminiscencias del hombre absurdo encarnado, según Camus, en el Don Juan mítico quedan obvias¹¹.

En el mundo racional de mediados del siglo veinte solo los enamorados, como Sonja, están dispuestos a ver los fenómenos sobrenaturales como una parte inmanente a la realidad. Los que no se dejan llevar por el amor, hasta los que se declaran católicos, como el narrador, se niegan a creer en lo que sobrepase los límites de su experiencia diaria. A la súplica que le hace Leporello de creer en que él y su amo son respectivamente: un diablo, en el cuerpo del criado de Don Juan, y el burlador de Sevilla, condenado a donjuanear eternamente —porque solo entonces podrán serlo realmente—, el intelectual se muestra escéptico creyéndose objeto de una burla de los que toma por unos farsantes. Prefiere ver en ellos a unos mediocres actores de una compañía teatral de bajo nivel artístico en vez de reconocer que son unos personajes míticos y dejar que tal hecho confirme la existencia del más allá. Postura que Leporello comenta enseguida como una inequívoca falta de fe por su parte: “Usted no cree que yo sea diablo, porque no cree en el diablo. Y, del mismo modo, usted no cree que Don Juan lo sea de veras, Don Juan condenado a ser el mismo por toda una eternidad, Don Juan juzgado definitivamente, porque usted no cree en la Eternidad ni en el Infierno. Si usted creyera en el Infierno y en la Eternidad, ¿por qué negarse a aceptar que mi amo fuese un condenado?”¹²

La fe que tiene Leporello en que para que uno sea el que quiere ser precisa que los demás lo vean como tal, confirma que la mirada y la opinión del otro es lo que nos define. Es una idea que vuelve a repetirse en las obras de materia donjuanesca, estando el famoso burlador extremadamente pendiente de la apreciación de los que le miran y

⁹ Ibidem, 206.

¹⁰ Ibidem, 226.

¹¹ Albert CAMUS, *Mit Szyfła i inne eseje*, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, 2004, 107-169.

¹² TORRENTE BALLESTER, 1993, 128-129.

juzgan a modo de público teatral. Circunstancia a la que el personaje debe su falta de libertad, esa misma libertad que anhela desesperadamente.

El amor aparece como otro factor que priva de libertad, aunque ofrezca a cambio el acceso a la Transcendencia. Por tanto, para no perder el control de su vida, Don Juan, celoso de su libertad, renuncia al amor. Descarta la idea de seducir a Elvira, al darse cuenta de que lo que se juega es su libertad que valora por encima de cualquier cosa. “Como las aguas del río hacia la mar, es decir, sin libertad. Necesariamente, inevitablemente. [...] Me sentí prisionero, abrazado por unos brazos inmensamente más fuertes que los míos [...] Comprendí que había caído en la trampa, que no era libre, y una vez más se sublevó mi corazón. Con un esfuerzo aparté a Elvira. —Pero las aguas del río no pueden detenerse y volver atrás, y yo, sí.”¹³, he aquí lo que opina al respecto.

Años más tarde vuelve a rechazar a Elvira, que le propone una vida en común y un amor eterno, con las palabras: “¿Lo ves? ¿Cómo no voy a rechazarte, si me pides que renuncie a mí mismo?” “A mi lado, hallarás felicidad y salvación”, le asegura Elvira, a lo que Don Juan le contesta: “A ese precio, ni la felicidad ni la salvación me importan”.¹⁴

El Don Juan torrentiano requiere una libertad total e incondicional como base de la existencia y se rebela contra el absurdo del mundo y de la condición humana. Intenta descubrir las razones que tuvo Dios al darle al hombre un instrumento de placer: su cuerpo, obligándole a servirse de él y dejándole creer en poder alcanzar por esta vía “un amor cósmico”¹⁵, y al mismo tiempo, no solo impidió que lo consiguiera, sino que además juzgó el acto sexual como un pecado. Don Juan se rebela asimismo contra la decisión de Dios que permitió que un joven inteligente e inocente, a punto de quedar sacerdote, se dejara deshonrar por el Comendador, por lo que se vio obligado a cometer un homicidio para no verse rechazado por su tribu que por boca de su padre muerto le advierte: “si rechazas nuestro mandato, dejaremos de considerarte uno de los nuestros. [...] Y un Tenorio puede perder su alma, nunca el respeto de sus muertos.”¹⁶ Matar al Comendador que humilló a un Tenorio, aparece como un deber que el protagonista tiene frente a sus antepasados, a los que valora en extremo, y frente a la sociedad a la que pertenece. Cumplir con dicha obligación equivale, sin embargo, a pecar contra el mandamiento divino. Los fantasmas de los Tenorios informan al joven de que el dilema puede resolverse con un poco de contrición por parte del matador, ya que Dios perdona los pecados a los arrepentidos. De tal manera a Don Juan se le incita a cometer otro pecado, dado que, como se le aclara, no es imprescindible arrepentirse de verdad, basta con fingirlo, y el Señor, que conoce la verdad, aprobará la mentira. El joven, obligado a pecar para recuperar el honor y luego engañar para no condenarse, escucha sorprendido a su padre que le enseña que “el honor, ya lo sabes, es una

¹³ Ibidem, 248.

¹⁴ Ibidem, 305.

¹⁵ Gonzalo TORRENTE BALLESTER, “Don Juan (conferencia de Torrente Ballester)”, in: *Gonzalo Torrente Ballester, Don Juan*, Madrid, Punto de lectura, 2008, 491.

¹⁶ TORRENTE BALLESTER, 1993, op. cit., 168.

cuestión de formas. Según cómo se haga una cosa, deshonra o enaltece.”¹⁷ A Don Juan esa conducta hipócrita le da asco. Comportarse de esa forma le rebajaría en sus propios ojos, por lo que declara a sus antepasados: “Mi conclusión honrada es que tengo que matar al Comendador porque se burló de mí, y romper con el Señor, que desde los cielos decretó la burla. O bien arrojarme a tierra, pedir a Dios perdón, aceptar sus decretos y perdonar, por lo tanto, al Comendador.”¹⁸

La actitud que adopta es subversiva respecto del orden vigente de su mundo, pero es la única que le deje salvar la dignidad. “Lo humano es lo innoble. Negar a Dios para pecar tranquilamente, o disfrazar el pecado de virtud. Dios debe sentir asco de los pecadores. Pero yo me atreveré a pecar cara a cara, a sostener el pecado, a saber lo que juego. Sé que al final seré vencido, y acepto la derrota; pero, hasta entonces, pecaré con orgullo de soldado victorioso. Yo reivindicaré a los pecadores ante Dios, seré el primero digno de Él. Al final, tendrá que sonreírme.”¹⁹

El Don Juan existencialista exige la autenticidad y confiesa la satisfacción que siente al asumir una plena responsabilidad de sus decisiones y sus actos: “Tiempo después pude comprobar por mi propia experiencia que nada acalla más una conciencia escrupulosa como aceptar la responsabilidad de sus propios actos, incluidos los inconcidentes. ¡Qué enriquecimiento, qué sensibilidad exquisita adquiere el alma en tal trance!”²⁰

Dueño de sus actos, Don Juan se siente libre en lugar de verse como un títere en manos de un ente superior. Si se arrepiente de su conducta, relaciona el hecho con la acción de Dios que, según él, pelea de esta manera contra su propósito de ser un pecador impenitente. Tenorio desea sentir la contrición que le manda Dios porque la ve como una inequívoca prueba de que al Cielo le importa la suerte de un ser humano, incluso, de un rebelde como él. Como confiesa: “en el arrepentimiento hallaba la prueba de que el Señor no me desdeñaba, de que había aceptado la pelea, y de que procuraba convencerme con sus armas más delicadas y divinas.”²¹

Al perder la gracia divina que se manifestaba en el arrepentimiento que sentía, Don Juan, considerándose abandonado del Señor, intenta, cada vez más desesperadamente, probar que, aunque Dios permanece indiferente a sus desafíos y blasfemias, sigue presente en su vida y le preocupa la suerte de un hombre que eligió ser libre y auténtico. Es lo que más le importa. A Elvira, que desea ser su amante, la rechaza declarando: “El amor no me importa, Elvira. Lo que me importa es que Dios me responda de algún modo; que me muestre su ira o su misericordia, que me colme el corazón de dolor, pero

¹⁷ *Ibidem*, 324-325.

¹⁸ *Ibidem*, 172.

¹⁹ *Ibidem*, 230.

²⁰ *Ibidem*, 246.

²¹ *Ibidem*, 205.

me grite: ‘¡Estás delante de mí, Juan! ¡No te he olvidado!’ Lo que tú me propones es la embriaguez y la ceguera, y yo quiero estar despierto.”²²

Desgraciadamente para Don Juan Dios parece no tener mucho que ofrecer a alguien que, como él, se cree en condiciones de responderse él mismo a las preguntas que un ser humano pueda hacer al Señor, al que presume de conseguir convertir en santa a una prostituta y luego destruir su santidad en un segundo, al que pretende ser un adversario de Dios y sustituirlo en los corazones de las mujeres al enamorarlas. Así que calla y Don Juan desespera.

Tan ansioso como está por llamar la atención del Señor, Don Juan se niega, no obstante, a hacerlo de rodillas, sino que lo intenta destacando su valor personal. Osa hacerle a Dios preguntas «por puro lujo» y pone en tela de juicio las decisiones divinas, orgulloso de ser capaz de hacer frente a un adversario de tal altura y seguro de que “lo que realmente da grandeza a la pregunta hecha a Dios, no es lo que se pregunta, sino el hecho mismo de preguntar.”²³

Aunque Don Juan no cree en poder ganar una pelea con Dios —“nunca fui tan imbécil que me tuviera por igual a Dios y nunca olvidé que al final me vencería”²⁴, confiesa— no renuncia al propósito de desafiarlo, como si creyera en que “el hombre confirma su humanidad mediante una búsqueda desesperada de lo que sabe no poder encontrar nunca», observación que hace Leszek Kołakowski al comentar las ideas de Jaspers.”²⁵ Por defender el derecho a decidir su destino, a condenarse o salvarse por sus propios actos y no porque lo quiera Dios: —“¡Al aire la moneda! ¡Que diga Dios su palabra, luego diré la mía!”²⁶, dice— y por desear ser sincero y honesto con Dios y consigo mismo, elige vivir en el pecado. En lo que hace, es sincero, pero Dios no solo no le “sonríe” sino que se aparta de él. Viene el momento en que Don Juan ha de reconocer que el Señor, cuya atención tanto le importa, parece desinteresarse de él por completo. El Cielo permanecerá indiferente a sus súplicas mudas que toman forma de blasfemias desesperadas, callando hasta en el momento de la muerte de Don Juan, cuando se decide su destino. El arrepentimiento no viene, Dios no le da la misma oportunidad que tuvo el Tenorio de Zorrilla. El alma de Don Juan se ve asimismo rechazada por el Infierno, sospechando los diablos, disfrazados de jueces del Tribunal reunidos en casa de Don Juan para juzgarlo, que este fue un predestinado. Por si eso fuera poco también los Tenorios le cierran las puertas de su infierno particular, porque consideran que su descendiente infringió no solo las leyes divinas (lo que no les parece demasiado grave), sino que también violó las convenciones sociales en vigor, lo que no le piensan perdonar, porque la opinión del entorno es lo que más importa: “Que no

²² Ibidem, 339.

²³ Ibidem, 317.

²⁴ Ibidem, 20.5

²⁵ Leszek KOŁAKOWSKI, *O czym nam mówią wielcy filozofowie. Trzy serie*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2008, 247-248.

²⁶ TORRENTE BALLESTER, 1993, op. cit., 230.

guardes a Dios el respeto debido, podía perdonársete y de hecho te lo hemos perdonado —le dice su padre— [...] pero faltaste el respeto al mundo, y eso es imperdonable. ¿Piensas en el escándalo que se armaría si nosotros, los Tenorios, la gente más respetable de Sevilla acogiésemos benévolo, para toda la eternidad, a quien se burló de toda conveniencia?”²⁷

El propósito audaz y soberbio de ser libre y auténtico se ve castigado con una condena que consiste en ser eternamente él mismo: un Don Juan decepcionado de su condición humana, incapaz de satisfacer sus deseos, siempre anhelante de experimentar la plenitud e imposibilitado de conseguirlo. Condenado a quedar para siempre igual que en el momento de morir, Don Juan será su propio infierno del que es imposible escapar. Leporrello aclara el caso al narrador: “Usted sabe perfectamente que el hombre puede cambiar su ser mientras alienta, puede rectificar, enderezar, arrepentirse o empecinarse; pero la muerte fija definitivamente su manera de ser; lo fija como es en el instante de la muerte; de modo que si Don Juan murió siendo don Juan, lo será eternamente, y en serlo consistirá su condenación. En buena lógica, pues, tiene que andar por el mundo donjuaneando.”²⁸

A Don Juan se le priva por tanto de libertad, ya que por más que se esfuerce no logrará cambiar su ser ni su destino, viéndose obligado a volver a vivir las mismas experiencias, a estar continuamente a punto de morir y resucitar para recobrar su tarea de Don Juan. Es otro, al lado del unamuniano, Don Juan sometido a la ley del eterno retorno. (Dicho sea de paso, que es asimismo el destino del mito donjuanesco, recuperado y remozado a lo largo de los siglos.) “Yo soy su propio infierno”, dice, aludiendo a la famosa constatación sartriana que “el infierno son los otros”. Y es porque se ve condenado no solo a una eterna angustia y cuidado, que presupone la condición humana, sino además, a una forzosa representación teatral: mistificación y fingimiento que no acaba nunca. No parará pues de representar a sí mismo, a donjuanear, igual que otros personajes donjuanescos de la literatura que se ven obligados a comportarse conforme a la imagen que de ellos se hizo su entorno, que es su público. El empeño en ser fiel a sí mismo, decidir su propio destino y ver la realidad sin estupefacientes de la religión y del amor, un día se paga con constatar que a pesar de una ilusión de vivir en simbiosis con el universo, el ser humano es condenado inevitablemente a una eterna y dolorosa soledad. A Don Juan le abandona Dios, le rechaza su familia y como única, pero fiel compañía en su viaje que no acaba nunca, le queda un diablo inconformista, asimismo rechazado por los suyos por haber reflexionado y preguntado demasiado.

Al parecer Don Juan es autor de su destino, su condenación que ha ido buscando enemistándose con Dios, pero es al mismo tiempo un ser elegido como pieza demostrativa para un experimento: resultado de una apuesta que hicieron en el Infierno los partidarios del *servo arbitrio* y los del *libero arbitrio*, o sea libre albedrío. ¿Su rebeldía era

²⁷ Ibidem, 342-343.

²⁸ Ibidem, 129.

pues su libre elección o era parte del experimento? ¿Él mismo decidió su destino o la decisión fue de Dios? Cuando se decide el destino de Don Juan, el Cielo guarda silencio y, puesto que Dios parece desinteresarse por castigar al pecador, son Elvira y la estatua del Comendador los que se encargan de ajusticiarlo.

Antes de acabar nuestro estudio centrado en el concepto del personaje donjuanesco que nos trae la novela de Torrente Ballester, parece indispensable hacer una observación más acerca del modo en que se ven presentados en ella los acontecimientos insólitos. Se ha dicho antes que la postura más frecuente que los personajes toman frente a dichos fenómenos suele ser de incredulidad y rechazo. Llama la atención que mientras en las obras donjuanescas canónicas la intervención de las fuerzas sobrenaturales es capital y se la toma con toda seriedad, en Torrente Ballester la estatua del Comendador que intenta entrar en prerrogativas del Cielo que calla y castigar al burlador fingiendo ser su representante, es objeto de una burla despiadada. El motivo más famoso del mito donjuanesco aparece presentado en clave de farsa. El Comendador, que es un pelele que no sirve de ningún modo para ser mensajero de Dios ni ejecutor de la justicia divina, confiesa a su hija Elvira que “Don Juan me hizo un encargo, y no pude cumplirlo. Hace media hora que recorro los espacios siderales llamando al cielo, y el cielo no responde. Tendré que confesar que no me han hecho caso, pero mis voces se perdieron en los desiertos etéreos, con lo cual mi buena fama quedará malparada, Porque un hombre como yo, que viene del otro mundo, debe traer palabras terribles en los labios, palabras como rayos encendidos. Por ejemplo: ‘El cielo me encarga de decirte que morirás mañana, don Juan, inexorablemente.’ O algo parecido, pero tremendo.”²⁹

Para que un falso mensaje divino que confecciona se haga verdad, el Comendador mata a Don Juan, cuando a Elvira le fallan las fuerzas para llevar a cabo su venganza de una mujer despreciada y ofendida. Sin embargo, un momento más tarde los diablos, lo resucitan a fin de llevar hasta el final su experimento cuyo objeto fue Don Juan. En cuanto a los diablos, tampoco despiertan respeto: nadie, y sobre todo Don Juan, toma en serio sus opiniones y decisiones. El mismo condenado se declara su propio infierno y rechaza la idea de pasar una eternidad en el Infierno tradicional, al que los diablos le impiden la entrada. La escena de la muerte de Don Juan forma parte de una original función teatral ofrecida por una compañía independiente en la que los que pretenden ser Don Juan y Leporello encarnan al famoso burlador y a su criado. La intervención insólita de los representantes del mundo sobrenatural, privada de solemnidad que acompaña su evocación en Tirso o Zorrilla, se hace aquí objeto de una burla. Al Comendador de piedra nadie le hace caso, los diablos no infunden miedo y las sombras de los Tenorios muertos, a los que el mismísimo Dios consideraba tan fuertes y temibles como para concederles un infierno particular, son unos fantoches ridiculamente vanidosos, hipócritas, atados por las convenciones y obsesionados con el anticuado concepto de honor, que ni se atreven a pensar por sí mismos.

²⁹ Ibidem, 326.

A lo mejor esa actitud, tan poco respetuosa con los representantes del otro mundo que intentan influir en el destino de los humanos, se debe al hecho de que en el siglo veinte hasta los creyentes se niegan a creer en fenómenos sobrenaturales y se insiste en que uno haya de forjar su propio destino. Leporello observa con respecto a la incredulidad que el intelectual español muestra al presenciar los hechos que sobrepasan su entendimiento, pero no contradicen lo que en su fe católica le hace creer: “Usted dice creer en el diablo, pero si se lo encuentra en la calle, no admite que lo sea; y dice creer en el infierno y en la condenación, pero si le presentan a un condenado, lo tacha de farsante. Y, sin embargo, ¿es metafísicamente imposible que yo sea el diablo? ¿Lo es que mi amo sea Don Juan Tenorio? Fíjese bien: no se trata de presentarlo como un ser que ha puesto los pies en la Eternidad.”³⁰

Al tener en un momento la certeza de que los individuos que quieren hacerse pasar por Don Juan y Leporello no son más que unos actores y hábiles impostores, el intelectual se marcha enseguida de París para no darles ni la menor oportunidad de desmentirlo y hacerle creer que los fenómenos que no se dejan explicar por vía racional asimismo forman parte de la realidad.

³⁰ Ibidem, 129.

**LA ESTÉTICA DEL SECRETO EN UNA NOVELA DE ESPIONAJE:
LA DEUXIÈME MORT DE RAMÓN MERCADER
DE JORGE SEMPRÚN¹**

SIMON KROLL

Universidad de Viena

Resumen: En 1969 Jorge Semprún escribe una novela de espionaje altamente compleja. Lleva al lector a los terrenos difusos del mundo del espionaje de la Europa de la Guerra fría, entrelazando la historia de la muerte de Trotsky, el fracaso de la Segunda República española y algunos pasajes autobiográficos. En la trama principal se encuentran agentes secretos de todos los servicios de inteligencia de aquel entonces, que en su mayoría toman la pista a un agente con el nombre de Ramón Mercader. Las interferencias entre este personaje ficticio, y el Ramón Mercader real, asesino de Trotsky, acompañan a este personaje de manera constante.

En este artículo se trata de analizar la estética del secreto creada en una novela de escritura peculiar y vanguardista. Las técnicas narrativas (analepsis, acronología, omisiones, cambios de perspectiva y varios narradores) sumadas a la complejidad del asunto, con agentes dobles, engaños y trampas, envuelven al lector en una red de secretos.

Palabras clave: novela de espionaje, secretos, estética, el doble, narratología

Abstract: This paper examines a specific characteristic of spy novels, the aesthetics of secrecy, on the example of Jorge Semprún's *La deuxième mort de Ramón Mercader*. An important aspect in the creation of an aesthetic of secrecy in the novel in question is the variation of the famous figure of the double. Ramón Mercader, the protagonist of the novel presents an interesting case of this, which will be analysed in the first part of this paper. The second part of the article points out the overruling organisation principle of the novel: the secret. The complex narratological and temporal structure of the novel obeys to the secret, which makes it the major formal principle of this text. The story does not only narrate secrets but the secret as a formal principle creates a text with plenty of voices and a complex temporal structure, contributing to the creation of an aesthetic of secrecy.

Key words: spy novel, secrets, Jorge Semprún, double, narratology

¹ Este trabajo forma parte del proyecto "Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture; including a Critical Edition of *El secreto a voces*" financiado por el Austrian Science Fund (P 24903-G23) y el Anniversary Fund del Oesterreichische Nationalbank (14725). Le agradezco su amable ayuda a Andrea Toman-Kroll y a Alicia Vara durante la preparación de este artículo.

1. Introducción

En 1969 Jorge Semprún publica su tercera novela, *La deuxième mort de Ramón Mercader*, tras sus dos primeros libros basados en el tema de los campos de concentración: *Le grand voyage* (1963) y *L'Évanouissement* (1967). En su tercera obra Semprún radicaliza algunas de las técnicas narrativas que ya había practicado en sus primeros libros, como los cambios de perspectiva o los saltos temporales. La tesis principal de este artículo es que las técnicas narrativas aplicadas en este libro sirven para la creación de una estética del secreto; sirven para representar lo que se niega a la representación: el secreto. Utilizando palabras de Claire Birchall, el interés de esta novela, que tiene algunos rasgos de novela policíaca, o, mejor dicho, de novela de espionaje, no es la creación de una hermenéutica del secreto, sino de una estética del secreto.² El libro de Semprún no se nutre del suspense típico de una novela de espionaje, ni pretende presentar la búsqueda hermenéutica de la solución del secreto, sino que trata de construir un texto que nos brinda la posibilidad de experimentar el secreto. Trataré de señalar este aspecto en tres puntos: la creación de dobles, la aparición de secretos al nivel de la historia, y, finalmente, la configuración de una estética del secreto en el nivel del discurso del libro. De esta manera, pretendo demostrar un rasgo muy específico de la novela sempruniana que la diferencia de muchas novelas de espionaje: el interés por la experimentación estética del secreto en lugar del establecimiento de una historia muy intrigante basada en que el lector quiera llegar a conocer la resolución del misterio.

2. El doble objetivo

“Heute back ich, morgen brau ich,
übermorgen hol ich der Königin ihr Kind;
ach, wie gut daß niemand weiß,
daß ich Rumpelstilzchen heiß!”³

Así canta el personaje de Rumpelstiltskin en el cuento de hadas *El enano saltarín* o, como se llama en alemán, *Rumpelstilzchen*. Este había convertido paja en oro en tres noches consecutivas para una pobre aldeana cuyo padre había alardeado con la mentira de que su hija era capaz de dicha maravilla. Las primeras noches el enano se contenta con poco a cambio de su ayuda, pero en la última se atreve a pedir nada menos que el hijo primogénito de la muchacha, en cuanto se case. Al cabo de la tercera noche del milagro, el

² Claire BIRCHALL, “Aesthetics of the Secret”, in: *New Formations* 83, 2014, 25-46, 26.

³ Jacob GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker, 1985, 252. En la traducción española de María Antonia Seijo dice: “Hoy amaso, mañana hago cerveza, / y pasado le quito el pequeñín / a la reina. ¡Qué bien que nadie sepa / que me llamo el Enano Saltarín” (Jacob GRIMM, *Cuentos de niños y del hogar*, Madrid, Anaya, 1985, II, 33).

rey de la región decide casarse con la chica. Pronto tienen hijos y vuelve Rumpelstiltskin para pedir su pago. Al ver la desesperación de la joven reina ofrece renunciar a su pedido si ella adivina su nombre. Le da un plazo de tres noches y solo en la última adivina el raro nombre con la ayuda de algunos emisarios que le habían escuchado al enano cantar la canción ya citada. Al pronunciarlo, el enano saltarín desaparece.

Este cuento nos da importantes pistas sobre el poder del nombre, la capacidad para nombrar a una persona concreta así como las ventajas logradas por el hecho de ocultar el propio nombre. ¿Cómo te llamas? - es una de las preguntas iniciales que hacemos al conocer una persona. El nombre es el primer dato y, por tanto, lo primero que las personas que se mueven por terrenos ocultos y secretos suelen manipular. Cuando Lev Davidovich Bronstein decide huir de su destierro en Irkutsk, se da cuenta de que necesita otro nombre para poder pasar desapercibido por los embrollos de la historia y se hace llamar Leo Trotski. Los servicios secretos del siglo XX y XXI crean a menudo *Doppelgänger* o dobles para camuflar el nombre y la identidad de sus agentes. Para ello, la policía secreta (Stasi) de la República Democrática Alemana procedía a menudo de la siguiente manera: roba o falsifica pasaportes de personas que realmente existen y se los da a agentes con una apariencia parecida. Crea un verdadero doble para camuflar a sus agentes.

La literatura lo tiene algo más fácil al crear un *Doppelgänger*, motivo que está muy presente sobre todo en la literatura de la segunda mitad del siglo XVIII y en el XIX. Basta remitir a las novelas de E.T.A. Hoffmann, a *El doble* de Dostojevski o a *Der Doppelgänger* de Franz Schubert. No obstante, este tema aparece también en la literatura del siglo XX. Las variaciones del motivo del doble son múltiples y voy a servirme para este propósito de dos trabajos en el acercamiento teórico a este fenómeno. Me refiero a los trabajos de Jourde y Tortonese y de Herrero Cecilia. Cito a los primeros: “Le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l’unité et de l’unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l’identité. [...] Seul le maintien dans le récit, d’une tension créée par l’excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double. Quantitativement, il faut se résoudre à ne considérer le terme de «double», dans bien des cas, que comme une façon de parler, ou comme une figure de la confrontation de l’un avec l’autre, le non-un. Cet autre peut en effet désigner une quantité quasiment illimitée d’aspects distincts. Le scandale du dédoublement n’est pas fondamentalement différent de celui de la multiplication par trois, quatre ou quinze mille du même.”⁴

A continuación Jourde y Tortonese diferencian entre el doble subjetivo y el doble objetivo, que es el que nos interesará aquí. El doble objetivo designa el fenómeno cuando un personaje se ve confrontado con otro que comparte muchas características con él. En palabras de Herrero Cecilia, “El personaje confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una

⁴ Pierre JOURDE – Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, 15-16.

intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo.”⁵ Jourde y Tortonese describen este doble objetivo con las siguientes palabras: “Avec le double objectif naît le soupçon d’une loi, d’un mécanisme secret produisant des objets identiques. Il ne fait pas peur pour les mêmes raisons que le double subjectif, qui confronte le personnage à sa vacuité et à sa dispersion intérieure. Il effraie parce qu’il semble toujours qu’une intention précise préside à son apparition. [...] La répétition a toujours quelque chose de diabolique. Satan imite et parodie le créateur, et fabrique des simulacres dans la plupart des cas, il reste la cause inconnue qui perturbe la loi des différences. Le double objectif incarne un rapport paranoïaque au monde. Rapport qui le lie encore au double subjectif, puisque le paranoïaque voit des intentions partout, intentions dont il est le centre.”⁶

Propongo utilizar el término del doble objetivo al tratar de novelas de espionaje. Cuando los servicios de inteligencia crean dobles casi perfectos se trata de dobles objetivos, con la diferencia de que no es una fuerza superior la que los crea, sino una organización humana muy bien preparada. En la novela de espionaje no hay una fuerza sobrenatural detrás de la creación del doble sino una organización secreta.

La deuxième mort de Ramón Mercader de Jorge Semprún es una novela de espionaje bastante compleja, pues se construye con una estética del secreto muy elaborada. Para empezar, en el personaje principal, Ramón Mercader, se cruzan varias identidades: es un verdadero doble objetivo múltiple. Ramón Mercader Avendaño, de Cabuérniga, cerca de Santander, es vicedirector de COMESA, una empresa española especializada en el comercio con los países del Este. En realidad es agente especial de la Unión Soviética y la empresa es una farsa. En el arranque de la novela está a punto descubrir un agente doble infiltrado en la central del KGB en Moscú. Pero en realidad tampoco se llama Ramón Mercader Avendaño, sino Ievgueni Davidovitch Guinsburg, es un ruso que se hace pasar por el español Ramón Mercader Avendaño. ¿Cómo es posible infiltrar una persona por otra totalmente diferente? El joven Ramón Mercader, hijo de republicanos españoles, había sido llevado a Rusia para ser protegido durante la Guerra Civil. Ahí muere a los pocos años en 1942. Cuando en 1956 la Unión Soviética y España se ponen de acuerdo para que los niños evacuados durante la Guerra Civil puedan volver a España, la Unión Soviética ve la posibilidad de infiltrar agentes. Ievgeni Davidovitch tomará a partir de este momento el papel de Ramón Mercader Avendaño. “Mercader avait pris la place de quelqu’un d’autre; et, décidément, personne n’avait l’air, dans cette histoire, d’être vraiment ce qu’il semblait être.”⁷

Se trata de un doble y Semprún procura otorgarle al paralelismo entre ambos personajes un máximo de coincidencias. Ambos padres, o sea los de Ievgeni y Mercader, son fusilados por su convicción política. El uno por ser republicano, el otro

⁵ Juan HERRERO CECILIA, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, in: *Çédille. Revista de estudios franceses*, 2, 2011, 15-48, 28.

⁶ JOURDE -TORTONESE, op. cit., 100.

⁷ Jorge SEMPRÚN, *La deuxième mort de Ramón Mercader*, Paris, Gallimard, 1969, 245.

por ser comunista y haber luchado en la Revolución rusa. Este último naturalmente es ejecutado después de la revolución por sus propios compañeros. Ambos fusilamientos se narran detalladamente y el texto afirma que Ievgenui Davidovitch perdió a dos padres en su vida, al propio y al de su segunda identidad: “Et lui, bien sûr, doublement orphelin.”⁸ La revelación de este doble dentro de la misma obra literaria es uno de los aspectos de suspense de la novela. El lector tiene que esperar hasta casi el final de la novela y la muerte de Ramón / Ievgenui para aclarar este embrollo de identidades. De ahí que Ramón Mercader pueda morir dos veces, de ahí el título.

Pero no es la única ocurrencia del fenómeno del doble. Las personas nacidas en el siglo XX sabrán muy bien que el nombre de Ramón Mercader no es un nombre sin antecedentes, como veremos más adelante. La novela crea algunas coincidencias entre el mundo no-literario y el literario que también se pueden describir con el término del doble objetivo. Moverse entre estos dos mundos es un tanto resbaladizo, sobre todo porque el propio libro pone en evidencia y potencia la compleja y extraña relación entre realidad y ficción. En la típica fórmula del aviso al lector con la que los autores suelen marcar el carácter ficticio de su obra Semprún introduce una variante curiosa: “Les événements dont il est question dans ce récit sont tout à fait imaginaires. Bien plus: toute coïncidence avec la réalité serait non seulement fortuite, mais proprement scandaleuse.”⁹ Sí, subraya la separación entre la realidad y el mundo de la ficción, pero a la vez juega con esta relación. El autor invierte el orden tradicional de un aviso que normalmente sirve para evitar el escándalo que podría provocar un texto que se parece demasiado a la realidad. Aquí, en cambio, el escándalo parece radicar en el hecho de que la realidad podría parecerse demasiado a la ficción del texto.

Veamos ahora algunos dobles que continuamente cruzan los límites entre realidad y ficción. Los dobles entre realidad y ficción de esta novela son muchos, pero quiero concentrarme para este artículo en los que convergen en el personaje literario de Ramón Mercader. Según Joan Verdegál ese “nombre suena como secreto podrido a los oídos de muchos.”¹⁰ Ramón Mercader del Río es famoso por haber realizado uno de los asesinatos políticos más conocidos del siglo XX: el asesinato de Leo Trotski en México, en la casa de Frida Kahlo, donde éste residía tras su exilio de la Unión Soviética. Ramón Mercader se había servido de dos identidades para camuflar su verdadera de espía soviético y para poder acercarse a Trotski. Primero se hizo pasar en París por el belga Jacques Mornard para enamorar a la hermana de la secretaria del enemigo de Stalin. Cuando decide cruzar el Atlántico y finalmente acercarse a su objetivo, cambia nuevamente de identidad y se llamará ahora Frank Jackson. Bajo la máscara de esta identidad matará a Leo Trotski el 20 de agosto de 1940. La interferencia entre Ramón Mercader del Río y Ramón Mercader Avendaño aparece en

⁸ *Ibidem*, 458.

⁹ *Ibidem*, 9.

¹⁰ Joan M. VERDEGAL CEREZO, “Españolismo y antiestalinismo en Jorge Semprún. Semblante de un premio «Femina» de 1969”, in: *Anales de filología francesa*, 4, 1992, 159-167, 161.

varios momentos de la obra. Así, dice el propio texto de la novela: “Ça n’avait pas de sens, que tout cela arrive à un nouveau Ramón Mercader.”¹¹ O en otro momento narra: “Franz Schilthuis regardait le visage de Ramón Mercader, le deuxième Mercader.”¹² Pero Semprún no se contenta con los comentarios de personajes y narradores para tematizar este extraño doble que ha creado entre el espía asesino estalinista Mercader del Río y el espía Mercader Avendaño. Introduce un personaje escritor guionista, William Klinke, que está trabajando en un posible guión para una película sobre el asesinato de Trotski.¹³ Sirva como ejemplo una de sus reflexiones que resaltan además una de las características más destacadas del asesino político: su silencio total. “Il pensait à Ramón Mercader, dans sa cellule de Mexico, son silence. Un communiste ne parlait jamais, Mercader avait appris cela, ne trahissait jamais les siens. Il n’avait pas parlé. Il avait nié l’évidence, il n’avait jamais trahi les secrets de l’organisation.”¹⁴

En algunos pasajes escritos desde la perspectiva de un narrador homodiegético focalizado en un “yo” que no llega a identificarse, se comenta varias veces la muerte de una de las figuras simuladas de Ramón Mercader del Río: “Je croyais avoir tout prévu, nulle surprise n’était plus possible. C’est-à-dire, c’est moi qui maîtrisais les surprises possibles, c’est moi qui les ménageais, le cas échéant, tout au long du récit [...]. Pourtant, j’avais oublié Jacques Mornard. J’écrivais le nom de Jacson, le nom de Mornard, mais j’y mettais toujours des guillemets, mentalement. Ce n’étaient que des noms d’emprunt, des masques, une façon détournée de nommer Mercader. Les mécanismes des appareils clandestins, cependant, des faux passeports, m’étaient assez familiers pour que j’eusse pensé à la réalité de Mornard. Il n’empêche, j’avais oublié Jacques Mornard. [...] Nous sommes le 19 juin 1967 et Mornard, deux jours après son enterrement, [...] vient envahir ce récit. Il s’y installe de la façon la plus violente, la plus irréparable, l’annonce de son existence réelle étant en même temps la nouvelle de sa mort.”¹⁵

Los dobles invaden el texto en el momento menos esperado. No obstante, Semprún también creó coincidencias entre Ramón Mercader Avendaño y el propio Leo Trotski. Comparten el primer apellido, Davidovitch, del padre, ambos tienen descendencia judía, representada en su segundo apellido, Bronstein y Guinsburg, respectivamente. Ambos son asesinados por motivos políticos en una trama compleja de servicios secretos.

La artificiosa construcción de dobles, tanto diegéticos como los que invaden el texto desde fuentes extraliterarias, crea una estética del secreto que funcionaría según algunos conceptos vinculados como el de la identidad. Ocultando la identidad podemos crear

¹¹ SEMPRÚN, op. cit., 144.

¹² Ibidem, 335.

¹³ Ver también Kathleen A. JOHNSON, “The Framing of History: Jorge Semprún’s *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*”, in: *French Forum*, 20, 1, 1995, 77-90.

¹⁴ SEMPRÚN, op. cit., 179.

¹⁵ Ibidem, 188-189.

quizá el secreto más poderoso. La pregunta más importante tras cualquier incidencia es siempre: “¿quién ha sido?” Ocultar la identidad evita las consecuencias.

En la novela de Jorge Semprún aparecen muchas identidades veladas por dobles. Son identidades ocultas en muchos casos tanto para el lector como para los personajes, por lo que se construye un texto que brinda la posibilidad de una experiencia estética del secreto. La hermenéutica del secreto es en este caso solo un interés secundario del texto. El doble es, por tanto, uno de los aspectos más importantes en la creación de una estética del secreto.

3. Estética del secreto: el nivel de la *histoire*¹⁶

Veamos ahora al menos algunos aspectos de la trama de la novela. Apunta Verdegal Cerezo: “La novela está construida sobre un enorme malentendido entre servicios secretos.”¹⁷ Ramón Mercader Avendaño sospecha que hay un agente doble en la central en Moscú, por lo que viaja a Ámsterdam, que es el sitio previsto para pasar este tipo de informaciones. Gracias al agente doble dentro de su organización, la CIA americana está al tanto de todo y le sigue por todas partes con un equipo de agentes. Los agentes de la CIA a su vez están vigilados por un grupo de espías de la RDA. Y para complicar todo el asunto aparece también la policía secreta de Holanda que se está dando cuenta de que se realizan actividades de diferentes servicios de inteligencia sobre su territorio. Conviene citar aquí al colega alemán, Karl Kohut, que escribió un artículo muy interesante sobre la novela de Semprún muy poco después de que esta apareciera: “Semprún hat hier mit einem guten Schuss Ironie ein Labyrinth geschaffen, in dem jeder jeden verfolgt, ohne dabei weiter als ein paar Schritte zu sehen, eine komplizierte Maschinerie, in der jede Bewegung eines Einzelteiles die anderen Teile in Bewegung setzt.”¹⁸ Aporta una cita de la novela misma que comenta su propia estructura: “un engrenage minutieux de pièges et de parades, de marches et contre-marches, de mouvements de pièces sur un échiquier dont personne n'aurait sous les yeux l'ensemble des cases, ni la disposition de toutes les figures.”¹⁹ Ramón Mercader nota que es perseguido y se escapa a Zurich, el segundo lugar previsto para la entrega de informaciones de tal envergadura, no sin antes matar a uno de los agentes del CIA.

