



COLINDANCIAS

Revista de la Red Regional de Hispanistas
de Hungría, Rumanía y Serbia

Número 3
2012

COLINDANCIAS

Revista de la Red Regional de Hispanistas
de Hungría, Rumanía y Serbia

Número 3

2012

COMITÉ DE DE HONOR

Ádám Anderle (Hungría)
Riccardo Campa (Italia)
Andrei Ionescu (Rumanía)
José María Paz Gago (España)
Dalibor