¹⁶ Para los términos *histoire* y *discours* puede verse Gerard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983; Matías MARTÍNEZ/ Michael SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, C.H. Beck, 1999; Tzvetan TODOROV, “Les catégories du récit littéraire”, in: *Communications*, 8, 1966, 125-151.

¹⁷ VERDEGAL CEREZO, op. cit., 160.

¹⁸ Karl KOHUT, “Die Problematik von Literatur, Revolution und Exil in Jorge Sempruns *La deuxième mort de Ramón Mercader*. Ein Beitrag zur Situation der spanischen Exilliteratur in Frankreich”, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 24, 1973, 141-162, 147. (“Con una porción de ironía, Semprún ha creado en esta novela un laberinto en el que cada movimiento de un componente mueve los dos demás elementos.”) La traducción es mía.

¹⁹ SEMPRÚN, op. cit., 63.

Todos sus intentos son en vano y al final morirá en Ámsterdam, oficialmente suicidándose.

La deuxième mort de Ramón Mercader no es una mera novela de espionaje, tampoco es tan brillante como los representantes más destacados de este género como los libros de John le Carré. Semprún enlaza elementos propios de una novela de espionaje con otros planos narrativos que versan sobre la Guerra Civil española, el asesinato de Trotski y el retiro de Ramón Mercader del Río, entre otros. Sin embargo, el plan narrativo de la muerte de Ramón Mercader es el principal y el que interesa aquí. Se había dicho –y en eso estoy de acuerdo con los críticos citados hasta ahora– que la novela de Jorge Semprún no es la más brillante del género de las novelas de espionaje. Su mayor principio estético no es el suspense. Con cierta ironía lo subraya la obra misma, como destaca también Karl Kohut²⁰: “Le lecteur aura compris depuis fort longtemps que la technique de l’espionnage est le moindre de nos soucis.”²¹ Sin embargo, convierte varios aspectos de la temática del secreto en principios de la forma de su relato.

4. Estética del secreto: el nivel del *discours*

Un aspecto clave en la creación de una estética del secreto es naturalmente el suspense. Sin embargo, no es el único y quizá tampoco el más característico, puesto que el suspense estaría más relacionado con los aspectos hermenéuticos del secreto. Una estética del secreto tendría que tratar de representar algo que se niega a la representación. Claire Birchall describe el arte de Trevor Paglen²² y Jill Magid²³ con la siguiente terminología: “In different ways, the art of both Paglen and Magid speaks to an aesthetics of the secret by bringing the secret, systems of secrecy, withholding, obfuscation and opacity into the realm of the sensible, finding what Paglen names ‘indirect’ ways of seeing and showing the secret and secrecy in the same way that astronomers have found ways to see and show dark matter. These artworks are not only ‘in relation’ to the unrepresentable in the way that all representations are, but take unrepresentability in the form of the secret as their explicit subject.”²⁴

Hemos visto que la creación de múltiples dobles también es un aspecto importante y espero haber destacado en la primera parte del trabajo que esta es un principio formal de la novela *La deuxième mort de Ramón Mercader*. Veamos ahora otros aspectos formales de la obra que se pueden relacionar con el tema del secreto. El *discours* de la novela se parece a un mosaico desordenado. Y nuevamente lo comenta el propio texto: “c’était un récit impossible à faire, dont la vérité s’était éparpillé, par trop morcelée, brisée en

²⁰ KOHUT, op. cit., 148.

²¹ SEMPRÚN, op. cit., 298.

²² Para más información acerca del artista estadounidense Trevor Paglen puede verse su página web: <http://www.paglen.com> [27/01/2016].

²³ Para más información acerca de la artista estadounidense Jill Magid puede verse su página web: <http://www.jillmagid.net> [26/01/2016].

²⁴ Claire BIRCHALL, “Aesthetics of the Secret”, in: *New Formations* 83, 2014, 25-46, 33.

mille morceaux de verre ne reflétant plus, chacun, qu'une trop minuscule parcelle de cette vérité possible, vraiment insensée."²⁵

Karl Kohut propone servirse del término del laberinto para acercarse a la compleja estructura formal de la obra. Se basa en una entrevista con Semprún en la que este describe su visión del mundo como un laberinto: "A l'intérieur de notre monde la politique est un labyrinthe. Et [...] la vie du militant est un labyrinthe dans le labyrinthe du monde."²⁶ ¿Cómo construye este laberinto en su novela? ¿Cómo construye su estética del secreto?

Entiendo el secreto aquí no solo como una cosa escondida, sino como un asunto social que crea reglas comunicativas y de interacción social.²⁷ ¿Quién puede ver qué? ¿A quién se le puede contar? Es decir, ¿quién ve? y ¿quién habla? Estos aspectos se pueden relacionar con uno de los rasgos formales que más destaca en esta obra: los muchos cambios de la perspectiva y de la focalización de los narradores. Los cambios de un narrador homodiegético con focalización interna a uno heterodiegético con focalización externa son múltiples. Se realizan sin marcaciones que dejarían claro el cambio; a menudo ocurren dentro de un mismo párrafo, e incluso dentro de una frase. Semprún va cambiando de esta manera entre la perspectiva de Ramón Mercader a la de un agente del CIA, a la de uno del servicio secreto de la RDA e introduce también el punto de vista de algunos personajes totalmente ajenos al mundo de los espías que sin embargo llegan a observar algunas de las maniobras de los agentes. Esta técnica crea un caos de voces y perspectivas. Estas solo alcanzan hasta la siguiente esquina. El principio formal de esta compleja estructura de narradores es por tanto el secreto que define quién puede ver, hasta dónde y quién puede hablar de qué y cuándo.

¿Cuándo? El tiempo es otro tema importante cuando hablamos de secretos. Uno de los tres aspectos del secreto es según Luhmann su dimensión temporal.²⁸ No da igual cuándo se revela un secreto. Una revelación precipitada puede generar escándalos, mientras que después de cierto tiempo un descubrimiento de un secreto puede perder todo tipo de consecuencias. La estructura temporal de esta obra es igual de compleja como su maraña de voces narrativas.²⁹ La trama principal de Ramón Mercader ocurre en cinco días que se marcan claramente. Sin embargo, es bastante complicado seguir el hilo temporal de la historia porque este se descompone mediante analepsis y repeticiones en una multitud de escenas cortas acronológicas. Varias escenas se repiten narradas desde perspectivas distintas. Semprún crea un tiempo descompuesto de narración cuyo

²⁵ SEMPRÚN, op. cit., 245.

²⁶ KOHUT, op. cit., 157.

²⁷ Jan ASSMANN-Aleida ASSMANN, *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit*, München, Fink, 1997.

²⁸ Niklas LUHMANN/ Peter FUCHS, *Reden und Schweigen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

²⁹ Ver también Joan M. VERDEGAL CERREZO, "Un espía soviético llamado Ramón Mercader en la literatura francesa", in: *Ficcionalidad y escritura*, Vicente J. Benet/ María L. Burguera (eds.), Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994, 145-160.

La estética del secreto en una novela de espionaje:
La deuxième mort de Ramón Mercader de Jorge Semprún

principio formal no es la cronología sino el secreto. Se narra tanto tiempo desde un perspectiva determinada como lo permite el secreto. Cuando se llega a un límite de conocimiento establecido por el secreto se produce un salto temporal o una interrupción de la cronología. Es el secreto y no el *chronos* el que ordena las partes de esta novela, por lo que el autor consigue crear una forma estética que nos hace *sentir* el secreto. En fin, construye una forma que permite la experimentación estética del secreto.

5. Conclusiones

La novela de espionaje *La deuxième mort de Ramón Mercader* de Jorge Semprún tiene aspectos de suspense, pero vimos que estos no son el principio formal más importante en la creación de una estética del secreto. De mucha más envergadura pareció la creación de múltiples dobles objetivos que marcan prácticamente cada uno de los personajes con cierto grado de desarrollo en la obra. Vimos el ejemplo más destacado del personaje principal en el que se entrecruzan múltiples dobles tanto diegéticos como dobles que invaden el texto literario desde fuentes extraliterarias.

Además, se puso en evidencia que también la *histoire* de esta novela es bastante compleja, tal y como demuestran los múltiples servicios de inteligencia involucrados. Está puesta en escena por un *discours* que se asemeja a la complejidad de la *histoire*. La compleja construcción narratológica del *discours* con muchas perspectivas y voces y un tratamiento acronológico del tiempo se erige desde el secreto. El hilo temporal de la novela y el caos de perspectivas y voces se ordenan según el secreto. Este crea el tiempo descompuesto y la multitud de perspectivas y narradores.

La deuxième mort de Ramón Mercader es, por tanto, una novela de espionaje no solo por su trama principal –ambientada en el mundo de los servicios de inteligencia– sino porque crea una forma de narrar, un *discours*, que se compone según el interés primordial de la *histoire* de una novela de espionaje: el secreto. Crea, por tanto, un *discours* propio para una novela de espionaje, una estética del secreto que va más allá de la narración de secretos. Por todo ello, quizá no es uno de los representantes más brillantes de este género, pero sí uno de los más interesantes desde el punto de vista formal.

SOBRE LA EXISTENCIA DE UNA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA: UN BREVE REPASO A SUS PRINCIPALES TÍTULOS, AUTORES E HITOS

DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ

Universidad del País Vasco

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre la conveniencia o inconveniencia de hablar de novela detectivesca española como una sólida e influyente tendencia policíaca a semejanza de otras como la británica, la francesa o la estadounidense. Con este objetivo, además de echar un vistazo a los principales argumentos tanto a favor como en contra de dicha consideración, se ahondará tanto en los títulos y en sus autores más representativos, como en los acontecimientos políticos, sociales y económicos que la han rodeado desde su origen.

Palabras clave: tendencia, detectivesca, hito, española, debate

Abstract: This article intends to reflect on the convenience or inconvenience of talking about Spanish detective novel as a solid and influential crime novel trend as the British, the French or the U. S. crime fiction trends. With this aim, apart from having a look to the main arguments either in favor or against this consideration, this work delves into the most important titles and the most representative authors, on the one hand, and into the political, social and economical events which have surrounded the Spanish crime fiction from its origin.

Key words: trend, detective, event, Spanish, discussion

1. Introducción

A la hora de hablar de tradición literaria policial en España o, siquiera, de novela policíaca española lo primero que cabe decir es si de verdad se puede hablar del policíaco español como una tendencia criminal lo suficientemente sólida e influyente como para ser tratada de manera individualizada, es decir, como una corriente literaria con unas marcas identitarias lo suficientemente arraigadas, unos rasgos compositivos singulares y una producción editorial tan amplia como para poder hablar de tradición policíaca. No son pocos los autores y críticos que se han debatido sobre este punto a lo largo de las últimas décadas, argumentando tanto a favor como en contra de la conveniencia de abordarla como tal en base a criterios tanto literarios –el número de autores dedicados exclusivamente a la misma, su prestigio, sus suficientes o insuficientes peculiaridades significativas o su empuje editorial– como extraliterarios:

Sobre la existencia de una novela policíaca española:
un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos

por ejemplo los condicionamientos sociales, políticos y económicos que han orbitado en torno a este tipo de discursos en España y que han podido condicionar su desarrollo.

A lo largo de este artículo, se va a presentar una visión panorámica sobre la historia de este discurso narrativo y su práctica en este país aludiendo, en primer lugar a la polémica terminológica sobre la conveniencia o no de considerar esta práctica escritural como una tendencia literaria sólida, a la manera de la británica, la estadounidense o la francesa y, en segundo, revisando los hitos fundamentales que han jalonado su desarrollo desde su origen al *boom* editorial posterior a la Transición democrática.

Con respecto al primer punto, se presentará una recopilación crítica de las principales posturas, tanto a favor como en contra de dicha ponderación, haciendo especial hincapié en los argumentos esgrimidos por investigadores y estudiosos especializados en este género a lo largo de las últimas décadas. Y en lo relativo al segundo punto, este trabajo pretende ofrecer, del mismo modo, un registro de algunos de los autores, las obras y, sobre todo, las señas contextuales que, de una manera u otra, han condicionado el periplo vital de esta modalidad discursiva entre nuestras letras: desde su escasa y poco relevante producción –salvando un par de casos– durante el siglo XIX y gran parte del XX, a la ya mencionada eclosión durante la segunda mitad de la década de los setenta.

2. La novela policíaca española como tendencia literaria: argumentos a favor y en contra

Es un hecho incuestionable que la literatura policíaca ha estado condenada al ostracismo a nivel académico durante muchos años. Debido, por una parte, a su errónea consideración como “subliteratura” o “literatura de masas” y, por otra, a la incapacidad contumaz de las élites académicas de reconocer el axioma, como señala José Francisco Colmeiro en *La novela policíaca española: teoría e historia crítica* –una obra señera en el campo de la investigación sobre no solo el policíaco español, sino sobre el género a nivel global– de que “la realidad del hecho literario es mucho más compleja que la división entre literatura de kiosko y literatura de librería y no admite fácilmente estas simplificaciones.”¹

Sin embargo, en parte acompañada por la extraordinaria buena salud de la que goza el género en la actualidad, tanto a nivel de calidad de autores como de promoción editorial, la crítica y la investigación literaria han vuelto los ojos hacia esta modalidad y cada vez son mayores los autores, los congresos y las publicaciones teóricas nacidas a partir del género y sus principales polémicas. Por lo que respecta a este artículo, una de las controversias que más debate ha suscitado y suscita todavía en la actualidad es el de

¹ José Francisco COLMEIRO, *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, 22.

si la literatura de este género que se ha practicado en nuestro país desde su origen merece la acuñación del término “tendencia policíaca española”.

Entre los autores que están a favor se encuentra el profesor Vallés Calatrava. En su libro *La novela criminal española*, por ejemplo, sostiene que sí existen suficientes rasgos diferenciadores de tendencia y señala el encuadramiento de la acción dentro del panorama social de este país y la utilización recurrente de personajes arquetípicos del imaginario español en las tramas para apoyar esta visión: “Todos estos componentes narrativos aparecen incluidos y determinados por la realidad española en todas sus vertientes y a ella se alude frecuentemente en las obras literarias de esta clase por servir de marco espaciotemporal donde se desarrolla la acción y actuar, además, como un elemento de representación social.”²

Por su parte, en el artículo “La novela negra en España”, el estudioso del género Juan Carlos Martini hace hincapié en la variedad lingüística como peculiaridad diferencial del policíaco español como tendencia por sí misma: “resulta inevitable observar que [...] el tema de la literatura policíaca en España abarca problemas culturales, sociales y políticos entre los cuales debe situarse a un tiempo la diversidad de lenguas coexistentes.”³ A diferencia de otras modalidades, esta sería la única que contaría con más de un idioma –las lenguas vernáculas que conforman el panorama lingüístico español– como vehículo expresivo, siendo el castellano y el catalán las más privilegiadas al estar sus autores arraigados en zonas donde existe una mayor industrialización y un desarrollo urbano más elevado: principalmente Madrid y Barcelona. Además, el crítico y ensayista argentino parece aludir al hecho de que esta misma diversidad idiomática constituye, a su vez, un ingrediente singular más de la problemática político-social que se desprende de este policíaco.

Otras dos voces acreditadas que defienden esta postura son la profesora Bados Ciria y el hispanista francés Yvan Lissorgues. En su artículo “La novela policíaca española y el canon occidental”, la primera presenta un análisis del policíaco practicado en España, incidiendo en los autores más actuales cuyas publicaciones datan como mínimo de 1990 en adelante, con especial atención a la narrativa de Lorenzo Silva y a su saga protagonizada por la pareja de guardias civiles Bevilacqua y Chamorro, o a José María Guelbenzu y Alicia Giménez Bartlett con sus respectivas series protagonizadas por la juez Mariana de Marco y la inspectora Petra Delicado respectivamente. En síntesis, tras repasar la historia del género practicado en nuestro país desde sus orígenes, concluye que este, si bien coincide en algunos rasgos con el practicado por los maestros estadounidenses, se debe diferenciar nítidamente del policíaco practicado en el resto de Europa durante la primera mitad de siglo gracias a aspectos como las alusiones intertextuales o la introducción de reflexiones metaficcionales: “en la novela policíaca española hay una preponderancia de la semiótica detectivesca organizada según una

² José Rafael VALLÉS CALATRAVA, *La novela criminal española*, Granada, Ediciones Universidad de Granada, 1991, 87.

³ Juan Carlos MARTINI, “La novela negra en España”, in: *El procedimiento*, Barcelona, 1980, 7.

Sobre la existencia de una novela policíaca española:
un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos

orientación mimética del arte, aunque mediatizada por componentes ficcionales divergentes ajenos a tal tipo de novela, entre ellos, destacan el análisis político, la consideración filosófica general, la reflexión personalizada, y la intertextualidad, [...] también, la inscripción de discursos metaficcionales. De manera que [...] el género detectivesco español diverge en muchos aspectos del canon europeo de la primera mitad del siglo XX, pero converge, con algunos matices, con el modelo estadounidense que surge a partir de los años treinta.⁴

De la misma manera, el autor galo se pronuncia a favor de esta apreciación en su trabajo “La novela detectivesca española actual: un posibilismo Realista”. En ella, destaca también la capacidad metatextual y el compromiso político como dos rasgos de una relevancia más que notable en las propuestas literarias de estos autores, junto con una “tendencia a tender puentes con otros textos, bien dentro del género policíaco, bien fuera de él”⁵ lo bastante recurrente y singular como para ser considerada una característica específica.

Sin embargo, la falta de una hornada consolidada de autores y obras de género criminal español precedente a su eclosión editorial en los años setenta, así como la aplicación reiterativa de la fórmula *hard boiled* como piedra angular sobre la que se erigen propuestas dotadas de escasos rasgos distintivos –apenas ciertos matices autóctonos–, son algunos de los argumentos esgrimidos a favor de cuestionar la conveniencia de hablar de policíaco español. Como sostiene el autor cubano Alejo Carpentier en “Papel del novelista”, uno de los ensayos que componen *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981): “Una tradición de la novela existe, no lo olvidemos, cuando hay un movimiento de la novela, una escuela de la novela, una evolución de la novela”; así, señala la novela picaresca como ejemplo de relato novelesco del que sin lugar a dudas podemos hablar en términos de tradición en España.⁶ No así en el caso de la novela policíaca.

Uno de los primeros críticos en cuestionarse sobre este tema fue Juan del Arco, quien en 1948 publica un artículo en el extinto periódico *El Español* –recogido bajo el muy significativo título “El detective no puede llamarse Fernández”– en el que, pasando revista a la exigua nómina de obras y autores dedicados al género en España, daba ya testimonio adelantado sobre la falta de tradición policíaca en España aduciendo razones que, aunque de carácter eminentemente etnicistas, no dejan de suponer un primer peldaño interesante sobre este tema con tesis como “la particular naturaleza latina proclive a anteponer lo visceral frente al racionalismo o el cientificismo

⁴ María Concepción BADOS, “La novela policíaca española y el canon occidental”, in: *1616. Revista de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, vol. XI, Madrid, 2006, 145.

⁵ Yvan LISSORGUES, “La novela detectivesca española actual: un posibilismo Realista”, in: Juan VILLEGAS (ed.) *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomus I, Irvine, 1992, 176.

⁶ Alejo CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México D.F., Siglo Veintiuno, 1981, 36.

anglosajón o la predilección del lector por ambientes exóticos y escapistas alejados de la realidad a pie de calle.”⁷

Ya en épocas más recientes, el pormenorizado estudio monográfico sobre el perfil del investigador en el policíaco español *The Spanish Sleuth: the detective in Spanish Fiction*, de la profesora estadounidense Patricia Hart, supone un trabajo de referencia que sigue este posicionamiento argumental. En el mismo, tras hacer mención del conjunto de escritores que empiezan a alcanzar notoriedad tras el fin de la dictadura y la transición democrática como la única generación sobresaliente del género en España –con el denominador común en todos ellos de utilizar este formato para introducir un retrato realista crítico del paisaje urbano de la España de esa época–, establece una conexión clara entre estos y los autores estadounidenses de los años treinta y cuarenta, en especial Hammett y Chandler, aseverando, en este sentido, que la influencia de la novela negra estadounidense sobre estos autores españoles es tan manifiesta, que llega incluso “hasta el punto de no invocar nada realmente novedoso o distintivo.”⁸ Otros autores norteamericanos, como el profesor William J. Nichols, se adhieren también a esta argumentación. En otro monográfico, en este caso titulado *Transatlantic mysteries: crime, culture and capital in the “noir novels” of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*, encuadrado dentro de los estudios transatlánticos y sobre la obra de estos dos autores, este autor indica que “La ficción *noir*, también referida como tradición norteamericana *hard boiled*, ofrece a ambos autores el vehículo perfecto para esa finalidad [la de criticar el sistema neoliberal instaurado en occidente] a través de un género de ficción popular irónicamente localizado donde el atractivo de mercado y la literatura se cruzan.”⁹

El propio Manuel Vázquez Montalbán, autor referente de esta generación, tampoco es ajeno a esta controversia. Apunta que, aparte de que no existen suficientes características diferenciales como para poder hablar de una novela policiaca española –de hecho, en su libro *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* afirma en este sentido que “Hoy día casi no existe ninguna cultura nacional-patriótica y las literaturas nacionales solo lo son por la lengua y ya muy poco por la propia tradición literaria”¹⁰–, sostiene que esta consideración parece estar más apoyada en intereses de editoriales y de una buena parte de la crítica especializada que en criterios literarios: “Es evidente que todas las apariencias conspiran para decir que sí, que existe una novela negra en España. Por ejemplo, surgen colecciones dedicadas a la novela policial. La crítica habla [...], con paternalismo, [...] sobre la existencia de un “boom”. Incluso se resalta el

⁷ Juan DEL ARCO, “El detective no puede llamarse Fernández”, in: *El Español*, Madrid, 18 de septiembre de 1948.

⁸ Patricia HURT, *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987, 34.

⁹ William J. NICHOLS, *Transatlantic mysteries: crime, culture and capital in the “noir novels” of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*, Plymouth, Bucknell University Press, 2011, 11-12.

¹⁰ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, 2001, 73.

Sobre la existencia de una novela policíaca española:
un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos

hecho de que se está haciendo una campaña de difusión editorial de la novela negra, corrompiendo el gusto de los escritores, para llevarles hacia ese terreno por afán comercial. Todo eso deja un clima, un saber convencional en torno a que sí, a que existe, a que hay unos cultivadores. Saberes convencionales que pocas veces se plantean para ver hasta qué punto responden a la realidad.”¹¹

En cuanto a la falta de una tradición consistente de literatura policíaca española, se trata, sin duda, del argumento que más peso tiene y que con más frecuencia se cita entre los trabajos de autores y estudiosos del género. Siguiendo con las aportaciones negacionistas del creador de la saga Carvalho, este llega a concluir que no cabría lugar hablar de novela policíaca española debido a la carencia de una tradición culta dedicada al género y basada en un amplio acervo de obras y autores que lo hayan practicado desde su origen ofreciendo aportaciones novedosas y distintivas; más bien, en el caso de España, lo que se ha experimentado es una serie de acercamientos de un conjunto de novelistas a esta modalidad, habiéndose intentado hacer pasar toda una verdadera y palpable tradición añeja de literatura de consumo –“novelas de quiosco”, colecciones de carácter folletinesco, etc.– por tradición literaria policíaca erróneamente.¹² A esto mismo se refiere, no sin ironía, el profesor Juan Ignacio Ferreras cuando sostiene que “el día que se escriba la historia de la novela policíaca en España habrá que especificar por qué se han producido obras tan escasas en número y tan regulares en calidad”¹³, a lo que añade el profesor Juan Paredes Núñez que, si bien es cierto que se han publicado traducciones de los más importantes autores policíacos desde la década de los años treinta, con escritores como Poe o Collins a Chandler o Mac Donald pasando por Simenon entre los elegidos, nunca ha existido una tradición oriunda de este tipo de literatura y sería desacertado incorporar esta práctica editorial como muestra de un supuesto cultivo de la literatura policíaca, tanto a nivel lector como escritural, en España.¹⁴

Por último, el antes aludido Jose Francisco Colmeiro, acudiendo a motivos de raíz socio-político en su artículo “De Pepe Carvalho al subcomandante Marcos: la novela policíaca hispánica y la globalización” sostiene que habría otras razones de mayor peso que explicarían esta ausencia de una novela policíaca autóctona, “como la falta generalizada en el ámbito hispánico de estados de derecho apoyados en un orden jurídico burgués que garantice las libertades individuales, que es la base histórica e ideológica del género policíaco tradicional.”¹⁵

¹¹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, “Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España”, in: Juan PARADES NÚÑEZ (ed.), *La novela policíaca española*, Granada, 1989, 49.

¹² *Ibidem*, 50.

¹³ Juan Ignacio FERRERAS, *Tendencias de la novela española actual, 1931-1968. Seguidas de un Catálogo de urgencia de novelas y novelistas españoles de la posguerra*, París, Hispanoamericanas, 1970, 125.

¹⁴ Juan PAREDES, “El cuento policíaco en Pardo Bazán”, in: *Estudios sobre la Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Tomus III, Granada, 1979, 7-18.

¹⁵ José Francisco COLMEIRO, “De Pepe Carvalho al subcomandante Marcos: la novela policíaca hispánica y la globalización”, in: *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, 2010, 478.

Por todo ello parece más acertado hablar de práctica de literatura criminal autóctona –con ciertos rasgos en común y potenciada tanto cualitativa como comercialmente a partir de los setenta– frente al concepto de novela policíaca española. Pero, echando un vistazo desde la situación actual de esta práctica discursiva en España sobre su origen, su escaso desarrollo y su poco peso: ¿Cuáles han sido los factores que más determinadamente han condicionado este escaso, irregular e insustancial cultivo en nuestro país hasta su *boom* editorial?

3. Breve repaso a la historia del género policíaco en España y sus condicionamientos contextuales

Son tres las razones que, históricamente, se han enumerado en relación a la falta de una tradición consolidada de literatura policíaca española: razones políticas, razones de naturaleza estilística y razones sociohistóricas. En lo que atañe a las primeras, hay que comentar las complicaciones que podían representar su cultivo y promoción en un régimen autoritario como el franquista, sobre todo en su vertiente negra o *hard boiled*, por su dimensión realista y su inclinación inherente al retrato crudo de la realidad social a pie de calle. Esto explica que, durante el franquismo, tanto escritural como editorialmente, existiera una predilección por el relato clásico de enigma o *whodunnit* por sus ostensiblemente menores implicaciones críticas; las pocas muestras de novelas negras que llegaban, en cambio, eran pasto de la censura oficialista. Así ocurriría, como apunta Vallés Calatrava, con la publicación de *Lady in the lake* (1943) de Raymond Chandler que, publicada por la editorial Mateu¹⁶ en 1962 bajo el título *La “dolce vita” en América*, fue objeto de censura siendo varios pasajes mutilados¹⁷. Entre las razones de naturaleza estilística, sobresale la de “la consideración negativa que acompañó al género en nuestro país desde sus primeras manifestaciones y que obligaba a los pocos autores que practicaban el género a utilizar ubicaciones extranjeras para localizar sus tramas o a esconder sus identidades bajo pseudónimos¹⁸”, como refiere el crítico José Fernández en su texto “Mitos imperfectos: Observaciones de un lector continental en torno a la novela policíaca”. Efectivamente, las convenciones sociales y críticas de carácter elitista, que han sido las dominantes durante mucho tiempo en España, tendían a integrar la novelística criminal en el campo de la literatura de segunda fila generalizándose una infravaloración de la misma y que condicionó, sin duda, la exigua práctica de este tipo de literatura en este país. En palabras de Salvador Vázquez de Parga: “No ha habido en España escritores especializados en novela policíaca y dedicados a ella como su medio normal de expresión, [...] a causa de la deplorable consideración social [...] que ha

¹⁶ Empresa editorial con sede en Barcelona fundada por Francisco F. Mateu en 1945 dedicada a la publicación de obras sensacionalistas, así como cómics o literatura infantil, tanto en castellano como en catalán.

¹⁷ VALLES, op. cit., 80.

¹⁸ José FERNÁNDEZ, “Mitos imperfectos: Observaciones de un lector continental en torno a la novela policíaca”, in: *Revista de Occidente*, Tomus V, Madrid, 1967, 10.

Sobre la existencia de una novela policíaca española:
un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos

tenido en nuestro país.”¹⁹ Sin embargo, ninguna de estas razones explica tan bien la ausencia de tradición literaria policíaca en España como ciertas motivaciones socio-históricas. Como señala Colmeiro, este género “presupone unas condiciones particulares para su surgimiento tales como la existencia de un sistema democrático pluralista, una sociedad capitalista avanzada y una demografía urbana desarrollada.”²⁰ Por tanto, la novela policíaca surge en un contexto de legitimación de la ideología jurídica de la burguesía industrial, y es precisamente la falta de esta ideología la que explica, en última instancia, su inexistencia en España hasta la década de los setenta. Hay que esperar hasta el final de la dictadura franquista y el consiguiente advenimiento de la democracia para ver eclosionar esta literatura en un país donde se empiezan a dar los conflictos políticos, sociales y económicos propios de las ciudades modernas industrializadas bajo el amparo de una libertad de expresión y de edición que empieza a permitir la reflexión crítica –libre ya de las amputaciones propias de la censura dictatorial– sobre la realidad del momento y su problemática: principalmente las fisuras del movimiento transicional democrático provocadas por la subsistencia de agentes políticos continuistas entre las esferas gubernamentales. Sólo así se propicia la atmósfera que posibilita el desarrollo editorial del género en España como el surgimiento de un público lector cada vez más masivo: como sintetiza magistralmente la profesora Balibrea, “público e industria se retroalimentan mutuamente para generar un fenómeno cultural que surge durante la transición pero que no habría sido posible en su extensión y alcance sin los desarrollos socioeconómicos e ideológicos del tardofranquismo”²¹; un contexto en el que el capitalismo, tardío y circunscrito a zonas concretas, aparece en su forma plena, y en los grandes centros urbanos surgen los fenómenos propios de la ciudad capitalista como la soledad, la violencia y la explotación.

Hasta este momento, su práctica se había limitado a un número reducido de autores y obras poco trascendentes. Su primera cultivadora *stricto sensu*, ya no solo como autora sino también a través de estudios críticos sobre el género, fue Emilia Pardo Bazán²², quien publica en el año 1905 el relato “Misterio”, y en 1911 “La cana” y “La gota de sangre”. Caracterizados por un primitivismo tanto a nivel de estilo como a nivel argumental, se trata de textos que siguen fielmente el modelo británico de detective aficionado que resuelve un crimen por medio de la observación detallista y la deducción. Su contribución inaugural terminaría con la publicación en 1913 de *Belcebú*,

¹⁹ Salvador VÁZQUEZ DE PARGA, *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993, 24.

²⁰ COLMEIRO, op. cit., 263.

²¹ Mari Paz BALIBREA, “La novela negra en la transición española”, in: *Iberoamericana*, Tomus II, Madrid, 2002, 113.

²² A diferencia de lo que una parte de la crítica especializada sostiene, en este trabajo no vamos a considerar a Pedro Antonio de Alarcón y su relato breve “El clavo” (1853) como autor y obra inauguradoras del género en España por entender que guarda mayor relación con el género de crónica de crímenes reales o causas célebres.

aunque posteriormente el profesor Varela Jácome descubriría un manuscrito titulado *Selva* que podría suponer la continuación de *La gota de sangre*: un escrito inédito compuesto por ciento sesenta y ocho cuartillas redactadas a mano y llenas de tachaduras y correcciones, lo que, para Bados Ciria, parecería “demostrar el escaso interés de la autora por concluir esta novela y la pérdida de entusiasmo en cuanto a la literatura policial en sus últimos años.”²³ Anteriormente, en 1909, Joaquín Belda y Manuel A. Bedoga habían publicado *¿Quién disparó?*: una novela parodia de Sherlock Holmes y el Dr. Watson que se hizo muy popular en la época entre unos lectores que empezaban a disfrutar con las traducciones de clásicos del género –principalmente exponentes del relato de enigma– anglosajones. En 1916, Enrique López y José Ignacio Alberti escribieron la obra de teatro titulada *Sebastián el Bufanda o el robo de la calle Fortuny* y, dos años más tarde, aparece la colección “La novela policíaca”, que estaba dedicada exclusivamente a la publicación de obras de teatro de temática policíaca y compuesta por piezas escritas por autores españoles que seguían aplicando de manera estricta los convencionalismos del *whodunnit*, bien desde el pastiche, bien desde formulaciones paródicas. Tras el estallido de la guerra civil y la consiguiente llegada de la dictadura franquista, la publicación de esta literatura decae en gran medida y, aunque se siguen editando traducciones extranjeras, la censura lleva a cabo, como se ha apuntado, una labor de depuración más que notable en consonancia con los valores sociales que se pretendían fomentar. Es preciso destacar también que este valor cultural seguía considerándose entre el público español como un valor ajeno y extranjero. No solo el hecho de que la mayoría de las obras que se publicasen fueran traducciones de obras de otros países –o simples recreaciones emuladoras del relato de enigma–, sino también la recurrencia a investigadores foráneos y ubicaciones extranjeras²⁴ era una constante en la época. Sin duda, el autor que mejor ha explicado este fenómeno –valiéndose de su vasta experiencia tanto como editor como escritor para la editorial Bruguera– es Francisco González Ledesma. En un artículo publicado 1987 bajo el título “La prehistoria de la novela negra” sintetizaba este fenómeno de la siguiente manera: “La gente de la calle no hubiera admitido inspectores Gómez ni criminales Rodríguez, ni calles conocidas que no excitaran sus sueños y sus ansias de viajar. Todo lo bueno sucedía entonces fuera de España, y las únicas policías con garantía de origen eran Scotland Yard y el FBI, sobre todo este último. [...] De modo que por esas razones tan importantes nadie escribía novelas policíacas ambientadas en las ciudades españolas y

²³ María Concepción BADOS, “Feminización de la novela policíaca: alternativas para el cambio sociocultural”, in: Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE (coord.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Tomus I, Sevilla, 2010, 31.

²⁴ A la hora de caracterizar y localizar tanto personajes como ubicaciones, los escritores españoles se decantarán por dos países principalmente: Reino Unido y Estados Unidos. Los primeros fueron favorecidos por autores como Wenceslao Fernández Flores, Cèsar August Jordana o Luis Conde Vélez, mientras que Felipe Pérez Capo, Ángel Marsá Becal, Juan José Mira o Agustín Elías.

Sobre la existencia de una novela policíaca española:
un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos

encima con sentido crítico, es decir lo que hoy llamaríamos ya “novela negra”. Los argumentos se desarrollaban en Inglaterra, Estados Unidos y excepcionalmente en Francia. En lugares oficialmente tan corruptos era posible situar grandes “gangs”, policías que cobraban bajo mano, gobernantes venales y hasta alguna señorita que enseñaba el portaligas, si bien esa prenda íntima nunca pudo mencionarse de una forma expresa.”²⁵

El escritor Mario Lacruz y su novela *El inocente* (1953) suponen una interesante excepción en el panorama de escritores españoles de policíaco durante la posguerra. La novela de Lacruz escapa conscientemente de la tradición importada de novela policíaca clásica e inicia al mismo tiempo un acercamiento del género hacia formas de mayor calado por medio de una imbricación novedosa de, por un lado, el aspecto lúdico del interrogante policíaco ágilmente narrado, con, por otro lado, la observación profunda de lo humano y social y la experimentación técnica. Como indica el investigador Julián Luzán en su artículo de 1981 “Interrogatorio”, el propio Lacruz reconoce en este sentido la influencia del autor belga Simenon, quien, como se ha referido en el tercer apartado de este capítulo dedicado al *polar*, incorpora la introspección psicológica enriqueciendo en gran medida esta literatura: “seguro que hay influencias de todas mis lecturas. De Simenon también [...] en la capacidad de, con muy pocos medios, crear un clima o un personaje y meterte enseguida en él.”²⁶ Por su parte, para Colmeiro Lacruz combina elementos de vanguardia narrativa, como la profundidad psicológica, el perspectivismo o la ruptura del orden lógico temporal, con ingredientes clásicos de la intriga policíaca, obteniendo un resultado novedoso.²⁷

En las décadas de los años cincuenta y sesenta, aparece los investigadores Manuel González, alias Plinio, de la policía municipal de Tomelloso, y su inseparable Don Lotario, el veterinario del pueblo. Con novelas como *El reinado de Witiza* (1967) o *Las hermanas coloradas* (1969), la práctica del género en España le debe a Francisco García Pavón la creación de historias policíacas auténticamente enraizadas en nuestro país inaugurando una tendencia autóctona alejada de los moldes imperantes anglosajones, en la que enigma va cediendo terreno a favor del retrato costumbrista de La Mancha profunda, trasunto de la España rural bajo el régimen franquista, con una minuciosa descripción de lugares, costumbres y tipos humanos del momento.

Tras décadas de contribuciones escasas en número y limitadas en repercusión, salvando las aportaciones de García Pavón, Lacruz o la labor precursora de Pardo Bazán, el género experimenta el ya mencionado despegue literario en España en la década de los setenta. Impulsada tanto crítica como editorialmente, con la introducción masiva de traducciones, en este caso, de clásicos estadounidenses publicados por sellos

²⁵ Francisco GONZÁLEZ, “La prehistoria de la novela negra”, in: *Los cuadernos del norte*, Tomus VIII, Oviedo 1987, 12.

²⁶ Julia LUZÁN, “Interrogatorio”, in: *Gimlet: revista policíaca y de misterio*, Tomus IV, Barcelona 1981, 36.

²⁷ COLMEIRO, op. cit., 141.

como Enlace o Bruguera, florece definitivamente la novela policíaca en nuestro país tanto en castellano como en catalán. Así, con *De mica en mica s'omple la pica* (publicada en castellano como *El procedimiento*) de Jaume Fuster y *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán –publicadas en 1972 y 1974 respectivamente– comienza la etapa de mayor y mejor producción de narrativa policíaca de nuestro país con la fórmula de la novela negra estadounidense como referencia y propiciada por los condicionamientos sociales, económicos y políticos anteriormente explicados, sin los cuales esta generación de escritores no hubiera emergido nunca. De entre todos, destaca la figura del autor de la serie Carvalho, no sólo por su labor precursora o la fama internacional alcanzada²⁸, sino por la riqueza literaria de sus propuestas. La apropiación y la asimilación de la ficción detectivesca *hard-boiled* de Montalbán debe ser entendida como un medio para contemplar e interpretar la realidad en dos direcciones principales: en primer lugar, como una crónica de la Transición española y, en segundo, como un vehículo expresivo al servicio de la canalización del desencanto consecuencia de la frustración generada tras constatar la ausencia de cambios o transformaciones nucleares más allá de una aparente revolución impostada y vacía de contenido. Tras empezar con *Yo maté a Kennedy* en 1972, la saga alcanza una gran popularidad a finales de los setenta con la publicación de la *Soledad del manager* (1977) y *Los mares del sur* (1979) en la que analiza con detalle el nacimiento y la infiltración de un capitalismo de consumo mientras se revelan las grietas de todo un sistema económico sin regular y objeto de especulación apoyada por una serie de medidas económicas impulsadas por los distintos gobiernos postransicionales y que se consolidan en la década de los noventa. Son los entresijos de esta nueva realidad española y la problemática que suscita a nivel social (con aspectos como desigualdad, la corrupción o la inseguridad marcando el día a día a pie de calle) los que aborda esta novelística en la que, argumentalmente, la investigación persigue, por encima del esclarecimiento del enigma, no la restauración de un orden quimérico, sino el descubrimiento del desequilibrio subyacente y sus agentes inductores que penetra en todas las esferas de la sociedad.

Con Montalbán, descollarían un raudal de autores (Jaume Rivera, Juan Madrid, Julián Ibáñez, González Ledesma, Martínez Reverte, Eduardo Mendoza o Andreu Martín) que seguirán publicando hasta bien entrados los noventa –junto con la irrupción de una segunda hornada de autores entre los que destacan Eugenio Fuentes o Lorenzo Silva– con propuestas en las que, si bien se pueden reconocer características comunes como la crítica social –a menudo con la intercesión del humor como elemento distanciador–, la recreación costumbrista o la acumulación de múltiples referencias metaficcionales sobre el propio género, no se podría hablar de novela policíaca española en términos de tendencia o corriente literaria *per se*.

²⁸ Véase la influencia ejercida sobre otros escritores europeos de género policíaco posteriores como, por ejemplo, el italiano Andrea Camilleri, cuyo investigador central recibe el nombre de Comisario Montalbano en claro homenaje a la figura del escritor barcelonés.

4. Conclusión

A la vista de lo referido, se puede concluir que, si bien es necesario no solo un número destacado de autores que practiquen el género (con el consiguiente empuje editorial), sino los condicionantes históricos propicios (tanto desde el punto de vista político, como desde el social y el económico) para que pueda irrumpir una narrativa criminal novedosa y de marcados rasgos diferenciadores pudiéndose, por tanto, hablar de tendencia policíaca, en el caso de la literatura detectivesca practicada en España, solo podemos hablar de práctica literaria autóctona con ciertos rasgos en común pero basada en la repetición reiterativa de los patrones del relato de enigma o *whodunnit* británico, hasta la década de los setenta, y de la novela negra o *hard boiled* de los maestros estadounidenses a partir de esa fecha. Y esto debido a factores tanto literarios, como el reducido número de autores dedicados al género, dada, entre otras cosas, la baja consideración de esta literatura o su escaso impulso editorial en nuestro país, como motivos ajenos a los parámetros de la creación literaria, como la censura franquista o la ausencia de una revolución industrial profunda que cambiara de raíz el contexto económico, social y político de España propiciando, de esta modo, los conflictos propios de las sociedades urbanas desarrolladas en las que este discurso arraiga: como la lucha de clases, la injusticia, la desigualdad o la violencia que, en consecuencia, estas van dejando a su paso.

RECURSOS ESTILÍSTICOS EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE LAS NOVELAS *BARTLEBY Y COMPAÑÍA* Y *EL MAL DE MONTANO* DE ENRIQUE VILA-MATAS

ÓSCAR GUTIÉRREZ MUÑOZ

Universidad de Concepción, Chile

Resumen: El presente trabajo busca hacer un análisis de los recursos estilísticos utilizados por el escritor español Enrique Vila-Matas en la construcción de sus novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*. Nos centraremos en la utilización de ciertos aspectos de los mecanismos intertextuales dispuestos en la elaboración de la fábula que da lugar a ambas novelas. Reparamos sobre la construcción de los personajes y las relaciones que establecen dichas figuras con el archivo y la tradición literaria.

Palabras clave: intertextualidad, Enrique Vila-Matas, *Bartleby*, *Montano*, hipertextualidad, paratextualidad

Abstract: In this paper we attempt to analyze the stylistic resources used by the Spanish writer Enrique Vila-Matas in the construction of his novels *Bartleby & Co.*, and *El mal de Montano*. We focus on the use of certain aspects of intertextual mechanisms, displayed in the development of the fable, which gave rise to these novels. Thus, we reflect on the construction of the characters, as well as on their relationship to both the archive and literary tradition.

Key words: intertextuality, Enrique Vila-Matas, *Bartleby*, *Montano*, hypertext, paratextuality

Intertextualidad como poética

Vila-Matas en su proyecto narrativo abarca un amplio espectro de formas de construcción literaria (novela, cuento, ensayo, crítica, periodismo, crónica, diario de viaje), además demuestra con solvencia una voluntad de estilo, pues en sus trabajos siempre se pueden apreciar marcas estilísticas de uso constante (pastiche, autoficción, mezcla de géneros literarios). El autor además siempre utiliza una herramienta fundamental, la cual se erige como mecanismo primordial del proyecto literario vilamateano, la intertextualidad. Este dispositivo de creación literaria, es utilizado en todas sus formas y modalidades para entregar sustancia y contenido a un proyecto intelectual de carácter mordaz y ácido, que a través de estas redes literarias y lingüísticas plantea cuestionamientos al sujeto contemporáneo y al paradigma sociocultural en el cual este individuo se desenvuelve. La intertextualidad será, por lo tanto, el elemento central en que nos detendremos en el presente artículo, el cual reflexiona sobre dos de

sus obras pertenecientes a la denominada trilogía de la desaparición, que se construye a través de ejercicios dialógicos entre uno y varios textos.

Bartleby y compañía (2001) es la recopilación y reinención de la denominada literatura “bartleby”, mientras que *El mal de Montano* (2002) es la formulación de un ejercicio literario como proyecto de vida. Ambas novelas plantean cuestionamientos, demuestran similitudes, prefiguran ciertos síndromes y “síntomas” del hombre contemporáneo, a la vez que se adscriben perfectamente a lo que podríamos llamar paradigma narrativo intertextual.

Para entrar a dicho análisis relacionaremos la forma en que el autor catalán construye a sus sujetos literarios con ciertas propuestas del discurso bajtiniano. El crítico ruso se ha encargado de señalar: “Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros.”¹ Sentencia que aporta sentido en la distinción que hace el narrador español sobre los síndromes literarios (*Bartleby* y *Montano*), en la medida que la características de dichos síndromes, escritores del no y sujetos sometidos a sobredosis literaria, generan una forma particular de abordar la realidad a partir de las características estos males. Situación que el autor catalán se encarga de evidenciar, y por supuesto narrar.²

Este constante análisis sobre la contaminación literaria permite plantear las bases para analizar el carácter dialógico de la literatura. Bajtín subraya que el discurso literario bajo ninguna circunstancia sería un discurso cerrado o una construcción ostracista, pues las cualidades del lenguaje funcionarían a partir de un plurilingüismo efectivo, instancia que hace entrar en contacto diferentes voces, diferentes actores y diferentes discursividades en un mismo plano textual. De este modo y a partir de la interacción de distintos tipos de modalidades literarias se facilita la formación de un híbrido novelesco, el cual “tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro ya que no tiene sentido, estudiar la palabra desde su interior ignorando su orientación hacia afuera: el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo.”³

La idea bajtiniana del híbrido novelesco, y de la utilidad y la intención de la literatura, como entidad autovalente y suprarreal, sirven como premisas para entender el proyecto vilamateano, pues tanto *El mal de Montano*, como *Bartleby y compañía* comparten

¹ Mijail BAJTÍN, *Estética de la creación verbal* (10ª edición), México, Siglo XXI, 1999, 76.

² La creación de estos tipos de sujetos literarios es un aspecto frecuentemente desarrollado en la obra de Vila-Matas, pues dicha característica no solamente se encuentra presente en los libros antes mencionados. Novelas como *Historia abrevia de la literatura portátil* (1985) o *Kassel no invita a la lógica* (2014), son entre otros trabajos archivos literarios, cartografías que recorren una determina historia y tradición literaria. Espacios que generan tipos particulares de personajes, y que el autor se encarga de identificar, caracterizar y ficcionalizar.

³ BAJTÍN, op. cit., 124.

la hibridación en su concepción como libros. Además de estas sutilezas ambas novelas plantean la noción de archivo, de almacenar conceptos para la creación de registros de sujetos literarios.

Ambas novelas también presentan similitudes en temas estilísticos (en relación a la identidad vilamateana) y en nociones de género (novela-metaliteraria). Ambas cualidades son compartidas a tal punto que en la narración por momentos una novela pareciera estar escribiendo a la otra, como en el siguiente extracto de *El mal de Montano*: “finales del siglo XX el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor.”⁴

En *Bartleby y compañía* Vila-Matas utiliza el registro y la formulación de un archivo para dar lugar a la novela. “Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartleby.”⁵ Ambos trabajos, novelas de un aire marcadamente intertextual, tanto en su estructura como en los ejercicios que dan lugar a su creación, perfectamente pueden ser analizadas a partir de las características de dicho mecanismo de creación literaria.

El término intertextualidad se lo debemos a Julia Kristeva, quien considera que “Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte”⁶, dicha propuesta es similar a la postura vilamateana la cual se sostiene a través de las ideas de Benjamín : “Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido —de sentido crítico también— debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a ese collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras.”⁷

Esta afirmación respecto a vivir rodeado de citas y construir la obra literaria a través de ecos de otras obras nos permite establecer diálogos con los postulados de Wolfgang Iser y cómo desde sus espacios de la teoría de la recepción, podemos comprender mejor esta noción de *Arché* o archivo que realiza el autor. Iser plantea la idea de “repertorio”⁸, esta noción sería el aporte personal del lector, que ya no tendría relación

⁴ Enrique VILA-MATAS, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, 6.

⁵ Enrique VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2001, 3.

⁶ Julia KRISTEVA, “Pour une sémiologie des paragrammes”, in: *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 121.

⁷ VILA-MATAS (2002), op. cit., 195.

⁸ Wolfgang Iser define su noción de repertorio no solo en relación al archivo personal de lecturas y conocimientos culturales que posea el lector, y que estén relacionados con su formación y experiencia personal, la cuales indudablemente aportan en el desarrollo de la experiencia estética que es la lectura, sino que también lo relaciona con el contexto cultural en el que es desarrollada o

con la noción de lector histórico, sino más bien con las capacidades y conocimientos particulares del lector que entra en contacto con la dimensión estética del libro. La intertextualidad desde la perspectiva de Iser provocará una experiencia personal formando un juicio valorativo y estético, que solo tiene sentido desde las formulaciones teóricas de Kristeva y previamente de Bajtín. Por supuesto esta perspectiva de análisis no puede obviar el trabajo realizado por Iser a partir de las ideas de Roman Ingarden. Ambos críticos desmenuzaron las posibilidades del campo de la recepción literaria, en relación a la idea misma de repertorio, que por supuesto concentra el concepto intertextualidad, en relación al dinamismo de la obra de arte, especialmente a las perspectivas esquemáticas, las cuales facilitan o difuminan la intencionalidad primaria de un texto, a través de las referencias, los paratextos, metatextos y marcos culturales en los cuales son producidas. Entregando a partir de esta visualización los conceptos “espacio de vaguedad” (*Unbestimmtheitsstelle*) y “espacio vacío” (*Leerstelle*). González de Canales leyendo a Ingarden apunta: “En su artículo “Concretización y reconstrucción”, Ingarden defendía que toda obra de arte literaria está conformada por necesarios espacios de vaguedad en los que el lector no tiene acceso a ciertas informaciones relativas a los ambientes y a los personajes que conforman el relato. Inspirado en los axiomas de Ingarden, en su libro *El acto de leer*, Iser postula lo que considera una constante provocación del texto autoral: la inclusión de la supresión como procedimiento creativo de asimetrías intra-textuales y estímulo de la imaginación del lector. Dicha privativa estrategia textual es utilizada por el escritor para generar la aparición de elipsis, los aquí llamados espacios vacíos, de los que se desprende la inexorable interrupción del flujo de lectura. En otras palabras, los espacios vacíos⁹ crean

es escrita una determinada obra. Es decir, las características, cualidades o normas sociales e históricas que influyen en el contexto de producción de una obra determinada. Elementos que no guardarían relación con la construcción e idealización de un “lector histórico”, sino que más bien entregarían un campo de análisis y entendimiento al lector real que se ve enfrentado a dicha obra.

⁹ Específicamente la aparición de estos “espacios vacíos” (*Leerstelle*) en la narrativa vilamateana apunta al archivo personal del escritor, es decir fuerza al lector, quién al encontrarse frente a estos espacios liminares o ligeramente incompletos es invitado a activar la redes intertextuales presentes en el archivo personal del escritor catalán, para terminar de dar forma a la intención autoral. Como por ejemplo cuando el autor habla a través del personaje de su novela anterior sin mencionarla. “A finales del siglo XX el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico”. (VILA-MATAS, 2002, op. cit., 6.) En muchos puntos de la narrativa vilamateana dichos espacios invitan a conectar los distintos trabajos con otros con los cuales se encuentran emparentados, como por ejemplo el circuito intertextual de la trilogía de la desaparición, también llamada trilogía metaliteraria (*Doctor Pasavento, El mal de Montano y Bartleby y compañía*).

estratégicos enclaves estructurales que sitúan al lector en el texto y lo obligan a completar con su imaginación los huecos que éste deja tras de sí.”¹⁰

A su vez, el fenómeno de repertorio sería entendido por Hans-Robert Jauss como horizonte de expectativas¹¹, pues el autor señalaba: “La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento”¹², sino que dicha construcción es elaborada a través de un proceso de recepción, análisis y valoración estética. De esta forma ambos autores -Jauss e Iser- serían determinantes en la creación de este espectro de análisis literario conocido como posicionamiento hermenéutico, llevando a cabo ambos la fusión del repertorio estacionario generacional (lector histórico) y el del lector ideal (horizonte de expectativas), entendiendo que la asimilación escritural y lectora del proceso de intertextualidad es el hecho determinante para la formulación del grado de comprensión y análisis del lector. “Asimismo, el binomio conceptual “expectativa” y “realización”, propio de la teoría de la intencionalidad de Husserl, resulta clave en el desarrollo de la estética de la recepción. De acuerdo con Bech, “las realizaciones que identifica la fenomenología son siempre realizaciones de una expectativa [que] requiere la intención correspondiente.”¹³

Intencionalidad que por supuesto esta implícitamente solicitada en las novelas del escritor catalán: “Uno podría abandonar la escritura ante las señales de lenta combustión de lo que es grande, ser su lector ideal, reflexivo, voraz, que ama las obras maestras, es superior al que intenta repetirlas o eclipsarlas, y convertirse así en el mejor lector del mundo.”¹⁴

¹⁰ Julia GONZALEZ DE CANALES CARCERENY, *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*, Dissertation of the University of St. Gallen, School of Management, Economics, Law, Social Sciences and International Affairs to obtain the title of Doctor of Philosophy in Organizational Studies and Cultural Theory, Dissertation no. 4272 Difo-Druck Bamberg, 2014, 87.

¹¹ En torno a la construcción de las distintas obras de Vila-Matas el horizonte de expectativas pareciese estar claro. La intertextualidad trabajada por el autor pareciese tener un trazado definido. El cual se materializa a través de los vagabundeos que realizan los personajes que poblan sus obras. Desde los paratextos, hasta la orientación narrativa de las novelas, en los trabajos del catalán el lector tarde o temprano deberá someterse a la estructura lógica de la obra. Aquella dirección que lo lleva a la experiencia misma de la literatura, a reconocerse o dar cuenta de los males de las letras contemporáneas, aquellos a los que Vila-Matas se empeña en dar nombre y entregarles cuerpo, y qué usualmente emparentan una novela en particular con otros trabajos de su amplia producción literaria.

¹² H. Robert JAUSS, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, in: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000, 161.

¹³ GONZALES DE CANALES, op. cit., 131.

¹⁴ VILA-MATAS (2001), op. cit, 75.

Esta inclusión premeditada sobre la búsqueda e idealización del lector ideal, son acompañadas con diversos nombres, de importancias dispares; Derek Walcott, Joseph Conrad, Derain, Jaime Gil de Biedma se convierten, por lo tanto, en marcas textuales de un proyecto literario, en este caso del discurso del no. Y cuya inclusión además de señalar ciertas características particulares de un lector (conocimiento de autores, de poetas, idealización del mismo y desaparición del escritor), son también marcas de la generación de redes intertextuales a través de las cuales se desplaza la pluma del oriundo de Barcelona. Gerard Genette en *Palimpsestos; la literatura en segundo grado* (1982), define la intertextualidad¹⁵ como “relación de copresencia entre dos o más textos o presencia efectiva de un texto en otro”¹⁶, planteamiento a partir del cual elabora la distinción de cinco tipos básicos de transtextualidad¹⁷. Modalidades de creación literaria que en su totalidad encontramos presentes en las novelas que componen nuestro corpus de análisis. La primera modalidad, la cual también podríamos considerar como el mecanismo más básico de creación transtextual es la intertextualidad, la cual anteriormente ya definimos y que también consideraría la cita “forma más explícita y literal. Con comillas, con o sin referencia precisa”, el plagio, “forma menos explícita y menos canónica. Es una copia no declarada pero literal”¹⁸, y la Alusión “enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro.”¹⁹ En *Bartleby y compañía* encontraremos estas diversas modalidades de relaciones textuales y semióticas. Respecto de la cita: “Ya puedo acabar, lo haré citando a Juan Benet: «Quien necesita fumar para escribir, o bien lo tiene que hacer a lo Bogart, con el humo enroscado al ojo (lo cual determina un estilo bronco), o bien ha de soportar que el cenicero se lleve la casi totalidad del cigarrillo.»”²⁰, y la alusión: “Hemos aprendido a respetar a los embaucadores. En su nota para un prefacio no escrito para *Las flores del mal*, Baudelaire aconsejaba al artista que no revelara sus secretos más íntimos, y así revelaba el suyo propio: «¿Acaso mostramos a un público a veces aturdido, otras indiferente, el funcionamiento de nuestros artificios? ¿Explicamos todas esas revisiones y variaciones improvisadas, hasta el modo en que nuestros impulsos más sinceros se mezclan con trucos y con el charlatanismo indispensable para la amalgama de la obra?»”²¹

¹⁵ El término que prefiere utilizar es el de transtextualidad, sin embargo el paso de los años, y la utilización de la crítica se han decantado por el uso del término intertextualidad acuñado por Kristeva, siendo más universal que el término transtextualidad de Genette, sin embargo, esta diferenciación de nomenclatura no es otra cosa que una pugna teórica, pues en estricto rigor ambos catedráticos se refieren y describen el mismo fenómeno.

¹⁶ Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Altea, 1989, 11.

¹⁷ Las cinco modalidades descritas son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ VILA-MATAS (2001), op. cit., 34.

²¹ Ibidem, 29.

A su vez en *El mal de Montano* encontramos igualmente estas modalidades; la cita “*Diario de un genio*. Me sabía de memoria alguno de sus párrafos y solía recitarlos en reuniones con los amigos, me acordaba de párrafos como éste: «¿Cómo voy a dudar de que todo lo que me acontece es enormemente excepcional?»²², y la alusión, “André Bretón, que escribió en *Nadja* que Nantes era tal vez, con París, «la única ciudad de Francia donde tengo la impresión de que algo que vale la pena puede sucederme.”²³ Además, la forma en la que son construidas ambas obras les permite adquirir el carácter lúdico de la textualidad, aquella cualidad que Derrida habría sindicado como la presencia o ausencia de textos en otros, a través de un juego de interacción dialógica: “El texto sería un juego libre de diferencias, un tejido o red de significaciones que remite a otros textos de forma ininterrumpida e infinita; la textualidad derrideana es un tejido de textos y lecturas, un proceso de significación dominado por el juego interminable de diferenciar y posponer, de la *différance* y la huella.”²⁴

Configuración hipertextual de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*

El segundo tipo de modalidades transtextuales propuestas por Genette es la paratextualidad, la relación que un texto mantiene con los paratextos de su entorno inmediato, “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso.”²⁵ Las dos novelas que analizamos parten su creación ficcional a partir de la modalidad más usual de paratexto, es decir, desde el título mismo. *Bartleby y compañía* nos circunscribe al mundo de los bartlebys, sujetos y escritores que se adscriben a la negación del mundo, partiendo por la negación misma del individuo, proceso que ineludiblemente desembocaría en la desaparición. El síndrome toma su nombre del cuento *Bartleby el escribiente* de Herman Melville, autor que es una de las piedras angulares del citacionismo vilamateano. Los bartlebys “toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por la pálida ventana que hay tras un biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street; que nunca bebe cerveza, ni té, ni café como los demás; que jamás ha ido a ninguna parte, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo.”²⁶

²² VILA-MATAS (2002), op. cit., 170.

²³ Ibidem, 25.

²⁴ J. E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, 10.

²⁵ GENETTE (1989), op. cit., 11.

²⁶ VILA-MATAS (2001), op. cit., 3.

En este cuento, que presenta un marcado aire kafkeano, Melville somete al director de una oficina de copistas a ser acosado por la presencia de un empleado que no presenta emociones, no posee una historia que describa o explique su comportamiento y por supuesto no presenta ninguna aspiración ni tampoco desea ir a ninguna parte, un nihilista que se conforma con trabajar y responder a las interacciones sociales con la cortés frase, “preferiría no hacerlo”. Este personaje literario, pasaría a ser el eje central del proyecto que Vila-Matas propone en *Bartleby y compañía*, sería el primer caso diagnosticado para explicar un síndrome literario. De esta forma y a partir de esta primera referencia paratextual se nos expone este síndrome literario que apunta a la negación del individuo llevada a límites tan profundos y abstractos como la desaparición. Una forma de literatura que está íntimamente ligada al desconcierto y la incapacidad de ciertos individuos de relacionarse de forma saludable con su entorno, pues en cierta medida los procesos deconstructivos de la sociedad imposibilitan la formación de una relación estable de los sujetos con dicho entorno. Paralelamente, *El mal de Montano* configura un paratexto de manera distinta al evidente juego paratextual de *Bartleby y compañía*, el montano no es un concepto o una idea inmediatamente literaria. El concepto montano es más bien la referencia inmediata al término biogeográfico referido a áreas de montaña localizadas por debajo de la línea arbolada o a Montano, heresiarca inspirador de la doctrina conocida como Montanismo. Por lo tanto, el paratexto en este nivel trabaja de forma diferente; en primer lugar funciona en un nivel semántico, pues los semas que construyen el título dan a conocer de forma prefigurativa el carácter del libro, la noción de síndrome. A su vez, la contratapa funcionando con la característica paratextual entrega información específica respecto de su carácter y el diálogo que entabla con la novela precedente; “Ésta es la crónica de un hombre de acción asfixiado de literatura y una contrarréplica de la parálisis literaria comentada por Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*. Considerada como una de sus novelas fundamentales.”²⁷ A su vez la novela retoma la consideración de la desaparición de la literatura utilizando como epígrafe la siguiente cita; “¿Cómo haremos para desaparecer?. Maurice Blanchot”. En este caso el epígrafe funciona en un nivel de paratextualidad, pues “plantea un diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente a la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada”²⁸ Este rasgo de paratextualidad permite al epígrafe adquirir nuevos niveles de literalidad, pues “la brevedad, el fragmentarismo, el carácter alusivo son rasgos que contribuyen a que el epígrafe se cargue de significación por diversas vías y se convierta, así, en elemento consustancial al texto que acompaña.”²⁹

²⁷ VILA-MATAS (2002), op. cit., contratapa

²⁸ Juan MONTERO, “Un modo de diálogo intertextual: El epígrafe literario de en Cántico, de Jorge Guillén”, in: *Epós*, XIII, UNED, Madrid, 1997, 190.

²⁹ Idem.

Otro nivel de modalidades transtextuales que se despliegan en ambas novelas es la metatextualidad, que sería lo que une a un texto con el texto que lo comenta y analiza. Este fenómeno es bastante particular en el trabajo vilamateano por diversas razones. En primer lugar tenemos el fenómeno autoficcional. Esta cualidad del texto permite una reflexión metatextual del libro mismo, pues “las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato.”³⁰ Situación a través de la cual el personaje constantemente reflexionará sobre el trabajo que realiza en sus dos viajes y registros literarios. El otro factor es la reflexión sobre la fábula, que hace el mismo personaje y voz narrativa de las novelas. “Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio.”³¹

O este otro ejemplo en *El mal de Montano*: “Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela.”³² A su vez, ambos textos han sido sindicados como metaliteratura por la forma del relato (un relato fraccionado con diferentes constituyentes), y por su cariz ideológico, en relación al análisis y el mundo literario. “Vila-Matas nos cuenta algo más que el final de los grandes relatos, o el origen de una nueva condición de la literatura, nos habla de una invención que permite seguir escribiendo. Si convenimos que el *significado* de la deconstrucción es mostrar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades, no tienen significados definibles, que no tienen una misión determinada o determinable y que siempre exceden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar.”³³

Otra modalidad de transtextualidad es la denominada architextualidad. El teórico francés define esta subdimensión de la transtextualidad como un rasgo taxonómico del paratexto, es decir, las dimensiones y las relaciones que se desprenden de las definiciones, cualidades y características del género artístico a los cuales pertenece, predisponiendo a que los lectores esperen ciertos patrones, o modalidades discursivas acordes al tipo de texto (novela, obra de teatro, poema) que van a leer. Es decir este tipo de intertextualidad propicia lo que podríamos denominar percepción genérica (de género literario): “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran

³⁰ Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 31.

³¹ VILA-MATAS (2001), op. cit., 3.

³² VILA-MATAS (2002), op. cit., 36.

³³ Antonio AGUILAR, “Literatura y deconstrucción: Lectura de Enrique Vila-Matas. Los escombros de la teoría”, in: *Revista de Observaciones Filosóficas*, Facultad de Filosofía, UNED, Madrid, 2009, 3. <http://www.observacionesfilosoficas.net/litydecons.html>

medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por lo tanto la recepción de la obra.”³⁴ Además de esta modalidad de percepción genérica Genette también plantea una modalidad de redes comunicantes que da lugar a una forma de intertextualidad más compleja, la cual es una modalidad funcional que sirve para explicar la configuración del ejercicio literario de cartografía que el catalán realiza a través de sus obras. Esta modalidad es la hipertextualidad. “Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles] «habla» de un texto *Edipo Rey*.”³⁵ El autor expone la relación que se desprende de dos textos y mediante la cual podemos entender las relaciones que Rosario Gironde y el rastreador de bartlebys realizan con sus espacios de significación textual y sus campos literarios y la funcionalidad de los mismos en relación a ellos. Genette ejemplifica este fenómeno con el hipertexto homérico la Odisea, y sus múltiples redes textuales. “*La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra *propriadamente literaria*.”³⁶ En el caso específico de Vila-Matas ambas novelas más que hacer un enlace particular con un hipertexto o metatexto, hacen referencia a una construcción hipertextual que es la denominada “Galaxia Gutenberg”³⁷ y que a *grosso modo* podríamos describir como el paradigma literario que el autor desarrolla en base a un exhaustivo y complicado trabajo intertextual, y que propone como poética personal, a partir de la cual produce las exégesis de su pensamiento literario. El trabajo vilamateano plantea una teoría de la ficción a partir de la cual construye una visión literaria que funciona como continuación de su proyecto literario, es por esto que utiliza la autoficción, pues a través de ese mecanismo construye su planteamiento intertextual.

Analícemos por lo tanto de qué forma se estructura en las novelas esta formulación y relaciones del hipertexto y el hipotexto. Vila-Matas plantea una poética lo suficientemente consciente como para estructurarla sin un planteamiento teórico mayor, su trabajo literario manifiesta sus convicciones estéticas las que ficcionalizadas

³⁴ GENETTE (1989), op. cit., 14.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ Este término lo hemos analizado en un trabajo anterior y en relación con *Dublínscas* (2010), novela posterior al proyecto “tríptico de la desaparición”. Recomendamos nuestro artículo “Aproximaciones al archivo en *Dublínscas* de Enrique Vila-Matas”, in: *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 24, n. 1, 2014, 30-39.

(forman parte de la fábula de la novela) irrumpen en sus texto, en sus personajes. “Porque, vamos a ver, pensó Riba, si uno tiene la teoría, ¿para qué quiere hacer la novela? Y en el momento mismo de preguntárselo y seguramente para no tener una sensación tan grande de haber perdido el tiempo, incluso de perderlo al preguntárselo, comprendió que haberse pasado tantas horas en el hotel escribiendo su teoría general le había en el fondo permitido desembarazarse de ella. ¿Acaso un hecho así era desdeñable? No, desde luego. Su teoría seguiría siendo lo que era, lúcida y osada, pero iba a destruirla tirándola a la papelera de su cuarto.”³⁸ Por supuesto el autor desestima lanzar su teoría a la papelera de su cuarto, prefiere utilizarla en los diferentes quiebres temáticos de su trabajo, en el ejercicio narrativo que de algún modo se ha ido instalando como una marca registrada del catalán, quien define su práctica narrativa como literatura construida a través de literatura.

Con la llamada trilogía de la desaparición, nuestro autor realiza tres escalas en este *mise en abyme*. En la primera analiza el fenómeno de la desaparición como un cartógrafo, es decir, *Bartleby y compañía*, la cual en su construcción de fichas se genera un registro, donde se visualizan las problemáticas y las principales características de la denominada literatura bartleby. En la segunda escala, *El mal de Montano*, se trabaja sobre una impostura donde el diario personal permite hacer desaparecer la identidad del escritor, y formular la identidad de un nuevo escritor a través del libro. Finalmente, en el tercer estadio, que se describe en *Doctor Pasavento*, la suplantación cumple el rol de la desaparición, el personaje central comienza a devenir distintas identidades como, por ejemplo, Doctor Pasavento o Doctor Ingravallo, jugando en esa tesitura que planteará Marc Augé, la sobremodernidad es “productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.”³⁹ Por lo tanto, la capacidad de adquirir nuevas identidades es la posibilidad del desplazamiento en esos no lugares dándole nuevas facultades a la desaparición del individuo.

Estas novelas que trabajan la desaparición en las modalidades descritas más arriba están estructuradas a partir de los mecanismos transtextuales propuestos por Genette. Detengámonos en *Bartleby y compañía*, en este caso particular el hipotexto será Bartleby, el escribiente de Melville, y el hipertexto que hace referencia a él la novela de Vila-Matas. El contexto por supuesto será relacionar aquellos escritores cuya historia apunte a la desaparición, a dejar de escribir, o al nihilismo entendido como posibilidad de lucha (la funcionalidad del lenguaje y su mensaje) o como posibilidad de salida (desaparecer para volverse una realidad). De esta forma se suma al título la palabra compañía, dejando en claro que seguiremos a diferentes víctimas o exponentes de esta temática. El hipotexto por lo tanto sentará las bases en torno al cual el autor construye la novela, desarrollando y configurando el espacio de la oficina a partir del cual comienza a

³⁸ Enrique VILA-MATAS, *Dublíneca*, Barcelona, Anagrama, 2010, 164.

³⁹ Marc AUGÉ, *Los no lugares: Espacios de anonimato. Una antropológica de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa 2008, 83.

construir su archivo de Bartlebys, su colección de enajenados. Por lo tanto quizás la relación no será precisamente de estructuración textual o de referencia literaria específica, sino que más bien de colocación y articulación de la problemática de fondo, y la creación y visualización del espacio donde esta temática se desarrollaría, en este caso en particular una oficina, donde recalamos el carácter de escribiente que asume el narrador catalán, grados de autoficción que lo emparentan al escribiente y copista, en cuanto trabajador que vive del salario de reproducir documentos y archivos.

En *El mal de Montano* la relación hipertextual sufre un desplazamiento, el cual daría sentido a la fábula de la novela. Usualmente el hipertexto se estructura o se escribe a partir de las influencias del hipotexto. Vila-Matas haciendo uso de su elegancia intertextual despliega los lazos de la novela con una película, *La notte* de Michelangelo Antonioni⁴⁰. La película es un drama psicológico que ahonda en la incapacidad comunicativa. El conflicto se centra en la desgastada relación matrimonial entre un escritor en ascenso Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) y su esposa Lidia (Jeanne Moreau). Ambos personajes interactúan y se mueven en diversas situaciones y conflictos: la visita a un amigo moribundo en el hospital, el lanzamiento del prometedor libro del autor, la estancia en un restaurante, la invitación a la fitzgeraldiana fiesta de un industrial; y la relación que surge entre la hija de éste, Valentina (Monica Vitti) y el escritor Pontano. En este personaje en tanto encontramos la referencia transtextual al Montano, el Montano hace referencia al Pontano, a Giovanni Pontano el escritor. Esta similitud entre dos nombres bien podríamos considerarlas una casualidad, sin embargo, como todas las referencias vilamateanas ésta responde a un entramado intertextual complejo pero posible de reconstruir. En el *Barcelona Review* encontramos la siguiente columna del autor catalán: “Muchas veces me he visto obligado a contestar a la pregunta de por qué escribo. Al principio, cuando era muy joven y tímido, utilizaba la breve respuesta que daba André Gide a esa pregunta y contestaba: «Escribo para que me lean.» Si bien es cierto que escribo para que me lean, con el tiempo he aprendido a completar con otras verdades mi sincera respuesta a la pregunta de por qué escribo. Ahora, cuando me hacen la inefable pregunta, explico que me hice escritor porque 1) quería ser libre, no deseaba ir a una oficina cada mañana, 2) porque vi a Mastroianni en *La noche* de Antonioni; en esa película -que se estrenó en Barcelona cuando tenía yo dieciséis años- Mastroianni era escritor y tenía una mujer (nada menos que Jeanne Moreau) estupenda: las dos cosas que yo más anhelaba ser y tener. Casarse con una Jeanne Moreau no es fácil, tampoco lo es ser realmente un escritor. Por aquellos días, yo tenía una vaga idea de que no era sencillo ni una cosa ni la otra, pero no sabía hasta

⁴⁰ *La Notte (La noche)* es una película italo-francesa de 1961, del género drama psicológico, dirigida por Michelangelo Antonioni. Protagonizada por Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau y Monica Vitti en los papeles principales. Ganadora del Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, del Premio David de Donatello y del premio Nastro d'Argento del Sindicato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI). Más información disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0054130/>

qué punto eran dos cosas muy complicadas, sobre todo la de ser escritor. Yo vi *La noche* y empecé a adorar la imagen pública de esos seres a los que llamaban escritores. Me gustaron, en un primer momento, Boris Vian, Albert Camus, Scott Fitzgerald y André Malraux. Los cuatro por su fotogenia, no por lo que hubieran escrito.”⁴¹ Este pequeño apartado nos expresa la primera influencia, directa o indirecta del ejercicio literario que manifestó el escritor barcelonés. La imagen, la influencia y la impronta que Mastroianni entregó a ese personaje fueron uno de los empujones que recibió Vila-Matas para llevar a cabo su proyecto narrativo. De esta forma el paratexto *El mal de Montano*, perfectamente podríamos entenderlo como el mal de Pontano, haciendo referencia a la cualidad de enfermedad del trabajo literario.⁴²

La referencia hipertextual se encuentra explícitamente desarrollada en la estructura de literalización que se presenta en la novela. Rosario Gironde escribe un diario, que se transforma en una novela, que se constituye como la identidad, la nueva identidad de un sujeto: hacer la vida a través de la literatura, hacer literatura a través de una impostura literaria. Impostura que Giovanni Pontano hace real a través de su práctica en primera instancia seduciendo a Valentina Gherardini y en segunda instancia a través de las palabras que intercambié con su mujer Lidia, donde una frase de su pasado -con la cual sedujo a su esposa- es reutilizada por ella, no siendo capaz él mismo de reconocerse en la frase.

“Lidia: Esta mañana tú aún dormías y yo estaba despierto. Poco a poco, saliendo del sueño... he sentido tu respiración ligera. Entre el pelo que te tapaba la cara... te he visto los ojos cerrados. He sentido cómo la conmoción se me ponía en la garganta... y tenía ganas de gritar y despertarte... porque tu cansancio era demasiado profundo y mortal.

⁴¹ Enrique VILA-MATAS, “Escribir es dejar de ser escritor”, in: *Barcelona Review*, 23, 2001. http://www.barcelonareview.com/23/s_escribir.htm

⁴² Las referencias a Mastroianni son constantes en la literatura Vilamateana, una suerte de motivo literario, de ahí que podamos relacionar la concepción del Pontano/Montano como resorte o percutor del futuro hombre construido a base de citas. Cristina Oñoro Otero vuelve a reparar en esta relación en su intervención leída en la librería La central MNCARS en Madrid, el 29 de febrero del 2008 a razón del lanzamiento del libro de ensayos *El viento ligero en Parma*, en el cual el segundo ensayo se titula “Mastroianni-sur-Mer”, y vuelve a ahondar en dicha relación, encontrándose con otros juegos literarios como el siguiente “«Quiero ser Pereira», decía Mastroianni. Tabucchi es de mi familia literaria, digo yo ahora mientras recuerdo que quise ser Mastroianni y éste quiso ser Pereira y que Pereira visita a Tabucchi y que Tabucchi quiso ser la sombra de Pessoa y que yo, en otro tiempo, quise ser la sombra de Tabucchi para poder ser la sombra de la sombra y que Pessoa quiso ser «el pirata resumen de toda la piratería en su auge» y vivió en una especie de delirio de ser otro, de ser todo lo otro para ser así no la voz de un individuo sino un mundo entero de voces de pronóstico grave” (40-41).

(...) Luego, te has despertado y sonriendo, aún adormecida... me has besado, y yo he sentido que no debía temer nada... que nosotros siempre estaremos como en ese momento... unidos por algo que es más fuerte que el tiempo y que la rutina.

Pontano: ¿De quién es esta carta?

Lidia: Es tuya.

Pontano: No... No...

Lidia: Ya no te quiero. Ya no te quiero.”⁴³

Esta imposibilidad de reconocimiento propio, es la aplicación de la impostura. Pontano se formula como un individuo a través de la literatura, todas sus relaciones se constituyen a través de esa fórmula en que el mundo de la ficción literaria mediatiza todo a su alrededor a la vez que fuerza la naturalidad propia del ser humano.

La relación con sus amigos, con sus interlocutores, con las mujeres que seduce, con su esposa, siempre parten de la tesitura de la ficcionalidad. Por lo tanto Vila-Matas toma como hipertexto la construcción de este personaje para desarrollar el tópico en *El mal de Montano* donde Rosario Gironde construye su identidad, su historia y sus relaciones a partir de la ficcionalidad que le permite la literatura, la capacidad de ser uno y ser varios a través de los libros, y no reconocerse y no ser el mismo, deviniendo vacío, la capacidad de la desaparición y reformulación de una individualidad a través de la literatura. Por lo tanto *La Noche*, la figura de Giovanni Pontano, y su actuar, serían el hipotexto a través del cual el hipertexto vilamateano de *El mal de Montano* se estructura.

Conclusiones

Finalmente para Vila-Matas el misterio de la desaparición sólo podría ser develado desde una lectura de los mismos discursos de los escritores del no, convirtiéndose en lectores del no y entendiendo cómo esta deconstrucción del sujeto y del entramado solo pueden ser comprendidas a través de la elaboración y el análisis de la complicada red que presentan los recursos intertextuales; pues, la red lingüística que se presenta a través de los textos y la historia, parece sostener de mejor manera, los hilos de ciertas realidades, y a través de su análisis exhaustivo es más probable revelar la impostura, y entender esa decisión del hombre, de devenir vacío. Ahora antes de devenir imperceptible, el proceso literario se debe construir en base a una poética personal, en la cual la intertextualidad es una herramienta que singulariza la escritura del catalán.

La capacidad exploratoria del autor le permite llegar a este espacio descrito como experimental, la construcción de su proyecto narrativo posibilita la creación de esta cartografía literaria a través de la cual dispone sus museos literarios, sus colecciones, sus archivos. El escritor al realizar el ejercicio de narrar construye un concepto de realidad propio a partir de la incorporación de material erudito (intertextualidad, cita, plagio,

⁴³ Fragmento de *La noche* de Antonioni.

alusión a heterogéneos campos culturales) buscando construir una realidad alterna propia, una realidad literaria la que a juicio del escritor sería la única práctica que nos permitiría comprendernos y comprender el sinsentido que nos rodea. De esta forma, el catalán propone el desplazamiento de la literatura a un campo distinto, fundamentalmente porque para él no existe distinción entre ficción y realidad; por lo tanto, construye una dualidad que entrega una nueva característica a la literatura, la posiciona en ese espacio de incertidumbre, ese espacio liminar donde la semantización de la realidad a través de las complicadas redes metatextuales y literarias generan un espacio de realidad similar al espacio autoficcional desde donde narra el autor.

Los procedimientos que previamente señalamos como nuestros objetos de estudio (intertextualidad, hipertextualidad, síndrome literario, entre otros) los analizamos en torno a su funcionalidad en relación al proyecto vilamateano. Y cómo cada una de sus cualidades permite la creación de estas novelas, que como expresamos anteriormente se formulan como un texto híbrido que presenta esa construcción denominada ensayo-narrado o narración-ensayo, Vila-Matas ha señalado en relación a esto;

Gabastou: Has publicado muchos ensayos sobre todo en la prensa, reunidos después en libros. ¿Son el contrapunto reflexivo de tus ficciones o extensión de las mismas?

V-M: Está todo estrechamente ligado, del mismo modo que ensayo y ficción se entrelazan últimamente en casi todo lo que hago. Perder teorías, en este sentido –quizás por ser ensayo narrado o narración reflexiva-, se acerca más al género en el que me encuentro más a gusto, me divierto más, me siento más libre, en definitiva. *Dublínescas* es algo diferente, porque es más novela que otra cosa. La parte ensayística que podría haber incluido en *Dublínescas*, esta vez va aparte y es el ensayo narrado titulado *Perder teorías*.⁴⁴

Esta cualidad le permite en ambas novelas incluir un fuerte componente metatextual, pues a medida que se desarrolla la fábula de ambas novelas también se desarrolla esa parte de reflexión en torno a los procesos que no solo definen los síntomas de los sujetos que describe en dichas obras, sino que también reflexionan sobre el estado de la literatura, el estado paradigmático de nuestro contexto sociohistórico y el estado de funcionamiento de las estructuras seculares de la literatura. Para desarrollar estos planteamientos construye complicadas redes intertextuales, las que suelen formar un texto lúdico cargado de referencias, que plantean ese *mise en abyme* donde un lector instruido suele perderse buscando nuevos textos o nuevas recomendaciones, o un lector casual comprende nuevos niveles de lo literario despertando la curiosidad hermenéutica.

⁴⁴ Fragmento de Vila-Matas, pile et face, en Argol en 2010, conferencia.

JOAN FUSTER Y JULIÁN MARÍAS: DOS INTELLECTUALES FRENTE A LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA A LA DEMOCRACIA

ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN

Hellenic Open University

Resumen: Desde el otoño de 1975 el cambio político en España ya constituye una opción tangible. Ante el mudable panorama ibérico, poblado de miedos, incertidumbres y esperanzas, algunos intelectuales dan un paso al frente en la que consideran su función social y tratan de entablar un diálogo con la sociedad de su tiempo, ofreciéndole una interpretación personal de la realidad política y social del momento. Destacamos aquí el protagonismo dispar de dos intelectuales veteranos en la disidencia frente al régimen dictatorial del general Franco: el escritor Joan Fuster y el filósofo Julián Marías, que mediante sus constantes ensayos “de urgencia”, objeto de estudio de esta comunicación, redoblan sus esfuerzos para ver de contribuir a la conformación de una opinión pública informada sobre el pasado y comprometida con el presente y el futuro, capaz de volver a convertirse en sujeto activo de la historia.

Palabras clave: transición, Joan Fuster, Julián Marías, ensayismo, reflexión nacional

Abstract: From autumn 1975 onwards, political change becomes a tangible possibility in Spain. In the face of a quite unpredictable scenario for the Iberian country, filled with concerns, uncertainties and expectations, many intellectuals take a step forward in what they regard as their social role, attempting to engage a dialogue with the society they belong to by proposing a personal reading of the political and social reality of the time. We highlight here the dissimilar prominence of two intellectuals, both of them veteran in their dissent versus General Franco’s dictatorship: the writer Joan Fuster and the philosopher Julián Marías. Through their constant “emergency” essays which are here under consideration, these two intellectuals intensify their effort so as to contribute to shape a public opinion informed about the past and committed with the present and the future, able to become an active subject of History once again.

Key words: Transition to democracy, Joan Fuster, Julián Marías, essayism, reflecting upon the nation

“Considero a Flaubert y a Goncourt responsables de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron una sola palabra para impedirla. Se dirá que no era asunto suyo. Pero ¿es que el proceso de Calas era asunto de Voltaire? ¿Es que la condena de Dreyfuss era asunto de Zola? ¿Es que la administración del Congo era

asunto de André Gide? Cada uno de estos autores, en una circunstancia especial de su vida, ha medido su responsabilidad de escritor.”¹

Al término de la guerra civil española, en 1939, sólo el compromiso de algunos intelectuales, entre los que destaca el filósofo Julián Marías Aguilera (1914-2005), parece impedir la aniquilación de la corriente ideológica y cultural liberal que arranca con el regeneracionismo y la Generación del 98, que prolonga José Ortega y Gasset, y que había hecho de la reflexión nacional en torno a España uno de sus objetivos principales. La contienda fratricida y su resultado también reducen a un silencio casi total al catalanismo, fenómeno de envergadura tal vez menor que el anterior pero no menos consolidado, trascendental o dinámico; pese a todo, también en este ámbito se generan espacios de resistencia intelectual y se retoma una reflexión nacional alternativa desde la posguerra, en todo lo cual sobresale el escritor Joan Fuster i Ortells (1922-1992). Desde diferente horizonte ideológico, lingüístico y, en parte, también cultural, la labor intelectual de Marías y Fuster alcanza la madurez en los años sesenta, cuando ambos logran poner de manifiesto que, pese al régimen político imperante y sus designios, el género ensayístico que cultivan ofrece cauces de libertad de expresión, y también que la vieja cuestión de la identidad nacional permanece abierta, se perfila como una de las grandes inquietudes de la época y es susceptible de recibir lecturas muy dispares. En los años setenta, la crucial coyuntura española lleva a ambos intelectuales a medir su responsabilidad de escritores a través de una notable producción de ensayos “de urgencia” en los que manifiestan un compromiso neto con la democratización de la sociedad a la que consideran pertenecer y con la defensa de la identidad nacional, histórica y presente, de dicha sociedad. Lo que sigue es, por motivos de extensión, una apretada síntesis de dicha reflexión “de urgencia”.

Entre 1931 y 1936 Julián Marías estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, donde conoce a algunas de las personalidades más relevantes de la cultura liberal de la época y entabla amistad con su profesor y mentor José Ortega y Gasset. En la inmediata posguerra civil, el pasado en las filas del ejército republicano, la profesión de fe liberal y los vínculos con Ortega convierten a Marías en una víctima más del hostigamiento dictatorial. Éste solo se mitiga cuando el franquismo se ve obligado a limar sus aristas políticas para evitar potenciales represalias de los vencedores de la Segunda Guerra Mundial, y la atenuación de la represión da a Marías cierto margen de maniobra para su acción intelectual. Las inquietudes que la motivan y los objetivos que la guían y vertebran aparecen en múltiples escritos desde los años cincuenta: la identidad nacional y cultural española; la continuidad, pese a la guerra civil, de la cultura inaugurada por la Generación del 98; y la denuncia de las múltiples y prolongadas tergiversaciones de la memoria histórica de España.

¹ Jean-Paul SARTRE, cit. in: Carlos Altamirano, *Intelectuales: notas de investigación*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2006, 36, asequible en: <http://neorrabioso.blogspot.gr/>, fecha de consulta: 17 de julio de 2015.

Aunque a mediados de los años sesenta el centro de gravedad de los escritos de Marías se desplaza hacia la producción de obras de carácter filosófico y relacionadas con sus viajes y estancias en el extranjero², su labor de reflexión sobre la nación no cesa de madurar, como pondrá de relieve su fecunda actividad en la década de los años setenta, cuando las nuevas circunstancias históricas que atraviesa España centran su interés y lo impulsan a una intensa actividad en dos ámbitos: en el institucional, acepta su nombramiento como senador de designación real, con lo que participa activamente en el proceso político-institucional de transición a la democracia y se implica en la vida pública española como no habían logrado hacerlo sus mentores de preguerra; y en el ámbito intelectual, Marías se dedica a reflexionar sobre el presente y el posible devenir nacionales a través de numerosos artículos ensayísticos en publicaciones periódicas, destinados a informar y orientar a la opinión pública española, a fin de hacerla tomar conciencia de los retos y riesgos que se le presentan y ante los cuales deberá tomar posición.

Como de costumbre en Marías, el tratamiento e intención de los temas, así como el género escrito y el soporte material elegidos para esta actividad concreta, se corresponden con la figura del intelectual y su función social tal como las prefigurara la tradición liberal desde la Generación del 98 hasta la guerra civil. Fiel también a su lógica de ver de impedir que sus ensayos caigan fácilmente en el olvido, Marías reunirá casi 200 de ellos en cuatro libros que cubren cronológicamente todo el proceso de transición de la dictadura a la democracia, desde poco antes de la muerte del general Franco hasta la retirada de Adolfo Suárez, uno de los principales artífices del cambio político e institucional, en vísperas de un golpe de Estado frustrado y del acceso al poder, por primera vez en la historia de España, de un partido socialista; dichas cuatro recopilaciones son *La España real* (1976), *La devolución de España* (1977), *España en nuestras manos* (1978) y *Cinco años de España* (1981).

La trayectoria de Marías como escritor es larga y desde las décadas anteriores es blanco de múltiples ataques procedentes de diversos flancos ideológicos; empero, “su momento estelar como pensador de la realidad española llegaría con la transición a la democracia”,³ cuando la referida tetralogía sobre “la España real” alcanza un gran éxito y repercusión social.⁴

El compromiso de Marías con el proceso de cambio político se revela coherente con su pensamiento precedente. Así, toda la reflexión vertida en dicha tetralogía atiende sin tregua a un axioma perfilado en el ensayismo de la etapa anterior: la interpretación de la historia de España debe atender a la realidad, lo cual implica contemplar la memoria del pasado en su integridad; este conocimiento permite comprender el pasado y el presente, ofrece lecciones sobre los errores a evitar –como, por ejemplo, la guerra civil–, invalida

² Julián MARÍAS, *Una vida presente: Memorias 2 (1951-1975)*, Madrid, Alianza, 1989, 233-440.

³ José María BENEYTO, *Tragedia y razón: Europa en el pensamiento español del siglo XX*, Madrid, Santillana, 1999, 227.

⁴ Ello se refleja a menudo en críticas que Marías recoge en su propia obra, ver p. ej. *España en nuestras manos*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, 82-3, 245-9, y *Cinco años de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, 199-202.

las manipulaciones de diverso color y procedencia, y permite vislumbrar el futuro y diseñar proyectos de porvenir consecuentes, coherentes y viables.

En relación con el presente, la realidad que observa Marías es la de la continuidad histórica de España: la transición a la democracia supondría una discontinuidad sólo con la historia “superficial” o “externa”, encarnada por el régimen dictatorial, pues la continuidad con la “intrahistoria” o “ser histórico” del país en ningún momento se ha visto comprometida, y, en última instancia, habría sido precisamente la continuidad con la cultura de la tradición liberal lo que habría garantizado estas dos trayectorias de signo contrario.⁵ De esta percepción se deriva inevitablemente el proseguir la reflexión sobre la “España real” evitando –y denunciando– los escollos que puedan presentar su contrapartida, la “España oficial”, o sectores de la sociedad aquejados de partidismo, particularismo o abstracción: “Mi posición personal tenía algunos rasgos muy precisos. Mi deseo de un cambio profundo en la vida política española era sumamente vivo, y de extremada antigüedad: en rigor, lo tenía desde que se torció el rumbo de la República, digamos desde 1934; con plena concreción, desde el establecimiento de un régimen que nunca me pareció aceptable, al terminar la guerra civil. Pero [...] no me interesaba cualquier cambio, sino el que reflejara la realidad del país y asegurara un máximo de libertad y concordia.”⁶

Una idea que atraviesa los escritos de la tetralogía es que la reorganización democrática del Estado y la sociedad triunfa gracias a la política de Adolfo Suárez, caracterizada por tres rasgos decisivos: el imperativo de una apertura liberalizadora previa a la democratización; la voluntad de superación del esquema polarizador entre derechas e izquierdas, a través de un talante personal integrador; y la plena restauración y consolidación de la monarquía como institución moderadora por encima de los partidos políticos.

A su vez, entre las contribuciones más importantes de Marías a la reflexión sobre el proceso de transición se cuentan sus consideraciones sobre tres aspectos de la vida pública: la figura del rey y el papel de la nueva monarquía española en la vida nacional; el texto constitucional; y la cuestión de las lenguas de España y la defensa de la española.⁷ El trasfondo vertebrador de dichos tres temas lo constituye, no obstante, otra inquietud: desde la víspera del cambio de régimen, la cuestión crucial y más apremiante que observa Marías es la de la estructura político-administrativa y territorial de España. Esta última acusa la presión procedente de dos polos, el centralismo homogeneizador a ultranza y el particularismo separatista, principalmente el catalanista, polos que el intelectual considera como “los dos grandes escollos de la vida española en el último siglo”,⁸ si bien el problema que él considera más serio “es el regional, allí

⁵ BENEYTO, op. cit., 228-9.

⁶ MARÍAS, *Una vida presente 2*, op. cit., 400.

⁷ MARÍAS, *Una vida presente: Memorias 3 (1975-1989)*, Madrid, Alianza, 1989, 71-8.

⁸ MARÍAS, *La España real*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, 27-28.

donde se produce una seudomorfosis [sic] ‘nacionalista’ que puede perseguir una insidiosa perturbación de la estructura nacional de España.”⁹

El proyecto que Marías propone y puede ya plantear sin las cortapisas de la censura, consistiría en desplegar la esencial pluralidad española: “como creo que la sociedad de cada nación, concretamente la de España, es regional, soy partidario de un amplio sistema de autonomías [...] es menester que las regiones estén presentes en la estructura del Estado nacional, que se encuentren y convivan en la unidad de España.”¹⁰ A continuación, España debería reintegrarse en Europa, a la que pertenece de pleno derecho, incluso más que las naciones vecinas a causa de su multiseccular voluntad de ser europea. Sin embargo, el país ibérico no debería detenerse en este punto, pues como nación históricamente “transeuropea” tiene responsabilidades al otro lado del Atlántico que, en último término, se hacen extensivas a la totalidad de Occidente. En otras palabras, el proyecto de Marías durante la transición a la democracia consiste en “no renunciar a nada. A la prodigiosa variedad de España, a la pervivencia dentro de ella de modalidades diferentes, vivas, entusiastas, de lenguas particulares que pueden alcanzar perfección y añadir matices valiosos a una cultura muy compleja. A una lengua común, la que empezó por ser castellana y fue muy pronto española, cuyo destino histórico fue convertirse en la expresión de una de las culturas más creadoras y universales de Occidente. A una empresa histórica que contribuyó decisivamente a la formación de Europa y de la conciencia europea global, y trascendió de los límites continentales europeos para crear la primera gran comunidad de pueblos heterogéneos después del Imperio romano.”¹¹

Al término de la guerra civil, en que no participa, Joan Fuster estudia Derecho en la Universidad de Valencia pero opta por dedicarse en exclusiva a su pasión literaria, que cultiva tanto en catalán como en castellano, al tiempo que realiza un viraje ideológico que lo lleva del “españolismo ambiental” al catalanismo comprometido. La penuria sociocultural de su entorno, derivada del carácter de la dictadura de Franco, pero también de las deficiencias históricas y actuales del catalanismo, impulsan a Fuster a escribir aquello que hubiera deseado leer pero no existía.¹² Tras una etapa de indagación y reflexión, con importantes intercambios con el exilio catalán en México, la obra capital de ese proceso intelectual es *Nosaltres, els valencians* (1962), ensayo en que Fuster establece que Valencia es históricamente parte integrante de la nación y cultura catalanas; determina los problemas pretéritos y presentes, internos y externos, para la plena asunción y expresión de dicha identidad; y afirma la necesidad de una recuperación nacional “pancatalana” que debe comenzar por la lengua nacional común y aspirar a lograr la independencia nacional de los “Países Catalanes”.

⁹ MARÍAS, *Cinco años de España*, op. cit., 153-154. Para más alegatos de Marías contra los particularismos separatistas en este período, ver p. ej. *Una vida presente 3*, op. cit., 129-30, 297-300.

¹⁰ MARÍAS, *La devolución de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 164, 170-171. Subrayado del autor.

¹¹ MARÍAS, *Cinco años de España*, op. cit., 158.

¹² Joan FUSTER, *Un país sense política* (1976), Alzira, Bromera, 1995, 23-24. Salvo que se indique lo contrario, la traducción al castellano es nuestra.

Desde principios de los años setenta se consolida el reconocimiento de la labor literaria de Fuster en los ámbitos de las lenguas española y catalana, y ante la inminencia del cambio de régimen político, con todas las posibilidades que de ello se derivarían, el compromiso civil del escritor se hace efectivo en dos ámbitos: por un lado, en el impulso de iniciativas políticas, como, por ejemplo, la redacción del Estatuto de Elche, un proyecto nacionalista de autonomía para Valencia; y por el otro, en la multiplicación de sus colaboraciones en medios de publicación periódicos de toda España, que en ocasiones llegan a alcanzar la veintena de artículos mensuales.¹³ Caracterizados por una libertad de expresión sin precedentes, los ensayos más destacados del período de transición a la democracia aparecerían en las recopilaciones *Contra Unamuno y los demás* (1975), *Un país sense política* (1976), “El blau en la senyera” (1977), *Destinat (sobretot) a valencians* (1979), “País Valencià, per què?” (1981), *Ara o mai* (1981), y *Punts de meditació (Dubtes de la “Transició”)* (1985).

Los tres grandes frentes de reflexión que plantea este ensayismo son la consideración crítica del nacionalismo español, sobre todo, pero no exclusivamente, el de la tradición liberal desde la Generación del 98; la crónica de urgencia sobre las circunstancias sociales y políticas a que da lugar el proceso de transición a la democracia desde mediados de los años setenta; y la reiteración de las tesis pancatalanistas contenidas en su ensayismo de las décadas precedentes con el fin de difundirlas, como propuesta, entre la opinión pública.

El nacionalismo español y, en su seno, la lectura de la historia de España que hace la tradición liberal es una de las cuestiones que más preocupan e indignan a Fuster durante la transición, a medida que se hace patente su impronta en el talante de las transformaciones conducentes al cambio político, concretamente en el terreno de la organización político-administrativa y territorial del Estado emergente. *Contra Unamuno y los demás* (1975) recopila una treintena larga de ensayos en castellano publicados entre 1970 y 1974 en que Fuster deja bien claro el núcleo de su crítica contra la reflexión sobre España que realiza dicha tradición liberal, a saber, que tiene la pretensión de hacer historiografía cuando en realidad lo que aporta no es sino ensayismo, el cual, por añadidura, se revela profundamente irracional e ideológicamente agresivo:¹⁴ “¿‘Historia’, pues? Nada de eso: la vieja enconada discusión acerca del ‘ser de los españoles’, que es, en definitiva, un planteamiento militante, ideológico de pies a cabeza, o de cabo a rabo, marginal –o, a lo sumo, ‘tangente’– a los intereses de la ‘Historia’. No se intenta tanto aclarar el pasado como preparar un futuro. Y el futuro que quisieron preparar Menéndez Pelayo, Unamuno, Menéndez Pidal, Ortega, Sánchez Albornoz y Américo Castro, por encima y por debajo de las apariencias, tiene mucho en común.

¹³ Josep BALLESTER i Antoni FURIÓ, *Joan Fuster, 1922-1992: 10 anys després*, Barcelona, Institut de les Lletres Catalanes, 2002, 17-18.

¹⁴ Joan FUSTER, *Contra Unamuno y los demás*, Barcelona, Edicions 62, 1975, 25-7, 81-82.

Conjuntamente, es una perspectiva que, en su verdad recalcitrante y agresiva, a mí, personalmente, no me gusta.”¹⁵

A su modo de ver, los escritos de la tradición liberal resultan estériles como interpretaciones históricas, pero refuerzan una construcción ideológica, “España”, que históricamente nutre el nacionalismo de Estado, intoxica al común de la sociedad hispánica, incluida la valenciana, conduce al fracaso las tentativas desprejuiciadas y científicas de abordar la cuestión y sólo permite el cultivo de un “singular género literario llamado ‘Historia de España’”, caracterizado por sus altas dosis de fabulación.¹⁶

En este punto parece oportuno un inciso para observar el incremento de la agresividad de Joan Fuster contra la tradición liberal a través del ejemplo concreto que supone Julián Marías. Fuster no deja de hacerse eco de la actividad del segundo, si bien en tonos diferentes que ponen de manifiesto tanto el creciente eco social de Marías como la hostilidad de Fuster ante lo que éste representa, ante su implantación social y ante su alcance ideológico y, tal vez, político-administrativo. Dos ejemplos concretos permitirían ilustrarlo. En una entrevista de 1966, Fuster comenta la aparición del ensayo “Consideración de Cataluña” de Marías y descalifica, en tono moderado, su aportación intelectual a la comprensión del “hecho catalán”: “Era lógico que el libro de D. Julián Marías consiguiese una crítica favorable de D. Fernández de la Mora, su actitud frente a Cataluña tenía que ser similar a la de D. Julián Marías. O peor. Marías paseó por Cataluña sin enterarse de nada, o de casi nada. Pero, por lo menos, hizo un esfuerzo de eso que en Madrid llaman ‘comprensión’. El señor de la Mora no se molestó ni siquiera en emprender el paseo. Ya van arregladas las mesnadas carpetovetónicas, con mentores así...”¹⁷ Más de una década después, en 1978, cuando Marías se muestra particularmente activo y comprometido con el proceso de transición a la democracia tanto en lo institucional como en lo mediático, Fuster concluye una de sus reflexiones con una descalificación total del intelectual liberal y lo que éste representa ideológicamente: “Las corsarias es un texto carpetovetónico tan importante como el *Quijote* o más. Don Julián Marías, pongo por caso, deriva más de *Las corsarias* que del *Quijote*. ‘Banderita tú eres roja, banderita tú eres gualda...’”¹⁸; crítica que prelude un ataque más furibundo: “¿Castro, Pidal, Albornoz? No serán ni Laín, ni Tovar, ni Marías la alternativa. Y eso que el profesor Tovar continúa tan nazi como cuando era jovencito. Laín comienza, y muy tarde, a comprender qué es ser liberal. Marías es una colosal proposición a la risa.”¹⁹

¹⁵ *Ibidem*, 27-28.

¹⁶ *Ibidem*, 82-83.

¹⁷ Joan FUSTER, *De viva veu: entrevistes (1952-1992)*, Catarroja, Afers, 2003, 71.

¹⁸ Joan FUSTER, *Destinat (sobretot) a valencians*, Valencia, Eliseu Climent, 1979, 93. *Las corsarias* es una zarzuela de F. Alonso, estrenada en 1919; *Banderita* pertenece a la canción “Soldadito español”, que acostumbra a ponerse en España con ocasión de los desfiles militares y las juras de bandera.

¹⁹ Joan FUSTER, *Breviari cívic*, Barcelona, Edicions 62, 2001, 77. Para más comentarios sobre la percepción que Fuster tiene de Marías, ver Josep M. COLOMER, *Espanyolisme i catalanisme: la idea de nació en el pensament polític català (1939-1979)*, Barcelona, L' Avenç, 1984, 168, 172-173.

Marías parece recoger el guante, aunque muy puntualmente y con su característica tendencia a aludir sin nombrar, cuando lleva a cabo su crítica del particularismo separatista, centrada, como se recordará, en el catalanista, y pasa por el tamiz crítico de su propia tradición intelectual los conceptos de “País Valenciano” y “Países Catalanes” a cuya definición y difusión ha contribuido decisivamente Fuster. Señala Marías: “[la palabra ‘país’] aunque no es muy antigua en español, se remonta al siglo XVII; se usa ampliamente ‘País Vasco’ (adaptación sin duda de ‘Pays Basque’, pero que ya ha adquirido vigencia en el uso español, y que los vascos aprueban). Aunque es término muy reciente, y creo que no muy afortunado, se dice con frecuencia ‘País Valenciano’. Los catalanes usan en los últimos tiempos la expresión ‘els Països catalans’, pero es curioso que rarísima vez llaman ‘país’ a la propia Cataluña, lo cual deja flotando un tufillo ‘imperialista’ en aquella denominación, que a veces inquieta a los vecinos.”²⁰

Por lo demás, Marías no renuncia a debatir sobre Cataluña y el catalanismo, aunque parece optar por otros interlocutores y otros términos. Así, en el prólogo a la segunda edición de *Consideración de Cataluña* (1974), el filósofo resume los términos de la polémica sostenida con el intelectual y ensayista catalán Maurici Serrahima i Bofill, el cual había afirmado la condición nacional de Cataluña en 1967 con su réplica titulada *Realidad de Cataluña: respuesta a Julián Marías*.²¹

Pero es que Marías y Fuster no combaten por sus ideas en igualdad de condiciones: de salida, el ideario del primero goza de una resonancia política, intelectual y social considerables, y aun parece impregnar el texto constitucional que se elabora en 1978²²; en segundo lugar, a lo largo de todo el siglo XX, el catalanismo que ha preocupado a los representantes del nacionalismo español, sobre todo a los de la tradición liberal, Marías incluido, es el irradiado por Cataluña, y por no otros ámbitos, como el valenciano, que, en efecto, parece revelarse tan periférico como denuncia Fuster; en tercer lugar, durante la transición a la democracia se hace explícito el desinterés del nacionalismo catalán hegemónico en Cataluña por las solicitudes pancatalanistas procedentes de Valencia, en tanto que la izquierda barcelonesa incluso arremete contra Fuster;²³ y en cuarto lugar, el pancatalanismo valenciano tampoco logra articularse ni política ni socialmente²⁴ y acusa la dura contestación de las clases dirigentes locales, que convierten a Fuster en blanco

²⁰ MARÍAS, *España en nuestras manos*, op. cit., 242.

²¹ MARÍAS, *Una vida presente 2*, op. cit., 230-1.

²² José Ignacio LACASTA ZABALZA, “Tiempos difíciles para el patriotismo constitucional español”, in: *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, 2, 1999, asequible en: <http://www.uv.es/CEFD/2/Lacasta.html>, fecha de consulta: 15 de junio de 2003.

²³ FUSTER, *Un país sense política*, op. cit., 88-9, Miquel ALBEROLA i Vicent MARTÍ, *Fuster sabàtic*, Altea, Aigua de Mar, 1994, 57-58.

²⁴ Isidre CRESPO, *Introducción, Joan Fuster: raons i paraules*, Barcelona, Hermes, 1999, 160-161.

de una agresiva hostilidad que se despliega en medios de comunicación periódicos entre 1975 y 1982.²⁵

Este cúmulo de circunstancias y la consiguiente demolición sistemática de todas las esperanzas que Fuster había depositado en la consecución de un proyecto de regeneración nacional pancatalanista se hacen patentes con celeridad y el escritor las denunciará a lo largo de todo el período en ensayos de tono crecientemente provocador²⁶ –los ya referidos *Un país sense política*, “El blau en la senyera”, *Destinat (sobretot) a valencians, Ara o mai*, “País Valencià, per què?” y *Punts de meditació*–.

En este ensayismo Fuster aborda la cuestión de la separación de la nación catalana en diversas unidades arbitrarias, ya denunciada desde principios de los años sesenta, separación que persiste tras la desaparición de la dictadura de Franco, dado que en la transición a la democracia la noción de “Países Catalanes” está ausente de la ordenación jurídica y legal del nuevo régimen político, y las “concesiones autonómicas” no están diseñadas para resolver la cuestión, sino para agudizarla aún más. El adversario más intransigente a la institucionalización de los “Países Catalanes” es, como siempre, el Estado español, cuyo nacionalismo comparte una parte sustancial de la sociedad hispánica, incluida la valenciana.²⁷ De todo lo anterior se deriva el deterioro de la lengua privativa de todos los catalanes, cuya supervivencia se ve gravemente comprometida. Por añadidura, Fuster observa una irresponsable e inexcusable inhibición de Cataluña frente a su propia “periferia nacional” y una voluntaria reducción de sus aspiraciones nacionales a mero regionalismo; Cataluña no se decide a aceptar el doble desafío consistente en enfrentarse al nacionalismo de Estado y en asumir y defender la nacionalidad catalana “al completo”, más allá de su ámbito territorial estricto, pese a que la solución al “problema del País Valencià” pasa por unos “Países Catalanes” convergentes a partir de sus propios “hechos diferenciales”.²⁸ Fuster también expresa su frustración ante la política concreta, ante las deficiencias del nacionalismo valenciano y la izquierda política local, así como ante la progresiva despolitización de la juventud, y considera la “España de las Autonomías” como una maniobra lampedusiana del Estado y de prácticamente todas las fuerzas políticas para desbaratar las aspiraciones pancatalanistas.

²⁵ Tanto es así que Fuster confiesa en 1978 que normalmente publica sus escritos fuera de Valencia “porque, aún hoy, en el País Valencià, soy un ‘personaje conflictivo’. Lo era con el franquismo, era natural. Lo soy, parece, con la democracia”, ver FUSTER, *De viva veu*, op. cit., 221. Sobre el acoso mediático contra Fuster, ver Josep Maria MUÑOZ PUJOL, *El falcó de Sueca*, Barcelona, Ecsa, 2002, 223-231, 240.

²⁶ Toni MOLLÀ, *Joan Fuster: converses inacabades*, Valencia, Tàndem, 1992, 99-100.

²⁷ FUSTER, *Un país sense política*, op. cit., 159-60.

²⁸ Joan FUSTER, *Pamflets polítics*, Barcelona, Empúries, 1985, 89. A la serie de cuatro artículos titulada “País Valencià, per què?” (1981), Fuster agregará en 1982 una breve introducción y un epílogo; bajo esta forma serán recogidos tres años más tarde en la obra *Pamflets polítics*.

Fuster será víctima de dos atentados criminales de los que saldrá indemne²⁹, y no se dejará intimidar, como pone de manifiesto la constante publicación de escritos que mantienen la temática nacional y nacionalista, el tono crítico y mordaz, y el carácter de urgencia, si bien con un desencanto creciente, como creciente es su aperturismo a actores sociales no catalanes pero susceptibles de convertirse en aliados del proyecto pancatalanista.³⁰ En 1982, sin embargo, sus esfuerzos y esperanzas naufragan cuando el Estatuto de Autonomía consagra la denominación “Comunidad Valenciana” y oficializa la designación de “valenciano” para la lengua local, a resultas de lo que Fuster percibe como un pacto entre los grandes partidos políticos de ámbito estatal y los representantes locales del valencianismo anticatalanista.³¹

No resulta aventurado afirmar que una parte de la obra ensayística de Marías es un referente obligado para comprender las inquietudes y aspiraciones de una parte del mundo intelectual y cultural español que, durante la larga etapa de la dictadura franquista, quiso ver en su pasado inmediato una Arcadia cultural, no para refugiarse en ella o añorarla, sino a la que era posible y necesario insuflar vida; dadas las circunstancias del franquismo, el hecho de que esta cultura medrara implica que tenía vigencia en sectores no desdeñables de la sociedad, y lo mismo parecen poner de manifiesto la importancia del ensayismo de Marías en el lento y delicado proceso de la transición a la democracia, así como la influencia del filósofo en la intelectualidad posterior a él.³² Por su parte, la gran ambición concreta de Fuster que lo lleva a ensayar sin tregua sobre la nación es que “*no quiero morir sin haber dejado en funcionamiento y en forma en el País Valenciano, unos cuantos equipos de intelectuales y de no intelectuales capaces de remover –o al menos de intentarlo– esta sociedad en perpetua somnolencia digestiva*”.³³ De lo que no cabe duda es que Fuster logra remover a su sociedad e incluso logra generar seguidores de su labor; además, su obra crea “escuela”, porque marca a más de una generación de autores valencianos, muchos de los cuales adoptan el molde expresivo del ensayo y también muchas de sus ideas, entre las que destaca la de la primacía del método de

²⁹ En junio de 1971 hace explosión un artefacto en la editorial Tres i Quatre, que había publicado parte de la obra de Fuster; en 1978 y 1981 se producen sendos atentados con bombas contra el domicilio de Fuster, de los que sale indemne; han quedado impunes, ver MUÑOZ PUJOL, op. cit., 162.

³⁰ Joan FUSTER, *Ara o mai*, Valencia, Eliseu Climent, 1981, 51, 58.

³¹ MOLLÀ, op. cit., 88.

³² Para dicha influencia, ver Amelia CASTILLA, “Una España cicatera”, asequible en: <http://www.javiermarías.es/2005/12/en-la-muerte-de-julin-maras.html>, fecha de consulta: 17 de diciembre de 2005, y VV. AA. *Un siglo de España: homenaje a Julián Marías*, Madrid, Alianza, 2002, 67-68, 222-223.

³³ Cit. en Justo SERNA y Encarnación GARCÍA, eds., *Joan Fuster: nuevos ensayos civiles*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, 69. Traducción de los autores.

pensamiento sobre la obtención de unos resultados indiscutibles.³⁴ España se enfrenta en la actualidad a los mismos grandes retos que se le plantean a la comunidad internacional en todos los frentes; a escala interna, el país ibérico se enfrenta hoy, además, a un cuestionamiento importante y creciente del ordenamiento político y territorial pactado en 1978; guardando las distancias que el tiempo impone, el discurso, o al menos una parte del discurso de Fuster y Marías en aquella época de transición a la democracia parece revelarse de plena actualidad.

³⁴ Vicent SALVADOR, *Fuster o l'estratègia del centaure: per a una anàlisi del discurs fusterià*, Picanya, Edicions de Bullent, 1994, 23, 29-30. En el mismo sentido MOLLÀ, op. cit., 23 y Francesc PÉREZ MORAGÓN, *Joan Fuster: el contemporani capital*, Alzira, Germania, 1994, 10, 13-14, 26.

SIGNIFICADOS DE LA MUERTE E INMIGRACIÓN EN LA PELÍCULA *BIUTIFUL*

OLIVIA N. PETRESCU

Universidad Babeş-Bolyai

Resumen: La presente ponencia procede a un análisis hermenéutico de la narrativa que subyace en la película *Biutiful*, dirigida por Alejandro González Iñárritu en el año 2010, con el propósito de examinar los destinos de los personajes, sometidos a la muerte, a la pobreza, a la emigración y al trapicheo de todo tipo, con el telón de fondo de una Barcelona sórdida y marginal. A pesar de ser una representación fílmica de una realidad dura y angustiosa –con muchos vínculos intertextuales que remiten a la narrativa fantástica–, la película realiza una estremecedora introspección sobre lo que significa el amor y la culpa, tener hijos y vivir bajo la sombra de la muerte, desde diferentes perspectivas que superan los límites espacio-temporales, étnicos o espirituales. Todo ello servirá para enfocar nuestro estudio hacia una interpretación cultural del binomio vida-muerte, desde la encrucijada de los tres destinos y comunidades tan diferentes: chinos, senegaleses y españoles, imaginada por el director mexicano.

Palabras clave: *Biutiful*, muerte, inmigración, hermenéutica, intertextualidad

Abstract: Starting from the hermeneutics of the plot identifiable in the movie *Biutiful*, directed by the Mexican Alejandro González Iñárritu in 2010, our study aims to analyse the multicultural connections among the characters, in terms of their tragic destinies, of the death, illegal immigration and poverty in an unusual framework as it is that of a sordid and marginal Barcelona. Even if the story concerns only a film, one could embody multiple intertextual references which allude to fantasy literature. Besides, the harsh reality and the anxieties experienced by the main protagonist establish a credible insight of some real ethnic, social and spiritual phenomena, specific for XXI century Europe, but also universal for all ages of humanity. From this perspective, our exegesis is meant to be a cultural interpretation of the life-death significance, as perceived through three crisscrossing communities in the motion picture: the Spanish, Chinese, and Senegalese communities, which metaphorically represent three very different continents and cultures.

Key-words: *Biutiful*, death, immigration, hermeneutics, intertextuality

“Rien ne nous flatte tant que l’obsession de la mort; l’obsession, et non la mort”¹

¹ Emil CIORAN, *Syllogismes de l’amertume*, Paris, Gallimard, 1952, 22.

A modo de introducción

Cualquier análisis hermenéutico construido en torno a los posibles significados de una película apunta, a primera vista, a un proceso relativamente fácil, teniendo en cuenta la duración limitada de la experiencia visual y la concisión implícita del guión. El director mexicano Alejandro González Iñárritu se ha hecho famoso por su estilo, que abunda en rupturas y fragmentaciones y que se aprecia en guiones escritos junto con Guillermo Arriaga y materializados en películas muy valoradas como *Amores perros* (2000), *21 Grams* (2003) y *Babel* (2000)². En cambio, *Buitiful* (2010) plantea un largometraje más ordenado en ritmo y musicalidad, con menos nervio en comparación con las películas anteriores, pero igual de profundo y polisemántico.

Consecuentemente, *Buitiful* revela desde el principio que se trata de historias sobre la muerte y sus múltiples caras, en una lucha desesperada por exceder los límites del yo. El ensayista rumano exiliado en París, Emil Cioran, avisaba ya desde sus escritos de juventud que, de hecho, lo que subyuga a la humanidad no es la muerte, sino su obsesión. Es verdad que la muerte humana encarna las inquietudes más estremecedoras de índole biológica, socioantropológica, filosófica, literaria, etc., según cada época y cada individuo. A pesar del carácter contradictorio y paradójico de la muerte, ya que representa un atributo universal de la existencia y, al mismo tiempo, su negación, la manera de revelarse individualmente es única. A este respecto, nos proponemos indagar cuáles son los protagonistas y el panorama sociocultural que otorgan el color final a las muertes en *Buitiful* y qué mecanismos intervienen para sustentar esa especie de poética de lo sórdido, de la emigración y de la enfermedad del siglo XXI.

Debate al margen de la narrativa filmica

La película *Buitiful* gira en torno a un solo personaje central, cuya trágica historia arrastra los demás destinos secundarios. En una Barcelona contemporánea y marginal, el ambiente se vuelve cada más alienado y hostil a medida que aumenta la presencia de la muerte. Como género, nos situamos en la zona limítrofe entre la tragedia personal y el drama social, salpicado constantemente por el sombrío diario íntimo de una enfermedad terminal, así como por la situación desoladora de la inmigración ilegal en España. De hecho, la pregunta esencial que guía el hilo narrativo entero es la siguiente: ¿Qué pasa con una persona cuando sabe que va a morir? Esta clave retórica de la película, introducida por un poético preámbulo (que es, al mismo tiempo, epílogo), se mantendrá a lo largo de la narración, que sigue fielmente al pobre enfermo, a punto de perder su fuerza vital. Uxbal malvive de trabajillos, a veces ilegales, mientras intenta encontrar un relativo equilibrio entre la custodia de sus dos hijos pequeños y el apoyo dificultoso a su mujer, muy vulnerable. Entre el filo del trapicheo y la sombra de la muerte, este perfila un auténtico personaje fantástico que se columpia entre Borges y Macondo.

² Las tres películas han sido enmarcadas por la crítica en la *Trilogía de la Muerte*, tema predilecto del director mexicano.

Iñárritu carga con un peso de fatalidad los hombros de este personaje, al que enfrenta con un abanico repugnante de vicios e instintos animales. Es más, posee el don de comunicarse con los espíritus de los recién fallecidos, aspecto que multiplica su responsabilidad social y complica sus problemas morales. A consecuencia de todo ello, su imagen se tambalea dramáticamente y el paso del tiempo pasado-presente-futuro se convierte en una larga experiencia tanatológica. En efecto, la trama empieza el día en que es diagnosticado de metástasis y, al enterarse de que apenas le quedan unos pocos meses hasta morir, todos sus actos persiguen encontrar la paz, preparar moralmente a sus hijos y tratar de cerrar sus asuntos pendientes. ¿Logrará conseguir la reconciliación consigo mismo o todo quedará en un intento fracasado? Antes de responder, merece la pena recordar la tremenda evolución de Uxbal, magistralmente retratada en la actuación de su intérprete, Javier Bardem. Se trata de un personaje muy coherente, pero lo que impresiona es la asombrosa metamorfosis que transmite al transcurso narrativo. Si bien pretende ser un individuo duro, firme y seguro de sí mismo, sabe repartir a la vez, esperanza y apoyo a los inmigrantes más pobres y necesitados. Como su oficio habitual consiste en tratar de proteger, con poco beneficio, las ventas ilegales de los inmigrantes africanos en la capital catalana, cree tener un acuerdo con la policía, pero le detienen una vez por haber defendido a un amigo senegalés. A partir de ahí, se lanza a una lucha contra la corrupción social y su propia corrupción interior. Atormentado por el universo mísero que le rodea, sufridor él mismo de la pobreza, de la explotación y de la degradación humana, además del cáncer que le merma fuerzas físicas cada día, el protagonista sí logra reconciliarse al final consigo mismo y con los demás, revelando su vigor emocional y solidez moral. Sin embargo, hay ciertos aspectos delicados en esta película, cuestiones que, al ser investigadas desde perspectivas diferentes, reales y ficcionales (declaraciones del director y de la crítica, hermenéutica propia y ajena) apuntan a múltiples interpretaciones sobre la inmigración, la pobreza y la enfermedad terminal.

Quizás la primera conexión con una historia fílmica parecida sea la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, en la que un español retrata la miseria mexicana, mientras que en *Biutiful* es un mexicano el que pone en tela de juicio, sesenta años después, una realidad que muchos europeos no están dispuestos a ver. De hecho, en una entrevista-debate con el escritor Jorge Volpi publicada en el periódico *El País*, Iñárritu confiesa que su reciente película “habla de la conquista de España por los inmigrantes”, aludiendo a los ilegales invisibles de una ciudad que, aunque sea una de las más hermosas del mundo, también padece la enfermedad de la pobreza, de la droga y de la delincuencia, junto con sus habitantes más desamparados.³ Así pues, del núcleo básico constituido por Uxbal, el argumento entreteje concéntricamente una especie de red perversa, en la que están atrapados familiares, emigrantes y vecinos en un destino irreversible.

³ http://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801_850215.html

En este panorama complejo, la migración, como tema social, resalta como *un leit motiv* en las películas del director mexicano. Lo que cambia en cada una de ellas es el marco existencial y las sociedades de acogida, ya que el mensaje en favor de la dignidad y la tolerancia parece ser siempre el mismo. *Biutiful* se desarrolla en una Barcelona, que bien podría sustituir a cualquier otro lugar del espacio comunitario europeo o del mundo, en los que el tratamiento social, laboral, y al fin de cuentas, humanitario, deja mucho por desear, como señaló Carlos Fuentes: “Chinos y senegaleses aquí, como mexicanos en California, turcos en Alemania, argelinos en Francia y, ayer apenas, trabajadores españoles en Francia, Inglaterra, Escandinavia. *Biutiful* toca aquí el gran problema irresuelto de la emigración. ¿Por qué, si en un mundo globalizado circulan sin trabas el dinero, los valores, las empresas, no puede circular el trabajo?”⁴

En la película, casi todos los personajes, vivos hasta el final o fallecidos en el transcurso de la película, son emigrantes o han tenido alguna relación con la emigración y con algún sueño fracasado sobre un *El Dorado* donde trabajar y vivir dignamente. Es más, el primer enlace lo establece el mismo padre de Uxbal, que había huido de la Guerra Civil española a México, donde falleció sin conocer a su hijo. A su vez, este se convierte en mediador entre los mundos periféricos barceloneses, cuyas comunidades más desfavorecidas quedan también ligadas por los mismos delitos. Por un lado, dos chinos homosexuales explotan cruelmente a sus compatriotas trabajadores, los cuales viven y duermen encerrados con sus familias en un sótano-bodega sin calefacción, ni la más mínima higiene. Su vida y su trabajo ilegal esclavizado resultan una triste y larga repetición de la pobreza y de la falsedad, en circunstancias casi inimaginables. A pesar de ello, hay ternura y compasión, expresadas admirablemente a través de Li, una niña mujer y su bebé recién nacido, víctimas que comparten los mismos espacios y condiciones. Por otro lado, el espacio de los africanos se reduce a las chozas donde se esconden amontonados por las noches, casi sin poder respirar, mientras pasan un día a día arriesgado en las calles céntricas, dedicados a la venta ilegal de productos chinos falsificados. Sin considerar los inmensos peligros que corren, tampoco su paga tan mísera, los senegaleses caen presos en el espantoso vaivén de la cárcel, de la venta de droga y de la engañosa realidad sin salida.

Bastará con afirmar que las dos comunidades extranjeras tratadas son de inmigrantes ilegales y se ubican en el argumento en función de su nudo referencial, o sea Uxbal, un español meridional, también desarraigado de algún modo en Cataluña. Además, la sensación general que rodea a estas personas es de brutalidad y violencia. Entre la multitud de escenas chocantes, se pueden mencionar dos entre los más inquietantes, las cuales reflejan graves consecuencias de la emigración mundializada. La primera es la muerte colectiva de los trabajadores chinos, hombres, mujeres y niños, asfixiados con gas en el sótano donde dormían enclaustrados. A pesar de ser un accidente, a Uxbal le toca parte de culpa, porque había sido él quien había comprado las pésimas estufas para

⁴ Carlos FUENTES, *La Nación* en <http://blogsdelagente.com/ana-tosi/2011/02/09/carlos-fuentes-nos-cuenta-una-pelicula-biutiful/>

el desolador dormitorio-ataúd. A raíz del suceso trágico, su misión antes de morir se hace todavía más dolorosa. Al día siguiente, el mar arroja los cuerpos a la playa, sin turistas, ni bañistas: solo hay muertes sin nombre, sin razón.

La segunda escena muy conmovedora gira en torno a la actitud de Ige, la mujer de origen senegalés. Madre sin recursos, con el marido preso y sin mucha ilusión de encontrar su felicidad en tierras ibéricas, se ve confrontada a la elección moral y humana más difícil. Así, cuando se acerca su fin, Uxbal le entrega todo su dinero para que se quede en casa y siga cuidando de sus hijos. Entre la duda de irse a su patria y un futuro incierto en Cataluña, la película no da una respuesta cerrada, pero la piedad de la mujer se presenta como sublime.

La pregunta al hilo de este tema es si realmente el director logra ofrecer una imagen general honesta de la inmigración en España o, al contrario, si su película explota una actitud xenófoba y discriminatoria al respecto. En este sentido, Jennifer A. Patterson⁵ y otros estudiosos sostienen que *Beautiful* agudiza la mala percepción de la inmigración ilegal, en general, y senegalesa, en especial. Esta actitud, advierten ellos, en tiempos de crisis y nacionalismos contundentes, podría acabar en posiciones muy arriesgadas, aunque las organizaciones internacionales traten de proteger los derechos humanos. Y añaden como indicio de ello el hecho de que muchas veces la prensa autóctona aprovecha temas sensacionalistas para deformar gravemente las circunstancias reales, en vez de abrir caminos hacia verdaderas soluciones de la cuestión étnica, con miras a la inclusión social y moral.

En lo que nos concierne, creemos que toda obra artística está “libre de cargos” a la hora de usar cualquier elemento ficcional sin cuestionarlo, siempre que el público no saque su interpretación fuera del contexto, y esto no suele ocurrir al tratarse de una película social, en la que tanto los escenarios como los personajes son reales. Por consiguiente, la narrativa sería completa si sumara a la trama una voz legítima que hablase en nombre de la comunidad tratada, hecho que seguramente ampliaría el enfoque multicultural y pondría al descubierto otras injusticias, que la misma sociedad occidental europea imponen a los sin papeles, tratándolos como cosas. No obstante, destacamos que lo esencial, desde el punto de vista del guionista, reside en la emoción individual tan hondamente humana que transmiten las dos mujeres representativas de sus comunidades, así como su actitud humana, que no es un aspecto que dependa de la etnia ni de la cultura.

La ciudad cosmopolita se muestra en *Beautiful* en plena contradicción con el título, saliendo a la luz sus aspectos más pobres, oscuros y marginales, casi irreconocibles, si no fuera por una mirada lejana por la ventana a la Sagrada Familia de Gaudí y, al final, a la idílica playa Barceloneta, cuyo mar expulsa a la superficie los cadáveres chinos. En ese marco, la pobreza es un entorno ineludible, junto con la muerte, para todos los

⁵ Periodista e investigadora etnográfica canadiense, con amplia experiencia laboral en Senegal para UNESCO en programas de desarrollo y protección de los derechos humanos. Véase: <http://www.tumblr.com/tagged/senegalese-street-vendors> y <http://www.justice4migrants.org/>

personajes. Si para los ilegales senegaleses o chinos se trata de un hecho asumido por su situación ilegal, que les impide acceder a una vida decente, Uxbal les sigue con humildad por el mismo camino. Por ejemplo, para conseguir un poco de dinero, se ve obligado a vender el nicho de su padre, lo que revela que, para los pobres, ni el descanso en paz dura eternamente. Además, el protagonista vive en un piso feo y repugnante, junto con sus hijos, a los que les tiene que distraer con ingenio para que puedan tragar diariamente la misma comida de mala calidad. Como no tiene medios para cuidar de su salud ni para ir al médico, conmueve y convence su fuerza anímica final, cuando ya ni siquiera se puede poner inyecciones con morfina, y comparte habitación y cuentos imaginarios con sus niños. Aparentemente, sus dones de comunicarse con los difuntos le permiten ganar algo más, que reparte entre las necesidades básicas de la casa y los pobres ilegales que trata de ayudar. No obstante, no muere ni solo ni pobre, porque recibe casualmente una cantidad que le asegura por mucho tiempo la estabilidad de la vivienda y una relativa armonía familiar, gracias a la presencia apacible de la mujer senegalesa. De hecho, la cruel introspección en lo más profundo del cráter de la penuria, tanto física como moral, acaba contrarrestada por el posible triunfo espiritual que implica la digna muerte del protagonista, aunque los efectos de la pobreza excesiva todavía persistan y determinen una dura denuncia social.

Si la película tuviera un prototipo fílmico sobre la interpretación de la enfermedad terminal, los críticos aseguran que sería *Ikiru* (*Living*,1952), del reputado Akira Kurosawa, con un argumento considerado tópico.⁶ Se trata de la historia de un funcionario público japonés y su reacción ante la noticia de que tiene cáncer, aprovechada como pretexto para una visión acerca de la condición humana. En cambio, el protagonista de *Beautiful* no dispone ni del tiempo ni de los privilegios sociales para dejarse llevar por la angustia y la desesperación propias del japonés, ni se embarcará en las cinco etapas definidas por la psiquiatra americana Elisabeth Kübler-Ross en el libro *On Death and Dying*(1969)⁷. En lo que al personaje español se refiere, su enfermedad fatal se convierte en el motor que mueve todas las acciones y le urge ordenar su vida en circunstancias muy difíciles.

Al ser el cáncer la enfermedad crónica más frecuente de nuestro siglo y la que más muertes causa en los países desarrollados, nos preguntamos si a Uxbal le quedan o no más opciones, aunque tal perspectiva fuera hipotéticamente inverosímil. En este sentido, los consejos espirituales de su mentor apuntan hacia una ley del poder que ya ha decidido su muerte y a la que no puede oponerse y él, como médium, lo sabe muy bien. Es más, como en un anticipo fatalista, el protagonista se percibe a sí mismo atragantado con la Muerte, dentro y fuera; salvo la relación que tiene con sus hijos, todas las demás suyas

⁶ V. Philip FRENCH, *The Observer*, 30, 01/2011. <http://www.guardian.co.uk/film/2011/jan/30/beautiful-review-philip-french-bardem>

⁷ Se refiere a las etapas de negación, ira, negociación, depresión y aceptación. Véase también su traducción al español. Elisabeth KÜBLER-ROSS, *Sobre la muerte y los moribundos*, Barcelona, Grijalbo, 1975. E. KÜBLER-ROSS, *La muerte: un amanecer*, Barcelona, Luciérnaga, 1987.

están abocadas a la extinción: su oficio secundario de médium con los espíritus de los fallecidos; su matrimonio fracasado; su hermano, perdido por la droga, los trabajos ilegales y los engaños humanos más degradantes; su culpa por el accidente de los chinos y su inútil ayuda a los vendedores africanos. Bastará aludir a pocos elementos, distintos en apariencia, para descubrir el lazo de muertes que palpita y ahoga sus últimos días, tales como sus visitas a los difuntos que no consiguen partir tranquilos, las sórdidas imágenes con la destrucción del nicho en el cementerio, el choque con el cuerpo de su padre embalsamado en el depósito de cadáveres, la alusión al crematorio, la morfina y los pañales que utiliza para calmar sus sufrimientos y para ocultar sus intimidades sangrientas más dolorosas. No obstante, Uxbal logra vencer la corrupción física y mental gracias a una salida al mundo de más allá fantástico, en un paisaje onírico nevado con búhos muertos y mares desaparecidos, todos ellos símbolos de la frontera vida-muerte. En realidad, el protagonista nunca deja entrever su inmenso sufrimiento delante de sus seres queridos. Y si rechaza enérgicamente su enfermedad terminal cuando visita a su mentora espiritual, poco después reconoce su error y hace todo lo humanamente posible para reconciliarse con los espíritus errantes de los recién fallecidos. Poco después, en una discoteca donde buscaba desesperadamente al propio hermano, que le niega cualquier diálogo, confiesa su próxima muerte a una prostituta desconocida, con una sinceridad abrumadora. Estos momentos, los únicos en que se muestra vulnerable, contribuyen a comunicar definitivamente su profunda humanización.

Cabe añadir que el protagonista actúa desde su condición cultural occidental, que ha desacralizado y medicalizado la muerte en sí, quitándole cualquier significado religioso o trascendental. Sin embargo, su ímpetu por solucionar los problemas vitales, sumado a sus cualidades espirituales reinventan una experiencia tanatológica algo distinta, barajándose maneras positivas y negativas de morir. En cuanto a la medicalización contemporánea urbana, la película personifica la enfermedad y la muerte como enemigos. Al tratarse de una enfermedad incurable galopante, el punto de vista médico tiende a centrarse en el tiempo máximo calculado para (sobre)vivir, dejando del lado la disminución de calidad de vida que provocan varios tratamientos, como la quimioterapia. Uxbal elige la morfina y pasar el mayor tiempo posible en casa, fuera de los hospitales y en la compañía de su querida familia, en una lección conmovedora sobre cómo hay que aprender a morir, con mucho sosiego y sin temor.

A propósito de arte o ciencia para aprender a morir, en realidad no se trata de ninguna técnica ni reglas fijas, sostiene, con espíritu juvenil, el mismo Emil Cioran.⁸ En este aspecto, insiste en que hay que integrar la muerte en la vida, lo que es una opción imposible, añade irónicamente, para la mayoría de los mortales, porque carecen de sentido metafísico, o están demasiado sanos. Únicamente la enfermedad y su intimidad dan lugar a experiencias auténticas. Hay mucha literatura y cine⁹ que contemplan la

⁸ CIOARAN, op. cit., 3.

⁹ Difícilmente se podría esbozar una lista exhaustiva de escritores cuya obra y vida han inspirado realizaciones fílmicas excepcionales en torno a la enfermedad, muerte, vejez, pero entre los que

enfermedad como experiencia liberadora, tal como iremos viendo al afrontar distintos conceptos teóricos sobre la muerte en la historia cultural de la humanidad y su relevancia para la interpretación de nuestra película.

Significados de la muerte e intertextualidad

“Toda nuestra cultura no es más que un inmenso esfuerzo para disociar la vida de la muerte, conjurar la ambivalencia de la muerte en beneficio exclusivo de la reproducción de la vida como valor, y del tiempo como equivalente general.”¹⁰

Jean Baudrillard

Tomamos como punto de partida la muerte, uno de los ejemplos paradigmáticos esenciales, socialmente hablando. Se sustenta en una gama entera de significados metafísicos, independientemente de la cultura de acogida, urbana o rural, occidental u oriental, antigua o contemporánea, conceptos que perduran en la historia de la humanidad en virtud de dos esferas que confluyen en los momentos antropológicos clave, como el nacimiento y la muerte. La primera esfera representa únicamente al individuo, según una visión holística de cuerpo y alma, con sus creencias íntimas y su funcionalidad vital efímera, mientras que la segunda se refiere a un contexto social determinado, altamente impregnado por ritos y costumbres espirituales, religiosas y etnográficas, así como por el avance histórico y el grado de civilización de la sociedad correspondiente. Es verdad que la muerte es el destino inexorable de todo organismo vivo, pero la coincidencia de las dos esferas en el proceso e interpretación del tránsito hacia el no ser han dado lugar a una hermenéutica diversa. Hay pueblos y culturas que miran el fin de sus días con recelo o pánico, como los países civilizados del Occidente, que ignoran casi por completo el duelo y luto como parte de la vida en sí, tal vez debido a la influencia hedonista y todopoderosa del *carpe diem* consumista, publicitado ferozmente en los últimos cincuenta años.

A propósito de la interdisciplinaridad inherente a este tipo de análisis, Edgar Morin (1976), uno de los filósofos sociales más reputados, estudia la relación biunívoca entre la actitud frente a la muerte –lo que ulteriormente se ha denominado como ciencia de la muerte– y la conciencia de sí, comprendida como individualidad, lo que remite a las esferas antropológicas antes mencionadas. De hecho, aunque la dimensión sociológica de la muerte se estudia desde hace relativamente poco, la gran poesía y literatura siempre la integraron en sus temas e interpretaciones ontológicas, quizás porque, a diferencia del amor, de la vida o de la naturaleza, es la única experiencia indirecta que impregna a las demás con su toque fundamentalmente disarmónico.¹¹ Prolongando la hipótesis de

seguramente ya entraron en la universalidad estarían Edgar Allan Poe, Ernesto Sábato, Max Blecher, Virginia Woolf, Thomas Mann, Reiner Maria Rilke, solo para citar a algunos.

¹⁰ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique de la mort*, Paris, Gallimard, 1976, y su traducción al español, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila Editores, 1993, 103.

¹¹ Edgar MORIN, *L'Homme et la Mort*, Paris, Ed. du Seuil. 1976.

Morin, Philippe Ariès aplica un sistema exegético para la interpretación de elementos tanatológicos literarios, litúrgicos, testamentarios e iconográficos. En *L'Homme devant la mort* (1985), amplía la visión de la muerte, sumando otros parámetros psicológicos como la fe en la existencia del mal, la fe en la supervivencia y la defensa de la sociedad ante la naturaleza indomada, para analizarlos en su variación y alternancia histórica.¹² Los modelos propuestos por Ariès, interpretados en nuestra visión determinada también por el ensayo de Irina Petraş¹³ y que aplicaremos a la película *Bautiful*.

El primer modelo sería **la muerte domesticada** (*la mort apprivoisée*), aludiendo al carácter colectivo de la muerte, que consta tanto en las ceremonias rituales públicas, como en la solidaridad social y familiar. Sin embargo, en las sociedades antiguas (desde las arcaicas hasta la antigüedad clásica) la muerte no constituía un drama personal y los impulsos eróticos y tanáticos representan conflictos entre el individuo y el control ejercido por la sociedad y sus instituciones. Como resultado, se imponía la domesticación de esos hechos antropológicos, como escudo de protección contra la naturaleza indomable o contra las aventuras del individuo aislado. De hecho, aun subyugada, la muerte nunca ha sido entendida como un fenómeno neutro. El sufrimiento, el pecado, la desdicha infernal son facetas del Mal, que el Cristianismo explica mediante la doctrina del pecado original.

En nuestro caso, la muerte del protagonista, atentamente escenificada al principio y al final de la película, promueve la idea de que semejante mal es independiente del ser humano, siendo su destino y su fatalidad. Pero los recursos utilizados para reflejar el momento trágico remiten a una imagología fantástica tranquilizante, que derrocha paz y calma redentora, lo que implica un triunfo individual sobre la culpa. Asimismo, ambas comunidades extranjeras de la película se representan como meros colectivos fisiológicos poco espiritualizados, cuyas vidas y muertes ocurren en los mismos espacios y tiempos mezquinos, como verdaderos sepulcros en vida. De alguna manera, Iñárritu logra romper la imagen colectiva gracias a los dos personajes femeninos, Ige y Li, de manera que se convierten en símbolos de la existencia trágica. En efecto, lo trágico vibra esencialmente bajo coordinadas femeninas, pues la mujer es quien sabe mejor qué significa romper su cuerpo para dar a luz y vida a otro ser. Es más, los verdaderos creadores suelen medir su vida también utilizando parámetros femeninos, porque la feminidad significa carencia y fragilidad convertida en creación.

El segundo modelo se denomina **la muerte de sí** (*la mort de soi*), que predomina entre los siglos IX y XVI y es el que hace hincapié en el individuo, tal como se desprende de las obras de las élites literarias, de los monjes y clérigos que tratan de distinguirse de la comunidad, tomando conciencia de su propia individualidad. De esta manera, el mundo del más allá se perpetúa mediante la vida del alma y el cuerpo puede

¹² Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la Mort*, 2 vol. Paris, Ed. du Seuil, 1985, traducido al español, *El hombre ante la muerte* Madrid, Taurus, 1987.

¹³ Irina PETRAŞ, *Ştiinţa Morţii*, vol. I, Cluj, Ed. Dacia, 1995, 19-25, así como *Ştiinţa Morţii* vol. II Piteşti, Paralela 45, 2001, 21-38.

morir sin pena. En consecuencia, el anonimato biológico y social se suspende con una dosis de patetismo. Predomina la misma escena de la muerte en la cama, igual que en el modelo anterior. Además, surgen otros elementos ceremoniales entre la cama y la tumba, como las procesiones religiosas, la misa en la iglesia y el cubrimiento del cadáver.¹⁴ En *Beautiful*, este modelo solo se refleja en las tormentosas transformaciones de Uxbal, tanto físicas como morales, observadas a lo largo del proceso de declive físico, en contraste con su elevación espiritual. Incluso su muerte se produce en la cama, lo que remite a una visión muy familiar y reconciliadora.

El tercer tipo, **la muerte larga y próxima** (*la mort longue et proche*, según una expresión de la Madame de La Fayette) se instaura en el siglo XVI, en contradicción con la época racionalista de los progresos y los desarrollos técnicos que sellan la aparente victoria del hombre sobre la naturaleza. En este período, la muerte provoca curiosidad extrañada y mucho temor, lo que se combina con el erotismo en una mezcla apasionada. También se difunde el miedo a quedar enterrados vivos, de acuerdo con la creencia de que hay estados intermedios reversibles¹⁵, entre la vida y la muerte. Esta visión no aparece concretamente en la película, salvo en alguna insinuación menor que surge a raíz de la apertura del nicho del padre y el examen del cadáver embalsamado en el depósito, una experiencia que Uxbal vive sin miedo. Además, su padre será quien lo reciba en el reino de los muertos, en un epílogo en el que el amor anula cualquier sentimiento agónico, anunciando el siguiente modelo.

La cuarta modalidad, **la muerte del otro o la tuya** (*la mort de toi*) remite a la perspectiva romántica que ya no cree en el destino común y colectivo, pero tampoco en una biografía de la muerte en sí. Como consecuencia, interviene el amor y la expresión de los sentimientos por la muerte de la persona amada. Todo cambia hacia lo privado, hacia la contemplación patética y estetizante de la pérdida del otro, que se compara con el cielo, el mar y el infinito. El compromiso con la hermosura se convierte en el último obstáculo contra lo inefable; ya no se piensa tanto en el infierno, el pecado y el mal como en un destino feliz y paradisiaco, donde todos los seres queridos se vuelven a encontrar. Así pues, el paraíso cristiano y el mundo astral de los espiritistas coinciden aquí en significado, al imaginar un *continuum mental* y afectivo, que solo el amor superior puede alcanzar.

La quinta modalidad, **la muerte al revés** (*la mort inversée*) es el modelo moderno del siglo XX, que retoma los elementos del anterior, pero invertidos. La esfera de lo privado persiste, acaso con más fuerza, pero la muerte significa algo sucio, medicalizado; la emoción se ve supeditada a la frialdad de los aparatos que suelen

¹⁴ Durante mucho tiempo, la práctica ritual consistía en exponer el cuerpo del fallecido ante las miradas de los demás, desde la cultura bizantina hasta hoy. Creemos que el hecho de cubrirlo ha dado lugar a representaciones ulteriores en las artes macabras que resaltan la degradación corporal, abundantes en la Edad Media.

¹⁵ Algunos mencionan la incertidumbre de la medicina sobre el momento exacto de la extinción, lo que sugiere que ni en hoy en día se ha avanzado mucho en la ciencia de la muerte.

rodear al enfermo, a quien se le suele negar la verdad hasta el último instante. Además, la sociedad de consumo, hiperindividualista y carente del antiguo y fuerte sentimiento comunitario, introduce la idea de la muerte vergonzosa, como una muestra de ineficacia personal socialmente intolerable. Lo malo, el infierno o el pecado ya no se aceptan como realidades ineludibles en la existencia humana, sino pasan a considerarse errores sociales.

La película *Beautiful* no adopta este planteamiento, a pesar de mostrar un amplio panorama de *errores* de la sociedad contemporánea y sus efectos. Vivimos, en palabras de Bruckner, en un siglo de resignación, aunque el director mexicano plantea una tímida salvación gracias al amor y a la creación humana.¹⁶

Y entonces ¿cómo hay que afrontar la muerte si el Mal no existe como tal? El mismo Ariès nos da dos respuestas, ninguna de las cuales parece satisfactoria. La primera sería más bien trivial: la muerte es un escándalo que no se puede impedir ni vencer, pero uno puede pretender y hacer creer que no existe. Efectivamente, en las grandes ciudades modernas, el mundo de los muertos se ha reducido al silencio total. El cementerio es un lugar ignorado, rodeado por muros que nadie visita más que una vez al año. Baudrillard asentaba incluso el concepto de “extradición de los muertos”, refiriéndose a su aislamiento fuera de la sociedad, y a los solares de la paz convertidos en bloques del tipo cápsula nicho, donde todo se vuelve desolado e irrespirable. Dicho de otra manera, la muerte ya no se puede disolver en el imaginario colectivo y da lugar a la angustia. La segunda variante propuesta por Ariès es la llamada aristocrática, o sea la opción de la indiferencia, del accidente medicalizado, lo que indica que, socialmente, no se reconoce ni admite la muerte como algo natural. Nos preguntamos si tal fenómeno no priva de libertad la misma esencia humana, cuya condición implica la muerte como condición *sine qua non*. En vez de conclusión, el presente modelo, bajo la máscara de los avances médicos, está instaurando otra vez el pánico a la muerte. La imagen del caos de cables y tubos enganchados a un enfermo terminal es mucho más terrorífica que el esqueleto de las retóricas escatológicas. Si antes la creencia en el Mal llevaba al dominio de la muerte, su desaparición actual del esquema existencial propicia su regreso con mayor fuerza todavía. En la actualidad, la antropología, la psicología y la sociología tratan de conciliar la muerte con la felicidad. ¿Podrán lograrlo en una sociedad que huye del dolor, del sufrimiento y la angustia? No lo creemos posible, al menos mientras la literatura, el cine y los medios de comunicación no digan su última palabra al respecto.

El *Libro tibetano de la vida y de la muerte* escrito por Sogyal Rinpoche, instituye como noción fundamental la preparación religiosa y espiritual para todos los que están cerca de la muerte.¹⁷ Aunque la perspectiva de *Beautiful* se nutre básicamente de conceptos positivistas, regidos por la ciencia y tradición occidentales modernas (sobre todo la judeocristiana, es decir, la europea), el planteamiento artístico y filosófico de Iñárritu

¹⁶ Pascal BRUCKNER, *La Mélancolie démocratique: Comment vivre sans ennemis?*, Paris, Ed. de Seuil, 1992, 78.

¹⁷ Sogyal RINPOCHE, *The Tibetan Book of Living and Dying*, San Francisco, Harper Edit, 1992.

orienta el significado hacia más allá de la simple dimensión psicofísica del ser humano. El director imagina una historia vital rodeada de fallecimientos, pero que supera las formas estrictamente biológicas propias de la mera anatomía y sugiere sobre todo la necesidad de instituir socialmente la preparación ante la muerte, con vistas a un “buen morir” sin sentido de la culpa ni cuestiones pendientes.¹⁸ De hecho, creemos que la encrucijada de culturas y destinos característica de la película, así como de nuestra existencia, favorece una interpretación dinámica que prima la libertad y salvación humanas mediante una espiritualidad que concilia la ciencia y la historia.

A este propósito, el cuadro siguiente retoma los conceptos de la muerte analizados y se los relaciona con algunos elementos narrativos de las culturas china, senegalesa y española, tal como se revelan y confluyen en la película. Como se podrá observar, aunque cada trayectoria es siempre distinta, el mensaje final pone de relieve el encuentro del ser humano con su muerte, en un final libre y trascendente.

Representaciones del binomio vida-muerte en diferentes culturas, según los conceptos de la muerte en la historia de la humanidad, el lugar asignado a la muerte, la modalidad, el mecanismo integrador, la actitud de los personajes ante la vida y la muerte y su interpretación metafísica derivada:

Tipología del binomio VIDA-MUERTE	CULTURA CHINA	CULTURA SENEGALESA	CULTURA ESPAÑOLA
a) la muerte domesticada	- perspectiva colectiva, no individualizada	- perspectiva colectiva, prisión sin muerte, solo riesgo	- perspectiva individualizada
b) la muerte de sí	- no hay sufrimiento	- brutalidad, violencia sin muerte	- hay sufrimiento, más bien moral que físico
c) la muerte larga y próxima	- no existe	- no existe	- no existe
d) la muerte del otro	- los dos chinos supervivientes huyen de responsabilidad y se deshacen de los cadáveres	- Ige llora la ausencia de su marido	- Uxbal echa de menos a sus padres muertos
e) la muerte al revés	- no existe	- no existe	- se insinúa, pero en realidad se propone otro modelo superior
f) lugar asignado a	- sótano lúgubre	- posiblemente	- cama

¹⁸ Hace poco tiempo, hasta la Organización Mundial de la Salud ha adoptado la consideración espiritual del ser humano y se espera que la próxima definición de salud mental incluya, además de los componentes biológicos, psicológicos, sociales y culturales, también el espiritual.

la muerte		cárcel	
e) modalidad	- asfixia	- no existe	- sueño-viaje
f) mecanismo integrador	- naturaleza: el Mediterráneo	- indefinido	- naturaleza: el bosque nevado donde antes había agua salada
g) creencias, religiones	- indefinido	- indefinido	- espiritismo, cristianismo frente a ateísmo
h) actitud de los personajes	- en la muerte, la madre Li y su hijo están unidos	- en la vida, la madre Ige y su hijo están ligados	- Uxbal se encuentra con su padre y deja a sus hijos bajo protección ajena
j) interpretación metafísica	- integración en el ritmo cíclico, liberación en la muerte	- destino suspendido o abierto; la vida con los niños por delante	- elevación espiritual, sosiego y paz.
Conclusión: Todo binomio vida-muerte logra trascender su condición individual.			

A modo de conclusión

Lo que se plantea generalmente cualquier *commentatio Mortis* en la literatura, las artes visuales, las ciencias sociales y la cultura, es profundizar algo más en el irreconciliable obstáculo de la muerte. Hoy por hoy, es verdad que la sociedad occidental muestra una actitud tajante de oposición y rechazo frente a la muerte, lo que conlleva en realidad la negación de la plenitud de la vida.

Respecto a la imagen de la cultura china y africana en la película considerada, ambas con aspecto colectivo muy fuerte, la muerte adquiere, según Lucien Lévy-Bruhl¹⁹ y Mircea Eliade²⁰ matices *mítico-mágicos*, porque la muerte no llega por causas necesariamente naturales, sino que tiene causas comunitarias y místicas y, de ahí, supone finalmente la integración en los ciclos cósmicos. En el caso de los representantes de la cultura senegalesa en la película, no asistimos a ninguna pérdida de vida propiamente dicha y el director encomienda su destino al libre albedrío, lo que implica asumir un nuevo lugar y una nueva vida.

En cuanto a Uxbal, su dedicación secundaria al espiritismo, en su calidad de «protector de la paz de otras almas» podría sugerir conexiones con la doctrina metafísica europea, introducida ya por Platón y continuada con la dimensión trágica y

¹⁹ A principios del siglo XX, Lucien Lévy-Bruhl hizo muchas contribuciones en el campo de la filosofía social y antropología relacionadas con la mentalidad primitiva. Sus dos conceptos fundamentales, la representación colectiva y la participación mística, han influido de manera sustancial en la teoría psicológica de C.J. JUNG, *Les Racines de La Conscience – Études Sur L' Archétype*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, 14.

²⁰ Mircea ELIADE, *Occultism, Witchcraft and cultural fashions*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, en su traducción rumana, *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale*, București, Humanitas, 1997, 47-64.

redentora del cristianismo. No obstante, al ser un hombre de una época bastante descreída, el protagonista, al irse viendo abocado a la muerte, se aleja de la corriente existencialista, característica de la Modernidad²¹, e indica, creemos, el cambio radical intervenido en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI. En este sentido, la muerte ya no representa una transición, sino más bien un límite. Y a los filósofos les preocupa cada vez menos lo que se halla detrás de ese límite, sino más bien el límite mismo. Igualmente, la muerte en sí se vuelve situación-límite para Uxbal y su fallecimiento no arroja la figura del dualismo platónico cuerpo-alma, sino al hombre viviente en su unidad existencial.

¿En qué sentido es la muerte humana un acontecimiento solo exterior y en qué sentido se la puede considerar una forma interior? queda todavía hoy como tema no solucionado, aunque la trasgresión personal parece innegable. Además, otro rasgo fundamental del siglo XXI consiste en la ampliación cultural de la dimensión hermenéutica de la muerte. En otras palabras, tanto en esta película, como en otras formas de expresión del pensamiento actual, este límite nunca queda como un hecho meramente fisiológico-biológico, sino que siempre aparece relacionado con una interpretación de la vida.

²¹ CSEJTEI Dezső, *Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, 11-23.

LOS CHARRÚAS EN LA MEMORIA NACIONAL DE URUGUAY

MARÍA ELENA SZILÁGYI CHEBI

Instituto de Enseñanza Bilingüe Húngaro-Español Vetési Albert de Veszprém

Resumen: Los charrúas fueron un grupo indígena que vivió en los territorios de la entonces llamada Banda Oriental (actual Uruguay, provincias de Entre Ríos, Santa Fe y Corrientes en Argentina, y Río Grande del Sur, Brasil). A lo largo del siglo XVIII se produjeron campañas de “civilización” de los gobernadores de Buenos Aires contra los indígenas provocando cientos de muertos. En la primera mitad del siglo XIX, después de que los charrúas pelearan en los ejércitos independentistas, se los persiguió y se procuró exterminarlos de forma sistemática. Este acontecimiento se conoce con el nombre de “la matanza de Salsipuedes” (1831). En la actualidad se han creado diversas organizaciones para reconstruir, investigar y esclarecer los hechos, además de fomentar todo tipo de supervivencia cultural charrúa. El presente trabajo intenta presentar las diversas formas en las que los charrúas perviven en la memoria nacional de la sociedad uruguaya. Al mismo tiempo, se examina el papel de los charrúas como formación de la identidad nacional de Uruguay.

Palabras claves: Charrúas, Banda Oriental, Salsipuedes, supervivencia cultural, memoria nacional uruguaya, identidad nacional de Uruguay.

Abstract: The Charrúas were an indigenous group who lived in the territories of the former *Banda Oriental* (present Uruguay, the provinces of Entre Ríos, Santa Fe and Corrientes in Argentina, and Rio Grande do Sul, Brazil). Throughout the 18th century occurred campaigns of “civilization” of the governors of Buenos Aires against indigenous, resulting hundreds of deaths. In the first half of the 19th century the indigenous people, after they fought in the armies for independence of Uruguay, were persecuted and sought to exterminate systematically the Charrúas. This fact is known as “the massacre of Salsipuedes” (1831). Nowadays several organizations have been created to rebuild, investigate and clarify the facts, and assist all kinds of Charruan cultural survival. This paper attempts to present the various ways in which the Charrúas survive in the national memory of Uruguayan society at present. At the same time, the role of the Charrúas in the formation of the national identity of Uruguay is also examined.

Key words: Charrúas, Banda Oriental, the massacre of Salsipuedes, Uruguayan cultural survival, national memory of Uruguayan society, national identity of Uruguay.

1. Introducción: vida, origen, cultura y tradiciones de los charrúas

1.1. Primeros habitantes indígenas en el territorio de la Banda Oriental; el origen de los charrúas y los territorios en los que vivieron

Es sabido que Uruguay es uno de los países latinoamericanos que cuenta con mayor índice de población de origen europeo (principalmente español e italiano) y en menor medida de mestizos y afrodescendientes. Muchos creen que no hay indígenas en el país, sin embargo, los datos del censo de 2011 del INE (Instituto Nacional de Estadística, Uruguay) nos revelan que mientras que el 87,7% de la población se autoidentifica como blanca y el 4,6% como afro o negra, existe también un 2,4% de la población que se considera indígena (el resto corresponde a la ascendencia asiática y a otras categorías).¹

Al momento de la llegada de los españoles, además de los charrúas (en el norte y en otras partes del actual territorio uruguayo), vivían tribus de chanéas, minuanes, yaros, bohanes, guenoas y arachanes.

Al comienzo de la dominación española, en la Banda Oriental vivían principalmente guaraníes y charrúas. Los primeros eran uno de los grupos más difundidos de América meridional. Se extendieron desde el Plata hasta el Amazonas, ocupando gran parte del Brasil actual. Eran agricultores, semisedentarios, buenos navegantes y alfareros, practicaban la antropofagia ritual. Cada tribu contaba con un cacique elegido en asamblea. El cacique era depositario del poder, no el dueño, pues la misma asamblea que lo había elegido podía destituirlo. Los charrúas, por otra parte, eran nómadas, indómitos guerreros, cazadores y pescadores. Se ubicaron principalmente en el litoral, en Entre Ríos, en la Mesopotamia argentina, en el Uruguay actual y en el Brasil, en el estado de Río Grande del Sur.²

1.2. Lengua y cultura de los charrúas: su relación con otros pueblos indígenas antes de la colonización

Muy poco se sabe con exactitud sobre la lengua y la cultura de los charrúas. Los cronistas de la época los despreciaban, por este motivo hay poca información sobre ellos en las crónicas. En lo que sí se está de acuerdo hoy en día, es en descartar la posibilidad de que los charrúas fuesen antropófagos. Durante mucho tiempo se les atribuyó a los charrúas la muerte de Solís bajo esta práctica, pero después se llegó a la conclusión de que probablemente habrían sido los guaraníes quienes mataron a Solís.

No obstante, han quedado algunas descripciones sobre los charrúas, por ejemplo la de Antonio Pigafetta (acompañante de Magallanes), de alrededor de 1520: “de estatura

¹ Instituto Nacional de Estadística: “Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay / La población afro-uruguaya en el censo 2011” 15-16, asequible en: http://www.ine.gub.uy/c/document_library/get_file?uuid=1726c03f-aecd-4c78-b9be-f2c27dafba1d&groupId=10181

² Juan José ARTEAGA, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 9.

casí como de gigante (...) tenía un vozarrón de toro.”³ Otra narración interesante, aunque algo contradictoria, es la de Lopes de Sousa (1531), quien describe a los charrúas en su *Diario de viaje*, de la siguiente forma: “(...) hombres muy robustos y grandes (...) traen el cabello largo; algunos se horadan las narices (...) todos andan cubiertos de pieles; duermen en el campo (...) no llevan otra cosa consigo que pieles y redes para cazar; usan como arma una pelota de piedra.”⁴

Daniel Vidart, el antropólogo, escritor y ensayista uruguayo, comenta sobre esta descripción, que los adornos de cobre en la nariz pueden ser un rasgo beguá, y también añade que hay que tener en cuenta que “los indios de la Banda Oriental, Mesopotamia argentina y Río Grande del Sur tenían múltiples contactos pacíficos, comerciaban entre sí, efectuaban alianzas de todo tipo entre ellos y habían adoptado el guaraní como lengua general, de entendimiento mutuo.”⁵

Otro dato importante, relacionado a la cultura de los charrúas, presente en la descripción de Lopes de Sousa, es el hecho de que se cortaran los dedos cuando moría alguno de ellos, más precisamente una articulación por cada pariente.

En cuanto a la familia y sociedad, el matrimonio de los charrúas se asentaba en la poliginia, esto es, la unión de un hombre con varias mujeres. Los hombres se dedicaban a combatir en la guerra y a la caza, a veces también al juego, mientras las mujeres, los niños y los ancianos se dedicaban a la recolección de alimentos, al transporte de los enseres, al curtido y cosido de las pieles, a la fabricación y el manejo de las viviendas, al tallado y pulido de las armas de piedra y a la preparación de la comida diaria.⁶

La existencia de un ceremonial mortuario —las tumbas de piedra en las cumbres de los cerros— indica que los charrúas tenían un sistema de creencias acerca del otro mundo. Sobre esto Vidart afirma que “habían elaborado una funebria que nos es casi tan desconocida como su idioma. De éste resta muy poco, casi nada.”⁷

Con respecto a la lengua de los charrúas, Fernando Klein sostiene que se conservan muy pocas palabras de su lengua, alrededor de setenta voces, desconociéndose su estructura gramatical. Por consiguiente, de acuerdo a los pocos datos que se poseen los charrúas formarían parte del grupo lingüístico Macro Pano, el cual incluye también al Guaicurú - Mataco, Lule – Vileda y al Pano propiamente dicho.⁸

³ Antonio PIGAFETTA, “Primer viaje alrededor del mundo”, citado por Daniel VIDART, *El mundo de los charrúas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996, 25.

⁴ Pero LOPES DE SOUSA, “Diario de viaje”, citado por VIDART, op. cit., 29.

⁵ *Ibidem*, 30-31.

⁶ *Ibidem*, 60.

⁷ *Ibidem*, 62.

⁸ Fernando KLEIN, *Nuestro pasado indígena* Montevideo, Ediciones B Uruguay, 2013, 81.

1.3. La llegada y los primeros contactos: la relación entre colonos e indígenas desde la llegada de Solís hasta la independencia de Uruguay

Diferentes viajeros llegan al Río de la Plata desde el siglo XVI y comienzos del siglo XVII. En orden cronológico llega Américo Vespucio (1501), Juan Díaz de Solís (1516), Hernando de Magallanes (1520), Sebastián Gaboto (1527), Diego García (1527) y Pero Lopes de Sousa (1530-1532), Pedro de Mendoza (1535), Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1541-1544), y Juan Ortiz de Zárate (1573). Estos viajes van acompañados de relatos de los cabeza de exploración, que muchas veces se complementan con crónicas, diarios y diversos comentarios de viajeros, comerciantes, soldados y sacerdotes. En estas crónicas el indígena está en segundo plano. Estos documentos están llenos de prejuicios; el indio aparece como salvaje, sucio y belicoso. Los sacerdotes en general los describen como “pobres almas” que desconocen el evangelio y que no viven “la verdad de Dios”. Las primeras crónicas son ciertamente confusas: muchas veces se recurre a la fantasía, al relato sobre la base de fuentes secundarias o terciarias. Los contactos iniciales son esporádicos. La conquista y la apropiación se efectuó por medio de símbolos cristianos (plantando cruces) y se caracterizó por la utilización de nombres europeos para zonas, ríos, montes y cerros. No se conoce la versión de los hechos desde el punto de vista de los indígenas, ya que en todos los casos los relatos provienen de los europeos.⁹

Al principio los indígenas fueron hospitalarios y brindaron alimentos a los europeos recién llegados. Más adelante sucesos insignificantes iniciaron los enfrentamientos entre ambos bandos, y con el transcurrir de los siglos dichos enfrentamientos bélicos de los indígenas con europeos y criollos se fueron acentuando. Las estrategias de guerra eran diferentes y por este motivo los indígenas fueron objetivos fáciles para las lanzas y las armas de fuego. La compañía de Jesús llegó primero al Brasil portugués, donde fundaron San Pablo. Luego los jesuitas comenzaron su labor misionera en el Río de la Plata desde Paraguay, estableciendo reducciones con indios guaraníes y carijós desde 1610. Los charrúas, minuanes y guenoas fueron hostiles vecinos de las Misiones Orientales, aunque algunos charrúas fueron incorporados a las reducciones, mezclándose su sangre con los guaraníes de los pueblos orientales.¹⁰

Desde la llegada de Solís hasta la independencia de Uruguay la relación entre los colonos e indígenas cambió considerablemente. El período colonial comienza con la edificación de fortines en el territorio de la Banda Oriental, paralelamente se crean estancias y vaquerías, que conllevan muchas matanzas. Finalmente, con la formación del Cuerpo de Blandengues (1797), comienza la guerra contra los indios infieles, que marca el fin de la época colonial.

⁹ Ibidem, 37-41.

¹⁰ ARTEAGA, op. cit., 11-23.

2. El proceso de independencia de Uruguay y el papel de los charrúas en la lucha por la independencia

De las cinco naciones indias que aparecen vinculadas al proceso revolucionario federal y artiguista (1811-1820) Charrúa, Minuán, Guaraní, Guaycurú y Abipón, solo de las dos primeras puede decirse que fueran autóctonas de la Banda Oriental. Los charrúas y minuanes estaban asentados en la Banda Oriental desde tiempos inmemoriales; se mantenían dentro de las características de pueblo nómada-cazador, salvo las variantes impuestas por el uso del caballo y aprovechamiento del ganado cimarrón. Adhirieron a la revuelta artiguista a poco de iniciada y esta adhesión de los charrúas y minuanes a Artigas (prócer uruguayo, 1764-1850) tuvo aspectos muy singulares, ya que dichos indios se avinieron a ciertas formas de convivencia en las filas patrióticas, manteniendo dentro de ellas su condición de horda salvaje e independiente. Otro rasgo que señala el individualismo de los charrúas dentro de las filas artiguistas, es la persistencia en el uso de armas primitivas, con abstracción total de las de fuego, en tanto que los guaraníes misioneros empleaban fusiles y pistolas. Aparte de la significación que pudiera tener para la defensa de sus territorios, la alianza con Artigas dio a los charrúas la oportunidad de vengarse contra los portugueses que años antes habían pretendido entregarlos a españoles a cambio de ganado.¹¹

3. El exterminio de los charrúas: causas y procedimiento. La matanza de Salsipuedes. Los charrúas desde 1830 hasta nuestros días

Los charrúas después de 1820 se habían refugiado en los territorios situados al norte del Río Negro y habían vuelto a su vida nómada. Los estancieros atribuyeron a los charrúas los robos de ganado y caballos, pidiéndole a Fructuoso Rivera, quien había asumido la presidencia el 24 de octubre de 1830, que tomara medidas para reprimir los excesos de los charrúas.¹²

Así fue como Rivera, presionado por su entorno, decidió enviar una fuerza militar especial a la región situada entre los ríos Queguay y Negro, en defensa de la población local. Aunque este plan no llegó a concretarse, también es cierto que no se hizo el más mínimo esfuerzo de integrar a los charrúas en la sociedad uruguaya. No recibieron tierras ni animales como los europeos y los criollos. En 1828 vivían en el territorio de Uruguay treinta mil indios y setenta mil europeos.¹³

¹¹ Eduardo F. ACOSTA Y LARA, *La guerra de los charrúas en la Banda Oriental. Período Patrio I*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2010, 1-20.

¹² Annie HOUOT, *El trágico fin de los charrúas*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2013, 13.

¹³ Andrés KÉRI, "Amerika első lovas indiánjai, az uruguayi csarrúák" (Los primeros vaqueros indios de América, los charrúas uruguayos, trad. María Elena Szilágyi Chebi), in: *Nyelvvilág* 12/2012, 81.

Hacia 1830, a muy poco tiempo de jurada la Constitución de la naciente República Oriental del Uruguay, ocurre el trascendental acontecimiento del exterminio de los últimos charrúas, comunidades indígenas que durante dos o tres siglos habían resistido la presencia española, pese a que los dominadores les hacían abandonar progresivamente sus territorios. Mientras los charrúas acampaban sobre la costa del Río Negro arriba, entre los ríos Arapey, puntas del Queguay, Cuarcim y Yaguarón (al norte del país), una junta de Hacendados encabezados por un estanciero inglés concibió la idea de reunir una cantidad de dinero y ponerla a disposición del gobierno, a fin de promover los medios de hacer desaparecer del país a dichos indígenas y enviarlos a otros sitios. Sin embargo, el gobierno creyó más conveniente sentenciarlos a muerte en su propio territorio. Fue así como se organizó el episodio conocido como “Salsipuedes”. Con el pretexto de proponer un tratado de paz, se atrajo a los charrúas engañados junto al Queguay, la mayoría sin armas y con sus mujeres e hijos. En pocos momentos se encontraron rodeados por las tropas del presidente Fructuoso Rivera, que personalmente dirigía las operaciones el día 11 de abril de 1831. El parte de guerra del presidente Rivera dice que quedaron cuarenta muertos, aunque por otros documentos se sabe que fueron más de cien. Unos cuatrocientos quedaron cautivos (sobretudo mujeres, niños y ancianos) y fueron llevados a Montevideo y repartidos entre los habitantes de la ciudad. Algunos ya habían solicitado previamente alguna entrega. A todos se les explicaba que debían “tratar bien, educar y cristianizar a los charrúas”. En muchos casos las madres fueron separadas de sus hijos, lo que provocó una indignación general que se vio reflejada en los periódicos de la época. No obstante, se conoce la historia de cinco sobrevivientes: Ramón Mataojo, el médico Senaqué, el cacique Vaimaca Perú, el joven guerrero Laureano Tacuabé y la joven Micaela Guyunusa. Los cinco fueron expulsados del país por vía marítima. Ramón Mataojo fue capturado después de la masacre de Salsipuedes, en el encuentro de los ríos Mataojo y Arapey (de ahí viene su nombre). Fue embarcado en Montevideo con destino a Francia el 16 de enero de 1832, en el barco mercante *L'Emulation*, que llegó al puerto de Tolón el 19 de abril de 1832 y murió el 21 de septiembre del mismo año, siendo su cuerpo arrojado al mar Mediterráneo. El segundo envío a Francia estuvo a cargo de Francisco Curel, quien había solicitado autorización para llevar a Europa a cuatro charrúas para presentarlos al rey de Francia y a las sociedades científicas. Curel partió en el bergantín *Phaeton* y llegó a Saint Maló el 7 de mayo de 1833. Condujo a los charrúas directamente a París. Los charrúas fueron llevados a los Campos Eliseos e instalados allí en un pequeño corralón para que el público los contemplara. Pronto enferma y muere Senaqué. A los dos meses de este hecho nace una niña de Guyunusa. Hacia fines de 1833 muere el cacique Vaimaca Perú. Más tarde Curel vendió los sobrevivientes al propietario de un circo. Guyunusa murió de tuberculosis el 22 de julio de 1834; quedaron entonces con vida solo Tacuabé y su hija, cuyos rastros se perdieron totalmente.¹⁴

¹⁴ Paul RIVET, “Documentos relativos al exterminio de los charrúas en el Uruguay”, in: *Guaraao*, Revista de cultura latinoamericana 19/2004, 137-139.

4. Memoria de los charrúas en el Uruguay de hoy

4.1. Herencia cultural charrúa

A finales del siglo XIX quedaban aproximadamente mil charrúas en el territorio uruguayo. Se piensa que el último charrúa murió en 1973, y así desapareció el pueblo charrúa y su cultura. Los descendientes ya mestizados viven en tres países diferentes y su número se estima entre 160 y 300. En el censo argentino del 2001 se consideraron parte de la etnia charrúa 676 personas, la mayoría mestizas, en la provincia argentina de Entre Ríos. En el año 2002 repatriaron de Francia los restos de Vaimaca Perú.¹⁵

Entre los documentos escritos que permanecen sobre los charrúas destaca el testimonio de un extranjero que contempló aquella lamentable caravana de vencidos charrúas, infelices prisioneros que desfilaron por las calles de Montevideo antes de ser metidos en un corralón algunos y en la cárcel otros. Dicho testigo, el teniente primero de la Marina Real Sueca A.G. Oxehufvud, entregó un relato fidedigno al también sueco C.E. Bladh, quien lo publicó en su libro *Viaje a Montevideo y a Buenos Aires*. En este relato el autor dice que tuvo la oportunidad de ver la llegada de estos infelices y la forma brutal como eran tratados y destruida su comunidad: “los hombres tenían las manos atadas a la espalda, y las mujeres llevaban los hijos pequeños en brazos y a los mayores de la mano. Los indios cubrían sus cuerpos con pieles, las indias tenían una especie de falda de pieles y algunas una camisa vieja. Los niños iban desnudos. Se notaba en ellos gran falta de higiene, y cuando avanzaban por las calles éstas se llenaban de un hedor muy fuerte. Después de su llegada todos fueron encerrados en un corral, bajo custodia. Se les entregó leña y carne y se hizo fuego, formándose grupos de diez o doce personas alrededor de varios fogones. Apenas asada la carne, y aun en buena parte cruda, fue comida con avidez...”¹⁶

Los archivos nacionales conservan múltiples documentos en torno a la distribución de los prisioneros, entre ellos numerosos pedidos del patriciado montevideano y cartas de felicitación por la “excelente campaña”.

4.2. Los charrúas en la historiografía uruguaya: algunas posturas frente al exterminio

Para Renzo Pi Hugarte llama la atención que la historiografía nacional no haya percibido en toda su dimensión el contenido y efecto etnocida de la reducción y el adoctrinamiento de los indígenas. Algunos de los mecanismos aplicados a la destrucción de los elementos culturales originales de los indígenas fueron por ejemplo el sistema de trabajo a que se los sometió, el tipo de tareas que se les impuso y el ataque asociativo e ideológico. A lo largo del siglo XVIII se registraron algunos intentos de someter a componentes de la etnia charrúa apelando a la conversión (integrándolos a

¹⁵ KÉRI, op. cit., 82.

¹⁶ C.E. BLADH, *Viaje a Montevideo y a Buenos Aires* (Estocolmo, 1839), citado por VIDART, op. cit., 110-111.

pueblos de guaraníes de las misiones jesuíticas) o asignándolos al servicio personal en explotaciones agrarias.¹⁷

Según las palabras de Isabel Izquierdo y de Gonzalo Abella¹⁸ hasta hace algunos años la polémica sobre la macroetnia charrúa polarizaba las posiciones. Para estos autores, la posición oficialista ofrece un discurso oficial que minimiza numérica y culturalmente a los charrúas, niega su paternidad sobre artesanías, pictografías y construcciones de piedra y hasta los sitúa como “recién llegados” arqueológicamente hablando, a una Banda Oriental donde existirían pueblos anteriores y más cultos. El ensayo de Gonzalo Abella sostiene que el Estado Oriental de 1830 fue un proyecto liberal, pro británico, inicialmente antiartiguista que liquidó a los charrúas como cultura organizada. Más adelante, Abella agrega que ese mismo estado trató de demostrar que eran pocos, brutos, incorregibles. Durante la segunda mitad del siglo XIX se insistía en despreciar a los remanentes de la cultura indígena. El clima de intolerancia que se creó por entonces permitió el envenenamiento del cacique Sepé en los mismos años que se hablaba de expandir la escuela pública y hacerla accesible a todos. A principios del siglo XX, debido a la fuerte presencia inmigrante, se comienza a afirmar que el Uruguay es un “país sin indios”. La expansión de un fuerte pensamiento urbanizador y de “racionalidad positivista” (es decir, que rechaza la idea de los sentidos) presiona en el sentido de atemorizar y avergonzar a los portadores de culturas y memorias diferentes y de reprimir toda expresión de cultos de origen no europeo. En el siglo XX se descubren nuevas pictografías y otras expresiones culturales de los pueblos originarios que no coinciden con el discurso oficial sobre su “barbarie”. Se empezó a hablar de culturas pre-indígenas mejor dotadas intelectualmente que los indios, para finalmente negar toda paternidad charrúa a todo elemento cultural precolombino que aparezca y se llega a afirmar que los charrúas nunca existieron, o que fueron una simple denominación externa de grupos heterogéneos, o que fueron un minúsculo grupo entrerriano, muy diferente a los pueblos originarios orientales. El autor de este ensayo también afirma que la Historia Oficial ha intentado argumentos insólitos para desviar la atención del “pecado original del Estado Oriental” (limpieza étnica iniciada en 1831 y continuada con políticas migratorias selectivas), y que se omiten intencionalmente los estudios lingüísticos que prueban la extensión de la lengua charrúa como “primera lengua” de la mayoría de los pueblos originarios orientales. En resumen, según las palabras de Gonzalo Abella, la historiografía oficial fotografía a los charrúas en un tosco hábitat “primitivo” y los deja congelados, inmutables, en todos los tiempos históricos.¹⁹

¹⁷ Renzo PI HUGARTE, *Los indios del Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2014, 143-147.

¹⁸ Isabel Izquierdo es la esposa de Gonzalo Abella, con quien comparte la investigación.

¹⁹ Gonzalo ABELLA, *Nuestra raíz charrúa: los pueblos originarios de la Banda Oriental y su imagen en los uruguayos de hoy: ensayo I*, Montevideo, Editorial BetumSan, 2001, 7-35.

En la opinión de Óscar Padrón Favre con respecto al número aproximado de charrúas existentes por el año 1830 en el territorio oriental, es prácticamente imposible dar estimaciones debido a la carencia de censos, la gran movilidad de los grupos charrúas unido a la inexistencia de fronteras rígidas. Lo que motivó la realización de las campañas militares, inscriptas en un plan de pacificación, fue el temor hacia el constante avance poblacional brasileño. A esto se agregan los perjuicios ocasionados a los hacendados de esa región por los robos de ganado realizados por los charrúas. También puede haber influido que Rivera temiera que los charrúas apoyasen los movimientos lallegujistas. Luego de los años 1831-32 el tema Charrúa queda prácticamente cerrado en nuestra historiografía, no existiendo más que aisladas referencias, dándose por exterminada la tribu.²⁰

4.3. Los charrúas en la sociedad uruguaya y en el discurso público

El documental *Charrúas, la matanza de Salsipuedes* expone la opinión de Enrique Auyanet (presidente de la Asociación de Descendientes de la Nación Charrúa, ADENCH) y Ana María Barbosa (integrante del grupo Guyunusa de Tacuarembó), entre otros. Para Auyanet, Salsipuedes es algo que casi todos los uruguayos conocen muy poco ya que se habla muy poco del tema en los diferentes niveles de la educación. Auyanet comenta que se empieza a interesar por el tema a partir del estereotipo de que “aquí a los indígenas los habían matado a todos.”²¹

Según Auyanet, luego de los hechos de Salsipuedes “ha caído un manto de silencio sobre lo sucedido” y la sociedad uruguaya ha sufrido una especie de amnesia colectiva. Cada once de abril Auyanet se reúne con compañeros de Montevideo y del interior del país para transmitir esta memoria a las nuevas generaciones. Ana María Barbosa añade que se fija el once de abril, pero “en realidad fue todo un operativo planeado con muchos días de anticipación.”²²

Otro ejemplo interesante del discurso público, que presenta una versión completamente diferente, es la entrevista al ex presidente uruguayo, Julio María Sanguinetti, realizada por el presentador de televisión uruguayo Carlos Perciavalle, (compartida en YouTube, el 3 de agosto de 2010, sin fuente concreta indicada). El entrevistador presenta el tema de los charrúas como “uno de los mayores genocidios de la historia.” El político rechaza esta afirmación con las siguientes palabras: “No, no, no; primera cosa, no es verdad lo del genocidio. Vamos a partir de allí. No repitas eso porque no es verdad. Históricamente no hubo ningún genocidio aquí (...) te aclaro, porque mucha gente cree que acá hubo un genocidio (...) lo que hubo acá, sí, fue una gran mortandad indígena, producto de las pestes, producto de las enfermedades (...) aquello fue un momento de la historia; no se puede hacer anacronismo, no eran los

²⁰ Óscar PADRÓN FAVRE, *Sangre Indígena en el Uruguay*, Montevideo, Editorial M. Pesce, 1994, 18-20.

²¹ *Charrúas, La Matanza de Salsipuedes*, América del Sur tv & Holograam Animation studio tv asequible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GCMaPv1RQQo>

²² *Ibidem*, 13:05-13:45

buenos de un lado y los malos del otro; eran civilizaciones que se enfrentaron y que como consecuencia chocaron.”²³

El 9 de mayo del 2013 organizan un debate sobre la polémica de los descendientes de charrúas y el pasado indígena en Uruguay, en el canal 12 de Uruguay, en el programa televisivo *Esta boca es mía*. Algunos de los puntos de discusión de este debate son, por un lado, la posibilidad de rearmar un pasado indígena, por otro lado, la búsqueda de la identidad a través del pasado charrúa. Por último, se discute si los descendientes de charrúas deben recibir tierras o no. Dos invitados de este programa son la antropóloga Mónica Sans, y el descendiente de charrúa e integrante de CONACHA (Consejo de la Nación Charrúa), Martín Delgado. Mónica Sans es una antropóloga biológica, no social; desde su punto de vista, los charrúas forman parte de una macroetnia, donde es muy difícil separar lo charrúa de lo guenoa, lo bohán y otros grupos. Para ella, sí está claramente separado lo que es guaraní, y según explica, todos los registros separan lo guaraní de lo charrúa.²⁴

Hacia el final del debate, la locutora Victoria Rodríguez le pregunta a Martín Delgado: “Que el propio presidente de tu país (se refiere a José Mujica, 2010-2015) diga que no hay charrúas, que eran guaraníes ¿Duele? ¿Molesta?” “Yo creo que Mujica es asesorado por Vidart y algunas otras personas que reivindicán más lo guaraní sobre otros grupos culturales” —responde Martín Delgado.²⁵

Para comprender el punto de vista de José Mujica es necesario aclarar que su enfoque hacia el tema de los charrúas es diferente. Por una parte, piensa que los uruguayos “no somos descendientes de charrúas, sino de los barcos.”²⁶ Por otra parte, como político izquierdista del Frente Amplio (coalición de partidos uruguayos de izquierda), además de defender la igualdad social y otros valores humanitarios, tiene una visión internacional, que poco se ajusta a la idea de “nación” (pensar en naciones no es para él lo más importante).

4.4. El pasado charrúa como formación de la identidad

Sebastián Cabrera escribe en su artículo para el diario *El País* (Uruguay) que Mujica se afilia a la tesis de su amigo, el antropólogo Daniel Vidart, quien afirma que el legado indígena en Uruguay es básicamente guaraní. A continuación, Cabrera explica que la tesis pro guaraní es sostenida desde hace un tiempo por otros tantos especialistas, como Renzo Pi Hugarte, quien afirmaba que el único aporte de los charrúas a la nueva

²³ Julio Maria SANGUINETTI, entrevistado por Carlos Perciavale, asequible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qExY3SQq4rU>

²⁴ Charrúas en debate de televisión (Programa: *Esta boca es mía*, canal 12, Uruguay) asequible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WFjKMUEW4SY>

²⁵ Idem., 45:30-45:54

²⁶ “Mujica habló de importancia de la productividad e inmigración para rejuvenecer fuerza de trabajo.” (Programa: *Telemundo 12*, canal 12, Uruguay, 2-10-2014), asequible en: <http://www.teledoce.com/telemundo/nacionales/mujica-hablo-de-importancia-de-productividad-e-inmigracion-para-rejuvenecer-fuerza-de-trabajo/>

sociedad fue el uso de la boleadora y ya prácticamente no se usa más. En aquel informe, titulado “Uruguay, tierra guaraní”, el periodista Leonardo Haberkorn ponía como ejemplos de herencia guaraní una larga lista de accidentes geográficos, como Batoví, Arapey, Cebollatí o Cuareim. Según Cabrera, actualmente en la academia tampoco hay unanimidad sobre la relevancia de los guaraníes. En 2010, el antropólogo José María López Mazz y el historiador Diego Bracco publicaron el libro *Minuanos, apuntes y notas para la historia y la arqueología del territorio guenoa-minuán*, donde dicen que durante buena parte de la época colonial los indígenas preponderantes en el territorio que hoy es uruguayo eran los guenoa-minuanos. Y no los guaraníes ni los charrúas, que más bien estaban del lado argentino y recién tuvieron algo más de relevancia a mediados del siglo XVIII.²⁷ Gonzalo Abella critica en su ensayo a Diego Bracco, de la siguiente forma: “Los guenoas de Bracco no pertenecen al tronco lingüístico de la macroetnia charrúa, ni siquiera son parientes, sino que son muy diferentes. En qué se diferencian no queda claro. Tampoco queda claro si Bracco cuestiona los recientes estudios sobre la lengua charrúa que incluyen en ella la variante guenoa al igual que la bohán (...) Los charrúas tenían una gran diversidad interna, que esa diversidad se enriquecía por el aporte de peregrinos y perseguidos de otras culturas y que su imaginario colectivo permitió un pensamiento tan heterogéneo. Además de la heterogeneidad propia de todo pueblo libre, el imaginario colectivo charrúa fue modificándose en contacto con otros pueblos de la región, y con conquistadores, misioneros, inmigrantes, criollos prófugos, afroamericanos y piratas.”²⁸

Fernando Klein, en cuanto a la polémica charrúa/ guaraní, parece apoyar la postura de Renzo Pi Hugarte: “La sociedad rural del Uruguay tuvo un claro origen mestizo, con un componente de población indígena importante, fundamentalmente guaraní-misionero, no charrúa. Aunque tampoco hay que descartar aportes menores, como por ejemplo el de los chaná en la zona de Santo Domingo del Soriano y de los mismos charrúas y minuanes que de forma generalmente forzada se incorporaban a la sociedad.”²⁹

4.4.1. Día de la Nación Charrúa y de la Identidad Indígena

En septiembre de 2009 el parlamento uruguayo aprobó un proyecto de ley que declara el 11 de abril como el “Día de la Nación Charrúa y de la Identidad Indígena”. Según el artículo N° 2 de la ley 18.589: “En esa fecha, el Poder Ejecutivo y la Administración Nacional de Educación Pública dispondrán la ejecución o coordinación de acciones públicas que fomenten la información y sensibilización de la ciudadanía

²⁷ Sebastián CABRERA, “La garra minuana”, *El País Online*, Uruguay, 06-04-2013, asequible en: <http://www.elpais.com.uy/que-pasa/los-abuelos-indios.html>

²⁸ ABELLA, op. cit., 14-16.

²⁹ KLEIN, op. cit., 265.

sobre el aporte indígena a la identidad nacional, los hechos históricos relacionados a la nación charrúa, y lo sucedido en Salispuedes en 1831.”³⁰

En la exposición de motivos, redactada por Edgardo Ortuño y Carlos Maseda (el 2 de abril de 2008), se dice que: “El 11 de abril de 1831, en la emboscada de Salsipuedes, pensada y llevada a cabo por el propio Presidente, se produce entonces el genocidio del Pueblo Charrúa. A 177 años de Salsipuedes, este proyecto pretende constituirse en un mero acto de justicia y reconocimiento a la Nación, cuya esencia nos identifica como uruguayos en el mundo (...) el reconocimiento del aporte y la presencia indígena en el proceso de nuestra conformación nacional, y el conocimiento de la verdad histórica sobre la suerte que corrieron en nuestra tierra, además de un acto de justicia y de reconocimiento impostergable, supone una contribución fundamental al fortalecimiento de la identidad nacional en el reconocimiento de la diversidad de aportes que la enriquecen, y conforman la esencia de nuestro pueblo y su cultura.”³¹

4.4.2. Difusión de la cultura charrúa: las asociaciones indigenistas y la polémica charruista

Se han creado varias asociaciones de descendientes de indígenas que forman parte de las iniciativas destinadas a la exaltación de la tribu charrúa. Por ejemplo, ADENCH (Asociación de Descendientes de la Nación Charrúa), se funda el 19 de agosto de 1989 en la ciudad de Trinidad (Departamento de Flores), como consecuencia del Primer Encuentro de Descendientes Indígenas. La declaración de Principios del acta fundacional recoge los sueños y las aspiraciones de los descendientes de indígenas. Intenta revalorizar el aporte indígena a la sociedad uruguaya, formular pautas sociales, culturales y económicas que se adapten al hombre uruguayo, recoger los relatos de antepasados y defender la presencia de sangre indígena en Uruguay. Según las palabras de la arqueóloga francesa Annie Houot, “para ellos [la asociación de ADENCH] la etnia charrúa no desapareció biológicamente pero sí culturalmente.”³²

Como resultado de una discrepancia entre los miembros de ADENCH surge el grupo INDIA (Integrador Nacional de Descendientes Indígenas Americanos). El 14 de octubre de 1998 se concretiza la formación legal en el Cabildo de Montevideo. Está reconocida por el MEC (Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay), y obtuvo personalidad jurídica. Se declara laica, apolítica y se opone a cualquier recreación de ritual indigenista. Pretende intensificar los contactos con grupos indígenas e indigenistas del continente, revalorizar el papel de la mujer indígena quien conserva la cultura y transmite la sangre,

³⁰ República Oriental del Uruguay, *Cámara de Senadores, Secretaría*, Carpeta N° 1625 de 2009, Repartido N° 1162, Septiembre de 2009. “Día de la Nación Charrúa y de la Identidad Indígena”, asequible en: <http://www.parlamento.gub.uy/htmlstat/pl/pdfs/repartidos/senado/S2009091162-00.pdf>

³¹ *Ibidem*, 16.

³² Annie HOUOT, “Movimientos neo indigenistas en el Uruguay del 2000”, ponencia presentada en *VIII Convegno Internazionale di Studi Socio-Antropologici*. VIII Congreso Latinoamericano de Religión y Etnicidad, Junio – Julio 2000, Padova, Italia, 3-4.

fomentar el estudio y la difusión de todas las culturas auténticamente americanas y democratizar el conocimiento.³³

Los artistas plásticos forman un grupo aparte. En 1997 dos mujeres (la pintora Cristina Susaeta y la escultora Cristina Cafaro) crean el grupo *Basquiade*, conocido también como “Mujeres Aborigenistas”. Estuvieron en contacto con diferentes grupos pero, aunque compartían las mismas ideas, decidieron mantener su autonomía. Tienen como logo una punta de flecha, están registradas y utilizan como signo distintivo una pluma en el pelo, como recuerdo de las plumas de ñandú que adornaban la cabellera de los charrúas. Pretenden revalorizar al indígena a través de su arte, darlo a conocer y reproducirlo. Hicieron recorridos por el campo para encontrar huellas de arte rupestre. Cuentan con un grupo de música que estudia las posibilidades musicales de los instrumentos que supuestamente conocieron los indígenas. Crean en la sensibilidad artística de los aborígenes y organizan campañas de sensibilización visual.³⁴

El *Grupo Sepé* nació a raíz de un programa de radio y de un viaje a Salsipuedes. En este programa Gonzalo Abella habló del tema indígena invitando a los interesados a reunirse en una librería (Colihue Sepé), donde ya solía reunirse con amigos e investigadores. Después del relato del viaje a Salsipuedes decidieron ir cada 11 de abril a homenajear al “soldado artiguista”. Es un grupo totalmente informal, sin estatutos, sin jerarquía, sin personalidad jurídica, no está inscrito en el MEC. Como no hay directivos tampoco hay competición por el poder.³⁵

Otros grupos son el *Guyunusa*, en Tacuarembó; *Grupo Berá*, en Paso de los Toros, y el *Grupo Pirí* en Tarariras. Además está el CONACHA (Consejo de la Nación Charrúa), fundado el 25 de junio de 2005, una asociación que nuclea a todos los grupos anteriores menos a INDIA. El Ministerio de Relaciones Exteriores ha avalado de forma oficial a algunos de los integrantes de estas asociaciones para que participen representando al país en los foros indígenas latinoamericanos. Según Fernando Klein, estas asociaciones no conforman un marco ideológico uniforme, plantean diferentes objetivos, formas propias de organizarse y actividades definidas; muchas veces se confrontan entre sí. Califican unánimemente lo ocurrido en Salsipuedes como genocidio o exterminio, masacre o matanza; el personaje de Rivera como un traidor. Algunos hablan de etnocidio ideológico: no solo exterminio de la parcialidad charrúa sino negación del aporte a la sociedad uruguaya de su entramado cultural.³⁶

Es importante mencionar el Monumento a los Charrúas, en Montevideo. Esta escultura ubicada en el parque “El Prado” de Montevideo fue restaurada hace poco cuando Montevideo fue Capital Iberoamericana de la Cultura (2013), en el marco del Día Internacional de las Poblaciones Indígenas.

³³ Ibidem, 5-6.

³⁴ HOUOT, op cit., 7-8.

³⁵ Ibidem, 8-9.

³⁶ KLEIN, op. cit., 269.

En cuanto a la polémica charruista, esclarece bastante el panorama el artículo de Renzo Pi Hugarte, publicado en la página web de la UNESCO uruguaya. Para Pi Hugarte, el *charruismo* (como postura ideológica) es “la exaltación acrítica de lo charrúa, paralela al rechazo del conocimiento objetivo y a su sustitución por afirmaciones de índole irracional.”³⁷ A partir de esta definición se explican algunas conductas calificadas por el autor de “extravagantes”, “retardarias”, “oscurantistas” y “anticientíficas”.³⁸

4.4.3. Los charrúas en el fútbol: “la garra charrúa”

El ex futbolista uruguayo nacido en 1952, Waldemar Victorino, define la “garra charrúa” como “la idiosincrasia de todo uruguayo, no solo del jugador de fútbol.”³⁹ Uno de los ejemplos más famosos de “la garra charrúa” es el partido de fútbol de la Copa del Mundo, en Río de Janeiro, en 1950.

El artículo de Gustavo San Román explora, en la prensa y en textos académicos, el origen de la expresión “garra charrúa”. Para él, esta expresión tradicionalmente se asocia con el coraje y la entereza de la selección nacional de fútbol. Hacia el final de su ensayo menciona el curioso hecho de que simultáneamente se repatriaran los restos de uno de los charrúas llevados a Francia (en julio de 2002) junto a la inauguración de un importante monumento futbolístico a un jugador actual. San Román comenta que uno de los emblemas que aparecen en la bandera de 50 metros de largo y 30 de ancho, (utilizada el 25 de noviembre de 2001 en el partido contra Australia, en Montevideo) era la cifra 1950, referencia al año en que Uruguay sorprendió al mundo al vencer a Brasil 2-1 en el estadio Maracanã. El segundo emblema de esta bandera era el primer verso del poema nacional “Orientales, la patria o la tumba”, donde la denominación de “orientales” se refiere a los habitantes de la antigua Banda Oriental del Río Uruguay, parte del Virreinato del Río de la Plata. El tercer ícono de esta bandera era un gigante indio de pie sobre sendos pabellones de Colombia y Brasil, dos de los contrincantes de Uruguay en las eliminatorias. Para Gustavo San Román, esta imagen representa “la garra charrúa”, o el espíritu de batalla personificado en los más rudos e intransigentes de los habitantes aborígenes de lo que hoy es Uruguay. Para el autor, dicha expresión se comenzó a usar desde la final del campeonato sudamericano de Lima en 1935, cuando Uruguay venció a Argentina en un intenso partido en el que el equipo nacional daba fuerte señales de cansancio.⁴⁰

³⁷ Renzo PI UGARTE, “Sobre el charruismo. La antropología en el sarao de las seudociencias”, asequible en: http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2002/articulo_07.pdf

³⁸ Idem.

³⁹ “Uruguay, la Garra Charrúa” *Canal Celeste*, asequible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wYdVbU9ukxQ>

⁴⁰ Gustavo SAN ROMÁN, “La garra charrúa: fútbol, indios e identidad en el Uruguay contemporáneo”, in: *Bulletin Hispanique*, 107, 2/2005, 633-638.

Asimismo, Gustavo San Román cita las palabras de Atilio Garrido: “garra charrúa es la esperanza de que lo que se teme alcanzar por la vía de la mejor condición técnica se obtenga por la presencia de valores espirituales.”⁴¹

5. Conclusión: el pasado charrúa y la permanencia de su cultura

Una de las conclusiones más importantes a las que se llega es que el legado de los charrúas perdura en la memoria nacional de Uruguay. Los charrúas están considerados como los indígenas de Uruguay, aunque no solamente vivieron en el territorio del actual Uruguay, sino en zonas de Brasil y Argentina. Sobre su lengua se sabe muy poco, pero se cree que pertenece a un grupo lingüístico único, diferente de otras lenguas indígenas. Hay que mencionar que dentro del actual territorio uruguayo también vivieron otras sociedades indígenas, tales como los chanáes, los minuanes, los yaros, los bohanes, los guenoas y los arachanes. La matanza de Salsipuedes es un hecho que no se cuestiona, hay documentos que prueban este acontecimiento (partes de guerra, cartas y otros). Durante esta matanza —que algunos consideran exterminio, etnocidio o genocidio del pueblo charrúa, otros en cambio creen que fue poco más que un enfrentamiento, o incluso “una necesidad” de la época—, se redujo considerablemente el número de la población charrúa. Quedaron muy pocos sobrevivientes, en general mujeres, niños y ancianos, que fueron repartidos entre los montevideanos para su integración forzosa. Otros fueron llevados a París, donde fallecieron en cautiverio, mientras eran exhibidos como seres exóticos y salvajes, o se perdieron sus rastros.

Más allá de su desaparición física, mucho de su cultura se mantiene hasta el día de hoy, y se hace el esfuerzo de rescatar su legado a través de organizaciones que fomentan y difunden la cultura charrúa. Uno de los logros más importantes del país, para de alguna manera subsanar las heridas del pasado, de cara hacia el futuro, es que el gobierno uruguayo haya apoyado el proyecto de ley presentado en 2008 (aprobado en 2009), según el cual se declara el día 11 de abril como “Día de la Nación Charrúa y de la Identidad Indígena”.

En el ámbito académico se discute mucho si realmente se trata de una identidad charrúa, o es una identidad indígena que incluye también a otros pueblos. Los académicos de Uruguay argumentan que, por ejemplo, los estudios de ADN no pueden separar lo charrúa del resto de los indígenas, y de esta forma es muy difícil diferenciar. Por este motivo, en los censos a veces pueden aparecer cifras científicamente discutibles.

En el caso del partido político tradicional colorado, es lógico que se intente proteger de alguna forma la figura de un ex presidente. La izquierda uruguaya, (en este caso, el Frente Amplio) difunde valores de carácter global y no hace tanto hincapié en el concepto de “nación”, por lo tanto, al no ser esto una prioridad para ellos, no toman una postura claramente favorable, pero tampoco están en contra.

⁴¹ Atilio GARRIDO, “100 años de gloria, la verdadera historia del fútbol uruguayo, citado por SAN ROMÁN, op. cit., 638.

Hay que tener en cuenta que las conductas extremas, como en el caso del “charruismo”, no permiten un acercamiento imparcial, o al menos distanciado hacia el tema.

Un claro ejemplo de la formación de identidad uruguaya es la expresión “garra charrúa” que surge a través del deporte, fusionada con el sentimiento característico de lo nacional. Resulta particularmente curioso que se haya construido el estadio denominado “Charrúa” en el parque llamado “Rívera” (el nombre del presidente que había dirigido personalmente la matanza de Salsipuedes), en Montevideo.

Por último, es importante destacar que hoy por hoy “lo charrúa” indiscutiblemente se utiliza como metonimia de lo uruguayo, especialmente en el lenguaje periodístico.

EL USO DE LOS SUJETOS PRONOMINALES EXPLÍCITOS Y NULOS POR LOS APRENDICES DE ELE

RĂZVAN BRAN

Universidad de Bucarest

Resumen

Este trabajo se propone analizar los errores cometidos por los estudiantes rumanos que aprenden el español como L2 en cuanto al uso de los sujetos pronominales explícitos y nulos. Ni el rumano (L1 de los estudiantes), ni el español requieren necesariamente el uso del sujeto explícito, pero tras investigar el corpus (formado por ensayos argumentativos y textos narrativos), hemos notado el uso inadecuado de los sujetos pronominales. En nuestra opinión, este error sintáctico se explica por la interferencia con otros idiomas aprendidos por los estudiantes, que requieren sujetos explícitos. Este tipo de error aparece con frecuencia en la interlengua inicial y disminuye con el nivel lingüístico adquirido. Como la competencia sintáctica es fundamental en el proceso de aprendizaje de la L2, es importantísimo que el fenómeno reciba más atención en las clases de ELE.

Palabras clave: sujeto pronominal, sujeto nulo, errores, interferencia, ELE

Abstract

This paper aims to analyse the errors made by Romanian students who learn Spanish as a Foreign Language in using pronominal and null subjects. Neither Romanian (students' L1) nor Spanish require pro subjects, but after investigating the corpus (including opinion essays and narratives), we have noticed that pronominal subjects are misused. In our view, one possible explanation of this syntactic error could be the interference with other foreign languages that students learn, which are pro-drop languages. This type of error appears more often in the first stage of interlingua and the more advanced the student is, the less errors he makes. As the syntactic competence is fundamental in the acquisition process of the L2, it is very important this phenomenon to be reckoned both by students and by teachers.

Key words: subject pronouns, pro drop subject, errors, interference, Spanish as a Foreign Language.

Introducción

La sintaxis desempeña un papel fundamental en el aprendizaje de una lengua extranjera, puesto que además de la adquisición de las reglas fonológicas y morfológicas, para producir un mensaje coherente, tanto escrito, como oral, es imprescindible que los hablantes desarrollen la competencia sintáctica. Las unidades léxicas deben agruparse para

formar oraciones con sentido, correctas desde el punto de vista sintáctico, para transmitir el mensaje adecuado. Por ejemplo, los aprendices han de adquirir no solo los vocablos de una lengua y su sentido o la morfología nominal y verbal, sino también las reglas que permiten construir enunciados correctos sintácticamente. Por ello, el sujeto, una de las funciones sintácticas básicas, necesita una atención especial por parte de los aprendices, siempre de acuerdo con las particularidades de cada lengua.

En el presente estudio se analizará el uso de los sujetos pronominales por los estudiantes rumanos que aprenden el español como lengua extranjera. Se trata de principiantes e intermedios, es decir los niveles A1-B1 según el Marco Común Europeo de Referencia. La investigación se apoya en un corpus formado por más de cien redacciones y tiene como objetivos identificar los errores sintácticos que afectan al sujeto e intentar explicarlos. Al final, se proponen unas soluciones para mejorar el nivel de español en cuanto a la competencia sintáctica de los estudiantes no nativos (rumanos) y corregir los errores que afectan al uso de sujeto pronominal y nulo.

Consideraciones generales sobre el sujeto en español

El sujeto es uno de los argumentos esenciales del verbo y una de las funciones sintácticas fundamentales. Además, desempeña un papel comunicativo muy importante, ya que el sujeto se identifica con el tema. El español, como la mayoría de las lenguas romances, permite oraciones con sujetos explícitos y nulos (*pro*). Hay idiomas, tales como el inglés o el francés, en que la presencia del sujeto explícito (en forma de palabras léxicas o gramaticales) es obligatoria por la pérdida de flexión verbal. La falta de flexión del verbo puede conducir a la ambigüedad y, por lo tanto, las razones que no permiten la omisión del sujeto son de índole pragmática y comunicativa. Frente a esos idiomas, en español el sujeto (fonético) puede omitirse en la estructura superficial, en unas cuantas situaciones que no afectan la transmisión del sentido¹. Si el lector o el oyente pueden interpretar correctamente la información recibida del contexto, entonces la presencia del sujeto no es

¹ Pablo DEVÍS MÁRQUEZ en su artículo “El Parámetro del Sujeto Nulo y la enseñanza del español como lengua extranjera. Reflexión gramatical”, in: *Didáctica. Lengua y Literatura*, Vol. 23, Madrid, 2011, 59-86, pasa revista todas las situaciones en las que se puede omitir el sujeto en castellano. Otro estudio concerniente al tema es el de BOSQUE, I., “Clases de sujetos tácitos”, in: Borrego Nieto, J. – Gómez Asencio, J. J. – Santos Río, L. (eds.), *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, 91-111; Per ROSENGREN, “Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno”, in: *Acta Universitatis Gothoburgensis*, Estocolmo, 1974. También, hay investigaciones contrastivas que analizan la presencia obligatoria del sujeto explícito en español y otros idiomas, como el de Carmen MUÑOZ, “La presencia obligatoria del sujeto pronominal en inglés y en castellano”, in: *Atlantis*, vol. X, 1988, 37-44; Juana M. LICERAS y Lourdes DÍAZ: “Topic drop versus pro drop: null subjects and pronominal subjects in the Spanish L of Chinese English French German and Japanese speakers”, in: *Second language research*, 15-1, 1999, 1-40.

obligatoria. Además de las desinencias que indican persona y número, el conocimiento de la situación y del contexto explica cuál es el sujeto del verbo.

No obstante, hay situaciones en las que el sujeto explícito es obligatorio, cuando el hablante quiere enfatizar el sujeto o hacer un contraste entre varias entidades (sujetos), como en los ejemplos que se dan a continuación en (1a-b):

- (1) a. Juan y yo tuvimos que entregar nuestros trabajos ayer. Yo lo entregué, pero *él* todavía no.
 b. El que no tiene dinero soy *yo*, no *ella*.

En (1), los sujetos en negrilla tienen valor enfático y el sujeto pronominal explícito marca la oposición entre dos entidades de la realidad extralingüística.

Por otro lado, las situaciones más frecuentes en que el sujeto léxico o pronominal se omite son las siguientes. Primero, si hay correferencialidad de sujetos o el sujeto del verbo está bajo control a través de otro elemento sintáctico de la oración (sujeto, objeto directo o indirecto, posesivos):

- (2) a. Juani no sabe _{pro}tocari el piano.
 b. _{pro}No puedo _{pro}comer.

En (2a) hay dos verbos: *saber* en modo personal (indicativo, tercera persona, singular), con sujeto expreso, y *tocar* en modo no personal (infinitivo). El primer verbo tiene sujeto expreso, pero el segundo, que va en infinitivo, tiene un sujeto controlado por el sujeto *Juan* del verbo regente. Además, el infinitivo no puede construirse con un sujeto explícito. En (2b), estamos ante una oración con dos verbos: *no puedo*, conjugado en modo indicativo (primera persona, singular) y *comer*, en infinitivo. El predicado *no puedo* tiene sujeto gramatical (*yo* omitido). Aquí el uso del pronombre de primera persona no es obligatorio, ya que las marcas morfológicas verbales indican cuál es el sujeto. Por otro lado, entre los sujetos de los dos verbos se establece una relación de identidad y, por consiguiente, el sujeto del infinitivo está bajo control, como en (2a). También, emplear el pronombre sujeto con el verbo en infinitivo sería imposible y resultaría una oración agramatical. Por lo tanto, la oración (2b) es perfectamente gramatical y el interlocutor entiende quién hace la acción.

En segundo lugar, se permite el empleo del sujeto tácito si éste es recuperable del contexto:

- (3) a. Juan no está en casa. _{pro}Está de vacaciones.
 b. Miguel viene, porque _{pro}no se siente bien.

Tanto en (3a), como en (3b), los sujetos de los predicados *está* y *no se siente* son tácitos, pero recuperables del contexto, dado que remiten a *Juan* y a *Miguel*, mencionados

anteriormente. El sujeto de la segunda oración es correferencial con el de la primera, por ello, no hace falta volver a expresarlo. El contexto es bastante claro para que el interlocutor interprete correctamente el mensaje.

Además, tanto en rumano, como en español, el sistema verbal expresa las categorías morfológicas (número, persona, pero no la de género) mediante las desinencias personales, que aclaran la forma verbal y permite al interlocutor identificar el argumento elidido²:

- (4) Como una naranja.
Estamos en casa y vemos la tele.
¿Cuándo vendrás?
No sabemos qué hicisteis.

En los ejemplos anteriores, de (4), el uso de los sujetos pronominales expresos no es necesario, ya que las marcas morfológicas de los verbos en primera o segunda persona (los así llamados sujetos gramaticales) indican claramente la persona: el locutor y el interlocutor. Las situaciones en que los morfemas gramaticales de número y persona son morfos cero o representan un caso de ambigüedad morfológica y semántica no son poco frecuentes, pero, las más de las veces, el contexto situacional proporciona la suficiente información sobre el sujeto del verbo. Sólo en ocasiones pueden producirse confusiones referenciales entre la primera persona, singular, y la tercera, singular, por ejemplo, en el pretérito imperfecto de indicativo (*venía*), el condicional (*vendría, habría venido*), el subjuntivo (*venga, viniera, haya venido, hubiera / hubiese venido*).

El sujeto (explícito pronominal o nulo) establece relaciones anafóricas con elementos ya mencionados en el contexto³. Esto significa que el sujeto remite a elementos anteriores, llamados antecedentes, lo que permite identificar la entidad de la realidad extralingüística que realiza la acción del verbo.

- (5) Juan_i siempre lleva sombrero. Lo_i vemos en la Plaza Mayor cada día, pero él_i no nos ha visto nunca.

En el ejemplo (5), el sujeto pronominal *él* establece una relación anafórica y lógica con el complemento directo *lo* y éste, a su vez, con el sujeto léxico *Juan*, mencionado

² Sin embargo, hay lenguas que no permiten la elisión del sujeto explícito a pesar de su rica flexión verbal (p. ej. el alemán y el islandés) y lenguas de sujeto nulo (*pro-drop*), que permiten sujetos nulos, que no tienen una riqueza en cuanto a la flexión del verbo (p. ej. el chino y el japonés).

³ Susana PERALES, María Rosario PORTILLO MAYORGA, "Sobre las propiedades referenciales de los sujetos nulos y pronominales del español oral y escrito", in: *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE: XVII Congreso Internacional de la Asociación del Español como lengua extranjera (ASELE)*, Vol. 2, Logroño, 2007, 889-900.

anteriormente. Por ello, el sujeto tácito o el sujeto expresado mediante los pronombres personales o demostrativos son recuperables del contexto⁴.

Opinamos que, en el caso de la adquisición de una lengua *pro drop*, el tema del sujeto es muy importante. También, cabe mencionar que hasta ahora no se han llevado a cabo estudios en este ámbito concernientes a los aprendices rumanos. El sujeto nulo es un rasgo común que comparten el español y el rumano, puesto que en la estructura superficial la presencia del sujeto explícito no es obligatoria. Por consiguiente, partimos de la hipótesis de que los aprendices rumanos de ELE no cometen errores en el uso de los sujetos pronominales y nulos, dado que se ha demostrado que el Parámetro del Sujeto Nulo se aprende bastante pronto incluso por los aprendices de ELE cuya lengua materna es el inglés (una lengua de sujeto explícito obligatorio)⁵. Nuestra investigación se apoya en el estudio de P. Pablo Devís Márquez⁶, por un lado, y en el de Susana Perales y Rosario Portillo⁷, por otro lado. Nos interesan la producción y la omisión de los sujetos pronominales, vistas desde la perspectiva de las relaciones anafóricas que se establecen entre dichos sujetos y sus antecedentes.

Asimismo, nuestro trabajo tiene un propósito didáctico, que concierne al proceso de enseñanza-aprendizaje del español como lengua segunda, e intenta proponer unas soluciones metodológicas para corregir el uso inadecuado del sujeto.

Devís Márquez afirma que el fenómeno de la supresión del sujeto ha recibido poca atención en la literatura de especialidad y, por eso, este problema no parece que haya sido aclarado, al menos en lo que se refiere al aprendizaje del español L2⁸. Es más, hay autores que afirman que el uso de los sujetos explícitos y nulos no es un asunto de máxima importancia en el aprendizaje de ELE, ya que se pueden adquirir sólo por inmersión en el *input* de la L2⁹.

El corpus

Los datos escritos que hemos analizado provienen de redacciones (textos narrativos y ensayos argumentativos), es decir pruebas de producción espontánea, que pertenecen a estudiantes de distintos cursos (primer, segundo y tercer curso). Los aprendices estudian español como lengua extranjera en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras

⁴ Los pronombres personales, los demostrativos y algunos de los adverbios pertenecen a la clase de los deícticos, es decir, son elementos que están relacionados con el contexto y cambian su función anafórica según el contexto.

⁵ Cristóbal LOZANO, "Knowledge of Expletive and Pronominal Subjects by Learners of Spanish", in: *ITL Review of Applied Linguistics*, 13, 2002, 37-60.

⁶ DEVÍS MÁRQUEZ, op. cit., 59-86.

⁷ PERALES, PORTILLO MAYORGA, op. cit.

⁸ DEVÍS MÁRQUEZ, op. cit., 59-86.

⁹ Carlos SOLER MONTES, "Principios y parámetros en la adquisición del español como lengua extranjera: el parámetro del sujeto nulo", in: *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española* 8, Madrid, 39, 2002, 33-36.

(Universidad de Bucarest) - Filología y Lenguas Modernas Aplicadas. El corpus de este trabajo está formado por más de cien redacciones. Los estudiantes tienen cuatro clases de lengua española y estudian tanto gramática (norma y uso), como comunicación (escrita, oral, comprensión lectora). Además del español, la mayoría de los aprendices estudian también inglés, francés o rumano. Cabe mencionar que no hemos corregido los fragmentos escritos por los estudiantes y, por lo tanto, pueden aparecer otros casos de agramaticalidad que conciernen a la ortografía, morfología, sintaxis, semántica etc. Para iniciar el análisis de los errores, reproducimos más abajo unos fragmentos recogidos de las redacciones mencionadas en líneas anteriores. Reproducimos a continuación unos fragmentos sólo a modo de ejemplo, dado que los casos ilustrados son los más frecuentes y representativos en el corpus analizado.

- (i) Todos estos casos pasan en los tiempos. Porque si *nosotros* nos referimos a tiempos pasados [...], esto no sería el caso.
- (ii) Hoy en día la publicidad está tomando muchas formas. *Ella* puede ser de dos tipos.
- (iii) Hoy día la publicidad es una cosa muy importante para la gente y también para las empresas, porque *ella* ayuda a la promoción.
- (iv) Desde mucho tiempo se habla de publicidad y cada día *ella* es cambiada, mejor dicho, cada día es modernizada y trae nuevas ideas.
- (v) Por un lado, la publicidad es benéfica, porque *ella* muestra lo que es bueno.
- (vi) Todos los días nos encontramos con ella, en la calle, en la televisión, en internet aún si *nosotros* no la queremos ver.
- (vii) Algunas semanas antes, este verano, *yo* fui miembro de una Organización No Gubernamental.
- (viii) Hoy día las campañas publicitarias son frecuentes, porque *estas* son difundidas en la tele y también en internet.
- (ix) Esta es mi amiga María. *Ella* llega al público a través de los medios de comunicación.
- (x) Cada día hablan por teléfono y se visitan cada fin de semana. *Ellas* se conocen de hace mucho tiempo, cuando mi madre era muy joven y era estudiante en la Universidad.
- (xi) ¿Puedo decir a Stefy tu nombre entero para que *ella* vea si su madre te conoce?
- (xii) Juan era un niño que vivía muy feliz con su madre, María, en una pequeña casa. *Él* iba a la escuela todos los días y era un chico muy inteligente.
- (xiii) Juan no sabía qué hacer, pero *él* creía que su mami estaba bromeando.
- (xiv) Así que le gusta decir que *yo* soy su hija porque somos muy parecidas.
- (xv) Los adultos no tienen muchos amigos, porque *ellos* nunca juegan y no tienen juguetes.
- (xvi) Mi compañera Paula dice que *ella* tiene mucho más amigos que yo, porque tiene dos perritos y una gatita (pero *ellos* son malos y huyen de los padres de Paula).

Análisis de errores

En este apartado presentaremos los usos indebidos de los pronombres en función de sujeto. Los errores más frecuentes cometidos por los estudiantes rumanos se refieren al uso impropio del sujeto explícito pronominal no sólo cuando tiene valor enfático o cuando es necesario marcar una oposición, un contraste:

- (6) El pastel lo he comido *yo*, no *él*.

En (6), los pronombres desempeñan una función contrastiva y se utilizan para enfatizar o desambiguar un cierto contexto de la enunciación. Por lo tanto, tienen una función más bien pragmática y no sintáctica. Muchas veces, aunque el sujeto ya ha sido mencionado en el contexto más amplio del enunciado o del discurso, los aprendices tienden a marcarlo de nuevo. Este es el caso de las construcciones adversativas (*xiii*, *xv*), de las proposiciones subordinadas causales (*iii*, *v*, *viii*, *xv*) o finales (*x*), pero también en oraciones principales, regentes o no. Otras veces, el uso enfático del pronombre sujeto no se explica, como en (*i*, *vi*, *vii*).

En cuanto a las propiedades referenciales de los sujetos pronominales mencionados en los fragmentos de arriba, los pronombres en función de sujeto se usan con valor anafórico y se refieren a un sujeto anterior, como en (*ii*, *iii*, *v*, *viii*, *ix*, *x*, *xii*, *xvi*). Sólo en pocos casos (*iv*, *x*) el sujeto pronominal hace referencia a un complemento. De esta manera, se puede decir que el uso de los sujetos por los rumanos no está en concordancia con los resultados obtenidos por Perales y Portillo Mayorga¹⁰. La adquisición y la gramaticalidad de los sujetos pronominales y / o nulos se hace desde el punto de vista de la producción, a saber, si los enunciados producidos por los aprendices se asemejan a los que producen los hablantes nativos. Así, en el estudio ya mencionado, las autoras llegaron a la conclusión de que los nativos españoles utilizan los sujetos pronominales con referencia a un complemento, y no a antecedente en función de sujeto. Por lo tanto, desde el punto de vista de la referencia, los aprendices rumanos del español no respetan las reglas de producción propias a la lengua española.

Del material lingüístico analizado se puede desprender la conclusión de que el uso inadecuado de los sujetos pronominales (explícitos) disminuye con el nivel de lengua adquirido por los estudiantes. El uso abusivo de sujetos explícitos aparece en la interlengua inicial, es decir, los principiantes tienden a cometer más errores con el sujeto mientras que, en los textos escritos por los que tienen un nivel medio de español, los sujetos pronominales agramaticales son poco frecuentes. Por lo tanto, el sujeto nulo es una competencia sintáctica que se adquiere con el pasar del tiempo y con el mejoramiento general de los conocimientos lingüísticos (morfosintaxis, vocabulario).

¹⁰ PERALES, PORTILLO MAYORGA, op. cit., 889-900.

Depende en gran medida de la información de entrada (*input*) que reciben y procesan los aprendices, es decir de la cantidad de información, textos audio o escritos con los que entran en contacto.

En segundo lugar, cabe notar que se trata de una influencia de los idiomas en que la presencia del sujeto pronominal es obligatoria. Los estudiantes que tienen como lengua materna el rumano tienden a utilizar el sujeto a pesar de que no es necesario. Se podría considerar que en el caso de los rumanos no debería ocurrir ese tipo de error sintáctico, dado que tanto el rumano como el español comparten el rasgo de los sujetos *pro drop*. En nuestra opinión, se trata de un caso interesante de interferencia lingüística, pero no con la lengua materna, sino con los demás idiomas que el estudiante aprende o ha aprendido. En Rumanía, las dos lenguas extranjeras más aprendidas son el inglés y el francés, que requieren la presencia de un sujeto explícito (pronominal o léxico). Por consiguiente, los aprendices del español L2, acostumbrados al uso obligatorio del sujeto, tienden a extender este principio al español (una lengua *pro-drop*), por interpretarlo como una lengua que no permite elidir el sujeto, como las demás L2 que aprenden. Por eso los estudiantes pueden caer en un uso abusivo del sujeto pronominal, cuando no es necesario o no está regido por razones gramaticales, discursivas o comunicativas. Después de haber recibido suficiente *input*, poco a poco, los aprendices van dejando de utilizar indebidamente los sujetos pronominales. No obstante, la observación es más bien empírica y, por ello, se impone un estudio que investigue la interlengua y las interferencias del francés o del inglés como lenguas extranjeras, por un lado, y el español como lengua extranjera en el caso de los aprendices rumanos.

Según Perales y Portillo Mayorga¹¹, otra posible explicación del empleo erróneo de los sujetos pronominales (explícitos) es el tipo de ejercicios que piden al aprendiz completar con la forma adecuada del verbo, proporcionando al mismo tiempo los pronombres sujetos para aclarar el contexto morfosintáctico:

- (7) él _____ (cantar)
nosotros _____ (comer)

Este método busca reforzar la adquisición de la flexión verbal y la concordancia, pero para que el aprendiz no interprete como obligatoria la presencia del pronombre o del sujeto en español, una solución será escribir los pronombres en función de sujeto entre paréntesis, al lado del verbo, o entre corchetes, así:

- (8) a. _____ (él, cantar)
_____ (nosotros, comer)
b. [él] _____ (cantar)
[nosotros] _____ (comer)

¹¹ Idem.

De esta manera, se puede evitar que el aprendiz interprete el pronombre como obligatorio, como parte del enunciado y no sólo como indicación de ejercicio.

Propuestas didácticas

A continuación, proponemos varios tipos de actividades que podrían facilitar el aprendizaje del sujeto nulo en español. En primer lugar, opinamos que los ejercicios de discriminación serían bastante útiles. Se les puede pedir a los aprendices elegir entre el sujeto pronominal y el sujeto nulo en varios contextos comunicativos. Hay que mencionar a los estudiantes que los sujetos son correferenciales y no se refieren a otras entidades. En (9), *Juan y él* tienen la misma referencia en la realidad extralingüística.

- (9) Juan no se siente bien, porque *él* / \emptyset ha comido demasiado.
María ha dicho que *ella* / \emptyset viene mañana.

Otro tipo de ejercicio es completar con el pronombre sujeto siempre y cuando sea necesario. De esta manera, los alumnos deciden si el sujeto debería emplearse o no, analizando el contexto situacional.

También, puede haber casos en que la presencia del sujeto marca una diferencia semántica, es decir, se refiere a dos entidades distintas. A modo de ejemplo, en las siguientes oraciones hay una diferencia. En (10a), los sujetos de los dos predicados (*piensa* y *toma*) son correferenciales, ambos se refieren al sujeto lexicalizado mediante el sintagma nominal *la mayoría de la gente*. Por otro lado, en (10b) el sujeto pronominal *ella* no es correferencial con *la mayoría de la gente*.

- (10) a. La mayoría de la gente; piensa que toma; decisiones por sí misma.
b. La mayoría de la gente; piensa que ella; toma decisiones por sí misma.

La aproximación contrastiva podría resultar útil en el proceso de aprendizaje de los sujetos nulos y pronominales en español. Los profesores pueden insistir en las similitudes que existen entre el rumano y el español en este ámbito. Las traducciones del rumano al español o al revés ponen de relieve las similitudes entre L1 (el rumano, en nuestro caso) y L2 (el español). La comparación de los casos en que el sujeto se omite en las dos lenguas o se emplea obligatoriamente.

Conclusiones y observaciones finales

Se puede concluir que, en general, además de las competencias comunicativas y comprensivas, la sintaxis desempeña un papel esencial en el desarrollo de las competencias lingüísticas del usuario de una L2. Por eso, los métodos de enseñanza-aprendizaje tendrán que incluir explicaciones claras y un número suficiente de ejercicios concernientes al uso de los sujetos tácitos y explícitos en español. Más concretamente, entre los tipos de ejercicios posibles se pueden incluir la corrección de oraciones, los

juicios de gramaticalidad, ejercicios de relleno con el sujeto pronominal siempre y cuando haga falta, traducciones, etc.

Es más, hemos observado a la luz de los datos escritos que la frecuencia de los errores que conciernen al uso del sujeto disminuye con el nivel de conocimientos. En esto contribuye no sólo la inmersión en el *input*, pero también el hecho de que el rumano (la lengua materna de los aprendices) es una lengua de sujeto nulo. A esta conclusión, de que el parámetro del sujeto nulo se aprende bastante rápido y de que sólo en la interlengua inicial dichos errores son más frecuentes, han llegado otros estudiosos. Por consiguiente, después de aprender utilizar correctamente los sujetos (explícitos pronominales vs nulos), es necesario, especialmente en niveles avanzados (C1-C2) reforzar la distinción entre ellos en cuanto a sus propiedades referenciales.

Aunque tanto el español, como el rumano son lenguas *pro drop*, opinamos que este rasgo común no funciona en el caso de los principiantes, dado que los aprendices todavía están influidos por el carácter *pro* de los otros idiomas estudiados (el inglés o el francés). Se podría explicar como un caso de interferencia lingüística y ésta podría ser la hipótesis para otras investigaciones en el ámbito del aprendizaje del sujeto español.

ANTOLOGÍA SOBRE EL *TEATRO BREVE ACTUAL*

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.): *Teatro breve actual*
Edhasa (Castalia), Barcelona, 2013, 509 páginas

La literatura dramática española de nuestros días es muy rica y prolífica tanto en sus formas como en su contenido. Entre las modalidades escénicas, el teatro breve ocupa un lugar distinguido, como lo atestigua también el tomo de *Teatro breve actual*, en la edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. El objetivo de esta antología de más de quinientas páginas es presentar la increíble riqueza del teatro breve actual con cincuenta textos de 19 autores españoles: José Luis Alonso de Santos, Antonia Bueno, Jesús Campos, José Manuel Corredoira, Juana Escabias, Beth Escudé y Gallès, Rafael Gordon, Raúl Hernández Garrido, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Domingo Miras, Gracia Morales, José Moreno Arenas, Miguel Murillo, Diana de Paco, Marina Sanfilippo, José Sanchis Sinisterra, Alfonso Vallejo y Alfonso Zurro.

El responsable de la selección es Francisco Gutiérrez Carbajo, historiador de teatro y profesor de la UNED, que escribió también la exhaustiva introducción que precede las piezas. La excelente presentación de la historia del teatro breve (pp. 9-20) empieza con la evocación de Baltasar Gracián, Schopenhauer, Husserl y Wittgenstein, en cuyas obras ya podemos encontrar el elogio de la brevedad. Gutiérrez Carbajo llama nuestra atención al hecho de que, en nuestros días, el interés por la brevedad está presente en muy diversas manifestaciones artísticas, y muchos ejemplos de la narrativa o de la cinematografía muestran el triunfo de lo minimalista. Las narraciones breves (micronovelas, microcuentos¹), el cortometraje o el teatro breve son ya categorías artísticas independientes y han salido ya de la sombra y la primacía de los géneros extensos, como la novela, el largometraje y el drama, respectivamente. Así, la brevedad, lo fragmentario y lo pequeño ya no son simples alternativas desdeñadas de lo grande, lo compacto y lo extenso (p. 10), sino que ocupan el mismo lugar en la estética de nuestra época. Sin embargo, es verdad también que algunas piezas breves experimentan con frecuencia un proceso de reelaboración y se convierten en obras extensas de sus

¹ Tal vez, la forma más actual y extrema, es el cuento en forma de mensajes cortos. En 2010, la *Revista eñe*, hizo una convocatoria para micronovelas –enviadas en un sms– que no sobrepasaban los 480 caracteres.

propios autores: pueden inspirar una obra o pueden aparecer y recibir nueva vida como una escena dentro de ésta.

La introducción histórica del volumen nos dibuja el panorama del teatro breve en la historia del teatro de la Península Ibérica. El público se encontró por primera vez con tales formas breves ya en los siglos XII-XIII cuando los autos sacramentales –sobre todo las piezas que escenificaban la historia de los reyes magos– obtuvieron mucho éxito entre los espectadores. En el siglo XV los autores ya salieron del anonimato: Gómez Manrique (1412-1492), Juan del Encina (1468-1529), Lucas Fernández (1474-1541) y Sánchez de Badajoz (1525-1549) cultivaron el género breve. El teatro del Siglo de Oro también utilizó la brevedad sobre todo para presentar estas piezas de duración breve entre los actos de dramas de mayor extensión, generalmente, de tres *jornadas*, o actos. Las expresiones *entremés* o *paso* conservan hasta hoy el significado de la función original de estas obras. Las piezas breves del Siglo de Oro –muy variadas según su género: loa, jácara, mojiganga...etc.– tenían el objetivo de relajar al público y, como tal, funcionaban como partes subordinadas de la comedia mayor. Paradójicamente, los espectadores iban al teatro justamente por estas piezas breves y no tanto por el drama, ya que las obras entre los actos les divertían mucho más. El entremés llegó a su “mayoría de edad” con Lope de Rueda (1520-1565), dramaturgo y actor, y muestra la consolidación de este género es que también los grandes maestros del Siglo de Oro –Cervantes (1547-1616) o Lope de Vega (1562-1635)– escribieron entremeses y no desestimaron las posibilidades de la brevedad.

El teatro breve de los siglos XVII-XVIII dirigió la atención del público hacia los sectores populares y marginales de la sociedad. Las piezas de Ramón de la Cruz (1731-1794), con personajes muy del agrado del público (majos, petimetres) renovaron el entremés. En esta época, junto al sainete, florecieron la zarzuela, el melólogo, la tonadilla y el melodrama (p. 16) cuya popularidad duraría hasta el siglo XIX.

Los grandes dramaturgos del primer tercio del siglo XX, Valle-Inclán y García Lorca, junto a sus dramas mayores, cultivaron también géneros breves. Los esperpentos grotescos de Valle-Inclán ejercen su influencia hasta nuestros días, y también los diálogos escenificados de García Lorca –con huellas surrealistas, expresionistas y simbolistas– se adelantaron mucho a su época. La renovación teatral fue interrumpida por la Guerra Civil Española (1936-1939), aunque durante la contienda se desarrolló cierta vida teatral, sobre todo con estrenos de piezas breves agitativas que servían objetivos políticos y propagandísticos tanto en el bando nacionalista, como en el republicano. Después de la guerra de tres años, la política cultural y la censura del franquismo determinaron las coordenadas del teatro y de la creación dramática. Sin embargo, el género breve se quedaba como una importante forma de expresión artística en el siglo XX y, como muestra la presente colección, su éxito es duradero aún en nuestro milenio.

En la primera parte de la introducción (pp. 9-20), Gutiérrez Carbajo menciona ejemplos abundantes tanto de monografías dedicadas a la historia y la estética del teatro breve como de antologías dramáticas. Así, al final del análisis (pp. 101-113), hay una bibliografía de trece páginas que ofrece lecturas a los más interesados por el tema.

La segunda parte más extensa de la introducción (pp. 20-100) se dedica a la tipologización de las piezas breves según su forma discursiva. Gutiérrez Carbajo analiza el concepto del discurso partiendo de acercamientos lingüísticos, semióticos y pragmáticos, para detallar más adelante los rasgos especiales del discurso teatral. Básicamente distingue dos formas, el *discurso dialogado* y el *discurso monologado* cuyas peculiaridades conoceremos a través de diferentes teorías, a veces confrontando la opinión de un autor con la del otro. Carbajo siguió este método también durante el trabajo de selección de las obras, es decir, nos presenta las piezas siguiendo el hilo de las semejanzas discursivas, dejando aparte la posibilidad de una agrupación temática.

La forma dialogada ofrece amplias posibilidades a los dramaturgos. Gutiérrez Carbajo distingue diferentes modalidades, y destaca, en primer lugar, la situación más frecuente y dramáticamente la más efectiva: las piezas en las que la estructura discursiva se construye sobre dos personajes. Las obras de enunciado bidireccional ofrecen la posibilidad de establecer subcategorías, por lo menos seis, que son las siguientes: 1. los personajes llevan nombres propios (por ejemplo, Carmen e Isabel en *Sinceridad* de Alonso de Santos); 2. el diálogo se desarrolla entre un personaje con nombre propio y un personaje tipo (por ejemplo, Marina y la Amiga en *La Metáfora* de Diana Paco Serrano); 3. los intervinientes están representados por pronombres (por ejemplo, Él y Ella en *Pareja con tenedor* de Jesús Campos, o en *Comando* de Alfonso Zurro); 4. o por pronombres y personajes tipo (Yo y el Doctor en *Cráneo privilegiado* de Jerónimo López Mozo); 5. los interlocutores son parejas tipo (el Psicólogo y el Hombre en *Lo imposible* de Rafael Gordon, o el Apuntador y el Espectador en *El apuntador* de Jerónimo López Mozo); 6. los personajes están señalados por caracteres o letras (*p* y *s* en *Diálogo de dos damas* de Antonio Bueno, o *A* y *B* en *Diálogo hueco* de Sanchis Sinisterra). El tomo contiene seis obras, entre estas las de Domingo Miras, Juana Escabias, Raúl Hernández Garrido y Juan Mayorga, que son ejemplos para la forma dialogada entre tres o más personajes.

La forma monologada –cuando el discurso teatral se centra en un solo enunciadore– es igualmente muy rica, ya que “discursivamente hablando, el monólogo es un diálogo con una enunciadore único” (p. 71). La tipología del discurso monologado distingue los siguientes grupos: 1. monólogo pronunciado ante un personaje mudo (cuando el enunciado del emisor no espera ninguna respuesta del enunciatario, por ejemplo, *Discurso bufo en la Plaza de San Pedro* de Jerónimo López Mozo); 2. un personaje con una voz en *off* (*¿Consigues dormir por las noches?* de Gracia Morales); 3. monólogo-confesión que se divide en subgrupos como a. monólogo-conversación telefónica (*El honor de la patria* de José Luis Alonso de Santos); b. discurso monologado epistolar (*Carta* de Sanchis Sinisterra); c. discurso diarístico (*Tra(d)ición* de Beth Escudé); d. discurso

didascálico (*Vías Férreas* de Juana Escabia, o *Último aviso* de Sanchis Sinisterra); e. obras que tienen su origen en una noticia periodística (*Fukbusima-Matsumura mártir nuclear japonés* de Alfonso Vallejo); f. el monólogo narrativo (*Irstel «una decisión correcta»* de Alfonso Vallejo, o *El vértigo* de Miguel Murillo). Arriba hemos destacado solamente uno o dos ejemplos para cada grupo, pero Gutiérrez Carbajo nos ofrece una agrupación completa de las cincuenta piezas que constituyen la antología y, además, en párrafos breves, analiza las obras según su discursividad. La tipología establecida del editor es muy rica ya en sí misma, pero Gutiérrez Carbajo añade que existen otras modalidades fuera de las formas mencionadas y, con eso, consolida aún más la imagen increíblemente variada del teatro breve actual. El ensayo introductorio del profesor Carbajo ofrece a los lectores una síntesis del género tanto desde un punto de vista histórico como desde una perspectiva teórica.

A la variedad formal de la antología se superpone la riqueza temática de las piezas. Es frecuente la cuestión metateatral (Alonso de Santos: *Minimalismo*; Antonia Bueno: *Tránsito*; Juan Mayorga: *581 mapas*), la intertextualidad con textos clásicos (Sanchis Sinisterra: *Trueque*; Domingo Miras: *Entre Troya y Siracusa*), la temática de la relación de pareja con unos sentimientos complejos (Alonso de Santos: *Sinceridad*; Diana de Paco: *La metáfora, De mutuo acuerdo*; Jesús Campos: *Pareja con tenedor*; Juana Escabia: *Vías férreas*), o la sensibilidad por los temas sociales (Miguel Murillo: *La piel*; Gracia Morales: *¿Consigues dormir por las noches?*; Alfonso Vallejo: *Kip*), para destacar solo algunos ejemplos.

El tomo contiene dos apéndices. El primero (“Los autores de nuestra selección”, pp. 455-506) recoge, en orden cronológico, la trayectoria de los autores² de la antología. Entre los 19 dramaturgos el más anciano es Domingo Miras y la más joven es Diana de Paco. En las cuatro décadas que separan las dos fechas de nacimiento de los dos dramaturgos mencionados –1934 del primero y 1973 de la segunda– nacieron los otros autores, entre ellos cuatro dramaturgas y quince dramaturgos. Pertenecen a diferentes generaciones y tendencias, pero el mérito del volumen –y del editor– es que, gracias a la forma dramática breve, en un único tomo pueden aparecer las obras de jóvenes y mayores.

El segundo apéndice (“División de obras por formas de discurso”, pp. 507-510), clasifica las piezas del volumen según la tipologización establecida previamente por Carbajo en la introducción. Esta lista es un apoyo útil a los lectores para identificar las piezas que pertenecen a la misma categoría.

El presente tomo es una excelente selección de piezas breves, con una pluralidad de formas, temas, tonos y estilo y es, sin duda alguna, una prueba de que el género breve dramático no es una forma subordinada al teatro de mayor extensión, sino que son piezas con plena independencia. Hay que destacar además, que algunos textos de la selección han sido publicados por primera vez en este tomo, incluso, hay unas piezas escritas especialmente para esta edición, y eso aumenta aún más la trascendencia del volumen. Las obras, gracias a su brevedad, se ajustan al ritmo acelerado de nuestra vida;

² Marina Sanfilippo también tiene un texto dramático breve en el libro, pero no figura en los apéndices, tal vez, por no ser dramaturga.

así, son leíbles rápidamente. Sin embargo, la brevedad no es equivalente a la levedad, ya que estas miniescenas, sean diálogos o monólogos, no son lecturas volátiles, sino que plantean problemas serios con una elaboración cautivadora. Son ventanas a mundos efímeros y, como diría Eugenia Rico, dejan en nuestra memoria “bombas de relojería que estallen más tarde, como un gozo inesperado”³.

Leyendo estas pequeñas historias, puede surgir la pregunta en el lector: ¿qué posibilidad de presentación tienen estas piezas? Podemos decir que este género florece en España no solamente en forma escrita⁴, sino que tiene una proyección escénica. En más ciudades españolas⁵ nacieron iniciativas de microteatros que ponen en escena piezas breves actuales en espacios estrechos (10-15 m²), ante un público reducido (15 espectadores) y con una duración entre 10-15 minutos. Los estrenos de obras breves, que a veces siguen un eje temático, pueden desarrollarse paralelamente en más habitaciones dentro de un edificio. Los espectadores pueden asistir a más espectáculos, uno después del otro, con unas entradas bastante económicas, y eso –conociendo los precios elevados⁶ de las entradas de teatro– puede atraer a muchos.

La forma corta dramática, como hemos podido conocer, de la introducción histórica del tomo, es una tradición viva del teatro español, pero su florecimiento actual se debe, tal vez –y por eso pensamos necesario aludir a los precios de las entradas–, a razones económicas. La crisis de 2008 no evitó tampoco al país ibérico y las restricciones y los recortes afectaron mucho la cultura, y dentro de esta, también el teatro⁷. Poco dinero, teatro pequeño –podríamos decir. Sin embargo, visto que estas iniciativas son bastante populares y representan valor artístico, no han desaparecido tampoco después de la superación de la crisis económica, y siguen esperando a los espectadores –acostumbrados al ritmo rápido de los *spots* publicitarios, los videoclips y el rápido flujo de información en la era de Internet– abiertos a las novedosas modalidades teatrales.

³ Eugenia RICO: “El sueño de los pueblos”, in: *El Cultural*, el 28 de junio de 2000, asequible en: http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=3025, fecha de consulta: 15 de noviembre de 2015.

⁴ Para otros ejemplos, véase: Virtudes Serrano (ed.): *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004; AA.VV., *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura – Consejería de Educación, 2006; Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014, y más revistas teatrales (*Art Teatral*, *Estreno*, *Ñaque*, *Acotaciones*, *Albucema*, *Primer Acto*, *ADE Teatro*) publican regularmente piezas breves. Además, hay dramaturgos que publican su teatro breve en tomos independientes (Juan Mayorga: *Teatro para minutos. 28 piezas breves*, Ciudad Real, Ñaque, 2009).

⁵ El *Microteatro* de Madrid se fundó en 2009, en las habitaciones de un antiguo burdel. Desde entonces en otras ciudades también abrieron sus puertas teatros semejantes.

⁶ Los precios oscilan generalmente entre 15-25 euros, pero las entradas de los megamusicales pueden costar hasta incluso 40-80 euros.

⁷ El IVA cultural (de cine, música y teatro) fue aumentado del 8% al 21% en 2012 por el gobierno del Partido Popular.

FEDERICO GARCÍA LORCA EN NUEVA YORK Y LA HABANA

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Christopher Maurer, Andrew A. Anderson:
Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores Barcelona, 2013, 382 páginas

La gran noticia editorial de la primavera del año 2013 fue la publicación –según se dice en la portada “la primera edición del original”– del libro *Poeta en Nueva York*, poemario emblemático de Federico García Lorca. La novedad de la edición fue que el hispanista británico, Andrew A. Anderson, que fijó y anotó el tomo, siguió fielmente la última voluntad del poeta.

El otoño del mismo año guardó otra joya editorial para los *lorquistas*, otro libro que en su temática sigue la misma “línea americana”. Como nos descubre ya el título (*Federico García Lorca en Nueva York y La Habana*), con este libro conoceremos los detalles biográficos de un año de Lorca, pasado en América –nueve meses en Nueva York y tres en Cuba–, en el espejo de las cartas y los recuerdos. Semejantemente a la edición del poemario, este libro también fue publicado por la editorial Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), bajo el nombre de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. No fue la primera vez que los dos investigadores publicaron juntos, ya que el resultado de su cooperación fue también la publicación del *Epistolario completo* de García Lorca en 1997.

En su estructura, el tomo se divide en dos. La primera parte, unas 130 páginas, recoge las cartas fechadas durante la estancia americana del poeta de Fuente Vaqueros. La novedad de esta colección de mensajes es que aquí podemos leer no solamente las cartas enviadas por Federico, sino que también las respuestas recibidas. Por supuesto, los mensajes enviados no siempre estaban a la disposición de los autores, porque durante las ocho décadas muchos documentos de valor se perdieron. Sin embargo, con la publicación de algunas de estas cartas conservadas, Anderson y Maurer lograron completar la correspondencia hasta hoy conocida más bien unilateralmente, es decir, sobre todo desde el punto de vista del remitente.

La mayor parte de las 66 cartas ordenadas cronológicamente la forma la correspondencia familiar, de las cuales 21 fueron enviadas por Lorca –todas incluidas ya en el *Epistolario completo*–, y siete cartas firmadas por los padres, Vicenta Lorca y Federico García. Estas últimas fueron publicadas en su integridad por primera vez en las páginas del libro de Maurer y Anderson.

En las cartas enviadas desde Nueva York, el poeta da una descripción detallada de la metrópoli, escribe sobre la vida social pululante y detalla su lucha incesante con el idioma inglés. Relata con entusiasmo los rascacielos, que son *terribles* pero a la vez muy *poéticos*, los anuncios luminosos, el Wall Street, la caída de la Bolsa, Broadway, Harlem y Coney Island. Sus descripciones están llenas de ambivalencia: admira, pero a la vez odia y rechaza aquella deshumanizada y maquinizada *Babilonia trepidante y enloquecedora*. Le parecía incomprensible la enorme variedad racial y la tolerancia religiosa de la gran ciudad. Encontró muy pronto las semejanzas entre el mundo de los afroamericanos y el de los gitanos andaluces no solamente por la marginalidad social de ambos grupo raciales, sino también descubrió paralelismos entre su música.

Otras veces, Lorca adjuntó a sus cartas fotografías y cortes de noticias de los periódicos neoyorkinos que contenían alguna información sobre él. Es interesante que a sus padres les escribe sobre sus sentimientos y estado anímico en tono alegre y siempre positivo, a pesar de que en junio de 1929, como es bien conocido, se despidió de su familia en una profunda crisis tanto personal como profesional, en un estado deprimido, cercano al suicidio. Maurer y Anderson, en su prólogo, destacan justamente esta autocensura (p. IX) ejercida por García Lorca en sus cartas enviadas a sus queridos, cuyo motivo fue, probablemente, que quería tranquilizar a su madre siempre preocupada por su primogénito. Sin embargo, los poemas de aquel periodo y unas cartas más sinceras enviadas a los amigos íntimos ya no enmascaran la realidad: nos descubren la profunda tristeza que sentía Lorca por la soledad, la infelicidad, la pérdida de la infancia y la inocencia, la búsqueda de la voz poética y la incertidumbre causada por su homosexualidad.

Las respuestas de los padres –todas firmadas por la madre, Vicenta Lorca– justifican la relación madre e hijo que conocemos ya de las biografías del poeta. La mujer de 59 años apoya sin cesar a su hijo mayor y le anima para que disfrute de todas las posibilidades, estudie diligentemente el inglés y que trabaje con constancia. La preocupación de la madre por su hijo es entendible, visto que Federico, de 31 años cumplidos, aún no tenía sueldo fijo y estable, y los padres nunca consideraron la poesía una profesión que garantizara la seguridad económica suficiente para la vida. Aunque esta intranquilidad se rebajó un poco después del enorme éxito del *Romancero gitano*, las cartas reflejan bien que la madre siguió preocupándose por el futuro de Federico. El poeta, casi en todas sus misivas, menciona que sus padres no se olviden de enviarle los cien dólares al mes y, a veces, cuando tuvo gastos extras en ropas o en entradas de teatro, pidió aún más dinero.

Entre los acontecimientos familiares durante la estancia neoyorkina de García Lorca hay que destacar el noviazgo y luego las bodas de la hermana menor, Concha con Manuel Fernández Montesinos, el futuro alcalde socialista de Granada. Federico llegó a saber la alegre noticia a través de la carta de su madre, pero su felicidad se mezcló con un poco de tristeza, ya que él no pudo estar presente en la fiesta celebrada en diciembre

de 1929 y, así, pudo felicitar a la pareja solo con un telegrama. Concha y su novio respondieron cariñosamente al poeta desde Barcelona, donde pasaban su luna de miel.

La otra parte de la colección de las cartas se compone, por un lado, de las misivas enviadas por Lorca a sus amigos y, por otro, de las respuestas recibidas de parte de ellos. Estas cartas –tres escritas a Carlos Morla Lynch, embajador chileno en Madrid, una a Melchor Fernández Almagro, crítico literario, historiador y periodista granadino, y otra enviada a Rafael Martínez Nadal, amigo íntimo de Lorca– nos descubren, como hemos mencionado, mucho más el verdadero estado anímico de Lorca que las relaciones dedicadas a sus padres, a veces más largas pero emocionalmente más enmascaradas. El poema *Infancia y muerte*, adjunto a la carta escrita a Martínez Nadal con el comentario “Para que te des cuenta de mi estado de ánimo” (p. 78) nos revela los sentimientos verdaderos de García Lorca.

Maurer y Anderson publican también algunas cartas enviadas a los amigos americanos, entre ellos a Philip Cummings (pp. 19-21, 32). Después de terminar el curso veraniego de inglés en la Columbia University, Lorca viajó para visitar a Cummings y a su familia, en Eden Mills, un pueblo cercano a la frontera canadiense, en el estado Vermont. La hermosura pictórica del paisaje y del ambiente triste y soñoliento inspiró a Lorca: escribió sin cesar y allí nacieron tres poemas (*Cielo vivo*, *Poema doble del lago Eden*, *Vaca*) del futuro poemario neoyorkino.

La fuerza del trabajo de Lorca siguió muy activa también durante las próximas semanas pasadas en el pueblo Bushnellsville y en la pequeña ciudad de Newburgh en los que el poeta pudo aprovechar primero la hospitalidad de Ángel del Río y luego la de Federico de Onís y su familia. El libro de Maurer y Anderson contiene tres cartas enviadas a las mencionadas hispanistas: dos misivas escritas al primero y un mensaje enviado al segundo.

Entre los destinatarios y/o remitentes de las otras cartas aparecen los nombres de Mildred Adams, Herschel y Norma Brickell, Hugh O'Donnell, María Antonieta Rivas Mercado, Margarita de Mayo, Lucilla de Vescovi Whitman, Antonio Espina, Florence Botsford, Irving Brown, José María Chacón y Calvo y Francisco Campos Aravaca. Con este último Lorca hizo amistad aún en Granada, pero Campos Aravaca en 1929 estaba en Cuba como cónsul español y él invitó al poeta a visitar el país caribeño en una carta fechada el 14 (o el 19) de septiembre de 1929 (p. 54). Esta misiva es el primer documento sobre el proyectado viaje de Lorca a La Habana que se realizó finalmente en marzo de 1930. La noticia de la llegada del joven andaluz a Cuba fue documentada también por un telegrama enviado a la Institución Hispano-Cubana de Cultura (p. 113).

Los autores-redactores del libro completaron las cartas con abundantes notas, así los numerosos nombres son fácilmente identificables incluso para los lectores no expertos en la vida social y cultural americana, española e hispanoamericana de las décadas veinte y treinta del siglo pasado. Junto a la riqueza del aparato de notas explicativas hay que destacar también la estrecha relación que une las cartas con los recuerdos –en la segunda parte del tomo– que reflexionan sobre algunos detalles de los mensajes enviados.

En la segunda parte del libro, más larga que la primera (más de 200 páginas), Maurer y Anderson nos ofrecen una selección de textos y documentos que se acercan de manera biográfica a los meses de Lorca pasados en Nueva York y en La Habana. El periodo cubano recibe menor atención en la monografía, cuya razón es no solamente que el viaje caribeño de Lorca durara menos (tres meses) que su estancia en los Estados Unidos, sino que esta parte de la biografía lorquiana es mucho más conocida con una bibliografía más amplia. Aquí tenemos que mencionar a Erzsébet Dobos, que en Hungría fue la primera hispanista que investigó más profundamente esta parte de la vida de García Lora, en su libro *Conversaciones en La Habana. El episodio cubano de Federico García Lorca* (Budapest, Eötvös Kiadó, 2007) y con cuyo nombre podemos encontrarnos incluso en los *Agradecimientos* de los autores (p. XVII) del libro de nuestra recensión.

La conferencia-recital de Lorca, *Un poeta en Nueva York* (pp. 133-149) –un texto que el poeta leyó más veces con éxito ante el público entre 1931 y 1935– abre la segunda parte del tomo (*Los recuerdos*). Después viene la cronología minuciosa de la estancia norteamericana de Lorca (pp. 150-158) y las memorias de los personajes con cuyos nombres ya nos hemos encontrado en las cartas publicadas en la primera parte del libro. Estos relatos se alternan con cortes de prensa, noticias periodísticas sobre García Lorca, entrevistas al poeta e incluso caricaturas. La cantidad de las fotografías contemporáneas es imponente: hay fotos sobre lugares que Lorca visitó (Harlem, Broadway, Wall Street, Coney Island, el campus de la Columbia University, Vermont... etc.) y retratos de personas con las que el granadino se puso en contacto allí. Además, portadas de libros, cartas facsímiles, tarjetas postales, manuscritos y dibujos contemporáneos enriquecen la selección de la parte visual del libro. Hay algunas curiosidades como, por ejemplo, la copia del pasaporte de Lorca (p. 4) o de la factura de la Universidad de Colombia por el alojamiento en John Jay Hall (p. 212). Sin embargo, de los dibujos de Lorca aparecen solo dos (pp. 128 y 278) aunque es bien conocido que este periodo de Lorca fue muy fructífero también desde este aspecto.

Las partes más valiosas de esta materia son, sin duda alguna, las memorias de los conocidos y amigos de Lorca, de cuyos textos se construye una rica y multidimensional imagen del poeta, ya que cada persona evoca su propio recuerdo sobre Federico desde un punto de vista personal. Llegamos a conocer numerosos detalles de estos escritos: por ejemplo, se perfila una discreta “conspiración familiar” que organizó, con el apoyo de Fernando de los Ríos, todo el viaje. Los padres de Lorca pensaban que para su hijo mayor sería mejor alejarse –incluso geográficamente– de Emilio Aladrén y, con eso, esperaban que pudieran contener los chismes –según ellos, sin fundamento– sobre la homosexualidad de Lorca.

Entre las noticias podemos encontrar también acontecimientos emocionantes como, por ejemplo, el bautismo del hijo de Federico de Onís en el que los padrinos fueron García Lorca y *La Argentinita* (Encarnación López Júlvez), la famosa estrella de la escena española. Expresando el homenaje que sentían los padres del niño hacia García Lorca, el pequeño recibió el nombre de Juan Federico. Igualmente son interesantes los

recuerdos de Gabriel García Maroto (pintor, escritor, gráfico), considerado como *el embajador* del vanguardismo español. De estos llegamos a saber que el amigo editó en su propia imprenta el *Libro de poemas*, primer poemario de Lorca. Además, es curioso también que los caminos de los dos amigos coincidieron muchas veces: se encontraron en Madrid, Granada, Nueva York y en La Habana.

Otro detalle no menos interesante son las memorias de Sofía Megwinoff en las que la mujer evoca sus recuerdos del año 1929 cuando ella tenía 25 años y estaba en la Universidad de Columbia con el objetivo de preparar su tesina sobre la poesía de la vanguardia española y latinoamericana. Allí le ofreció la posibilidad de conocer en persona a García Lorca.

Entre los recuerdos de los amigos españoles e hispano-americanos encontramos textos de Julio Camba (escritor), León Felipe (poeta), Concha Espina (escritora), Ángel del Río (hispanista), Dámaso Alonso (poeta), María Antonieta Rivas Mercado (escritora), Emilio Amero (cineasta), Andrés Segovia (guitarrista), Antonia Mercé (bailadora y cantante), Ignacio Sánchez Mejías (torrero y poeta) y Encarnación López Júlvez (cantante y bailadora), en los que evocan sus vivencias de 1929-1930 al otro lado del océano.

Entre los amigos americanos tenemos que mencionar a Campbell Hackforth-Jones, John Crow (compañero de habitación en el campus), el ya mencionado Philip Cummings, Nella Larsen (escritora), Hart Crane (poeta), Herschel Brickell (crítico literario y editor), su esposa (Norma) y Mildred Adams (periodista hispanófilo y traductor literario).

Algunos documentos del episodio cubano cierran el volumen. La cantidad de estos –semejantemente a la de las cartas enviadas/recibidas de/en aquel país– es más limitada, sin embargo aquí también podemos leer una cronología detallada (pp. 308-318). En la selección de las memorias de los conocidos cubanos podemos leer los textos de José María Chacón y Calvo (diplomático, escritor, folklorista) y Adolfo Salazar (músico, musicólogo y crítico). Al final del libro se encuentran las fuentes de las cartas y los textos, una bibliografía y un índice onomástico.

Gracias al rico álbum de recuerdos, adjunto a la correspondencia, recibimos un cuadro plástico, variado y multifacético de Federico García Lorca. Debido a la perspectiva peculiar y el método de la compilación de textos e imágenes, podemos diferenciar por lo menos cuatro “capas” ya que junto a la autocensura positiva de las cartas enviadas a los padres, como hemos mencionado, en los mensajes escritos a los amigos se perfila un Lorca melancólico y angustiado. Las memorias de los amigos y los conocidos nos ofrecen una tercera faceta desde un punto de vista exterior, mientras que los poemas del tomo *Poeta en Nueva York* funcionan de espejo poético que refleja a otro Lorca, un hombre sin máscaras, pero escondido detrás de metáforas y símbolos surrealistas. Esta última faceta podemos ya descubrirla incluso en las misivas escritas a los amigos más íntimos, como Carlos Morla Lynch o Rafael Martínez Nadal.

Cuando se publica un libro sobre García Lorca, uno se podría preguntar si es posible decir algo nuevo sobre el inmortal granadino. No podemos negar que al abrir la monografía de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson nosotros también tuviéramos este pensamiento, ya que el análisis de la estancia del poeta andaluz en América no es un tema novedoso en la bibliografía lorquiana. Sin embargo, nuestro prejuicio se desvaneció muy pronto –ya durante la lectura del prólogo–, y después de leer todo el libro quedamos convencidos: esta colección de cartas y recuerdos sí que puede ofrecer muchos detalles nuevos sobre García Lorca y lo hace en un formato ameno, rico en documentos, tipográficamente muy atractivo y consumible no solamente para los especialistas sino para un amplio círculo de lectores.

VIVIR EN EL MUNDO DE LAS TRADUCCIONES

SANDA-VALERIA MORARU

Universidad Babeş-Bolyai

Estudios de traducción y lenguajes de especialidad
Cluj-Napoca, Editorial Risoprint, 2014, 210 p.

La autora del libro, Olivia Petrescu, es una conocida hispanista, docente en el Departamento de Lenguas Modernas Aplicadas de la Facultad de Letras de la Universidad “Babeş-Bolyai” de Cluj-Napoca (Rumanía). Olivia Petrescu es doblemente graduada en Filología Inglesa-Filología Hispánica y Derecho y es también doctora en Literatura comparada por la misma universidad. En la misma facultad imparte, entre otras, asignaturas como Estudios culturales y Traducciones especializadas.

Debido a su doble graduación, los intereses de la autora se circunscriben, por un lado, en el área de la literatura y la cultura hispánicas, y, por otro lado, en el dominio tan amplio y dinámico de la traducción especializada.

El libro abre con un Prólogo (p. 9-12), escrito por la profesora fundadora de los estudios de traducción en la Facultad de Letras de Cluj-Napoca, la señora Rodica Baconsky; continúa con una Introducción (p. 13-18), escrita por la autora.

El volumen se divide en dos partes: la primera, tiene como tema principal la traducción especializada, mientras que la segunda se centra en la traducción literaria. De este modo, Olivia Petrescu compagina sus intereses investigadores y los refleja en los estudios incluidos en esta obra.

En la primera parte se distinguen los siguientes capítulos: Metodología y técnicas actuales de la traducción especializada (p. 21-42); El papel de los latinismos en la terminología jurídica (p. 43-52); Aspectos de la neología en el lenguaje jurídico. Marco europeo y especificidades rumanas, españolas y catalanas (p. 53-69); Herramientas del portal de la Unión Europea utilizadas para la traducción de sentencias jurídicas (p. 70-84); Dificultades lingüísticas y culturales en la traducción jurídica (p. 85-100); En torno a la argumentación y a las estrategias discursivas y de traducción (p. 101-114) y Estrategias actuales de comunicación profesional multilingüe y especializada y su uso en la inserción laboral (p. 115-135).

La segunda parte pone de manifiesto las dificultades y los retos que suponen la traducción literaria, a la que Olivia Petrescu también se dedica, y representa el reflejo de su experiencia como traductora de uno de los libros de la literatura mexicana contemporánea, *Un dulce olor a muerte* (1994) de Guillermo Ariaga, que tradujo al rumano bajo el título *Un dulce miros de moarte*, Bucureşti, Editorial Vellant, 2008. El análisis tiene

como punto de partida las técnicas utilizadas en el proceso de traducción del libro y pone de relieve los desafíos de la traductora a la hora de traducir algunos de los elementos específicos de la cultura mexicana que casi no tienen equivalente en rumano.

Los tres capítulos que integran la segunda parte del libro son los siguientes: Cultura y Literatura en la traducción. Los culturemas mexicanos (p. 139-164); Borges en el espejo de las traducciones. Una perspectiva rumana (p. 165-182) y Arte contemporáneo y lenguajes de especialidad (p. 182-196). No podían faltar las Conclusiones (p. 197-198) y una amplia bibliografía (p. 199-210), consultada por la autora.

El contenido de cada capítulo se basa en la bibliografía ya existente en el dominio de la traductología, que se aplica a casos prácticos, concretos de traducción, con ejemplos muy bien elegidos y con posibles variantes o propuestas de traducción de términos que les plantean problemas no solamente a los alumnos que se inician en el estudio de la traducción jurídica o de cualquier otro tipo, sino también a los traductores profesionales. El hecho de que Olivia Petrescu se haya graduado en Derecho hace que sus propuestas de traducción se consideren como totalmente válidas y pertinentes, porque toda su experiencia en esta área se manifiesta en la traducción de dichos términos.

Con una lectura amena, el libro escrito y publicado por Olivia Petrescu es una obra valiosa y un recurso bibliográfico muy útil tanto para los estudiantes de Traducción y Filología, como también para todos los que estén interesados en los temas investigados a lo largo de sus estudios que forman parte de esta obra.

AUTORES DE ESTE VOLUMEN

BOUBA KIDAKOU, ANTOINE es licenciado en letras hispánicas por la Universidad de Yaundé (Camerún). Es doctor en filología hispánica por la UNED (Madrid, España). Actualmente es profesor titular de literatura española e hispanoaficana en la Escuela Normal Superior de la Universidad de Maroua. Es subdirector de asuntos académicos, de investigación y de cooperación en dicho centro y coordinador del equipo de redacción de la revista *Kaliao*. Lleva sus investigaciones sobre la literatura española, la literatura de viajes y la literatura africana escrita en lengua española.

GUTIÉRREZ GÓMEZ VELASCO, DOLORES es licenciada en relaciones internacionales. Es doctora en literatura por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Obtuvo su grado con la tesis *Transformación de la identidad de los personajes femeninos en la cuentística de Rosario Castellanos e Inés Arredondo*. Está dedicada a la docencia e imparte talleres de creación literaria.

BRAN, RĂZVAN es licenciado en filología hispánica, griega y clásica. Es doctor en lingüística por la Universidad de Bucarest e hizo su doctorado en lexicología y terminología. Es profesor asistente del Departamento de Lingüística Románica, Lenguas y Literaturas Iberorrománicas e Italiano de la Universidad de Bucarest, donde imparte cursos prácticos de ELE y seminarios de fonética, morfología y sintaxis. Sus investigaciones se centran en la sintaxis, la didáctica de ELE y la lexicología.

GUTIÉRREZ MUÑOZ, ÓSCAR es licenciado en educación, bachiller en humanidades y profesor de español. Es magíster en literaturas hispánicas (Universidad de Concepción, Chile). Es colaborador en el Proyecto FONDECYT No 11121221: *Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel*. En 2015 fue ganador del concurso FONDART (Fondo nacional de la cultura y las artes. Chile), por su proyecto *Líneas de Fuga*. En 2016 publica la novela gráfica *Líneas de Fuga*, en colaboración con el ilustrador Cristián Toro.

KATONA, ESZTER es doctora en historia por la Universidad de Szeged, profesora asociada del Departamento de Estudios Hispánicos en la misma Universidad. Sus investigaciones y publicaciones se centran en el ámbito de la historia de España, la literatura española y la recepción húngara de la literatura española con especial atención a la recepción de la obra de Federico García Lorca.

KROLL, SIMON se ha doctorado por la Universidad de Viena con una tesis doctoral sobre los autógrafos de Pedro Calderón de la Barca y su proceso de escritura. Colabora en el proyecto de investigación *Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture*, dirigido por Wolfram Aichinger. Sus investigaciones se centran en la literatura hispánica de los Siglos de Oro con un segundo enfoque en la narrativa hispánica y francesa del siglo XX.

MAŃKOWSKA, JOANNA es licenciada en filología francesa. Es doctora en Letras por la Universidad de Varsovia. Hizo su doctorado sobre el ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo español y francés. Es profesora encargada de cursos de literatura y de cultura de España en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades (SWPS) de Varsovia (Polonia). Sus investigaciones se centran en la dramaturgia del Nuevo Teatro español, el mito de Don Juan y el del caballero andante, los ritos y ceremonias en el teatro.

PARRA SÁNCHEZ, DIEGO ERNESTO es licenciado en filología hispánica por la Universidad de Salamanca y cuenta con un máster en literatura española e hispanoamericana. En la actualidad trabaja como personal docente e investigador en la Universidad del País Vasco y cursa sus estudios de doctorado con una tesis sobre nuevas narrativas policíacas en América Latina. Sus investigaciones se centran en la narrativa hispánica del siglo XX y en las relaciones interdisciplinarias entre literatura y otras artes como cine o pintura. Ha colaborado también con revistas como *Miriada Hispánica* o *Cultura, Lenguaje y Representación*.

MORARU, SANDA-VALERIA es licenciada en filología hispánica y filología inglesa. Cursó estudios de máster en Estudios Europeos Comparados. Es doctora en filología por la Universidad "1 Decembrie 1918" de Alba Iulia (Rumanía). Hizo su doctorado sobre la obra de George Uscătescu, uno de los intelectuales rumanos exiliados en España durante la dictadura comunista de Ceaușescu. Es lectora titular y coordinadora de la Cátedra de filología hispánica del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Rumanía). Sus investigaciones se centran en las relaciones culturales entre Rumanía, España y América Latina, la traductología y la didáctica del español como lengua extranjera.

PETRESCU, OLIVIA N. es doctora *magna cum laude* en literatura Comparada y doblemente graduada por la Universidad "Babeș-Bolyai" de Cluj-Napoca en Letras y Derecho, profesora titular en el Departamento de Lenguas Modernas Aplicadas de la Facultad de Letras de la misma universidad. En calidad de docente, editora, evaluadora, coordinadora de tesis, trabajos finales y proyectos culturales, a la vez que traductora e intérprete jurada, sus intereses profesionales y áreas de investigación son la traducción especializada y los estudios culturales.

Autores de este volumen

ROBERTO RODRÍGUEZ, MILÁN es licenciado y posgraduado en historia por la Universidad de Barcelona. Es doctor en filología por la Universidad de Atenas. Hizo su doctorado sobre el ensayismo español contemporáneo. Es profesor contratado del Departamento de Humanidades de la Hellenic Open University. Sus investigaciones se centran en el ensayismo de reflexión nacional y en la novela popular en España.

SZILÁGYI CHEBI, MARÍA ELENA es licenciada en Viola y Música de Cámara por la Universidad de Debrecen (2007). Es traductora literaria, egresada del Instituto Balassi de Budapest (2010). Tiene un grado en filología hispánica y especialización catalana en la Universidad de Szeged (2014) y actualmente es alumna del último curso del máster de E/LE en dicha universidad. Trabaja como profesora de lengua y civilización española en el Instituto bilingüe Vetési Albert de Veszprém, Hungría.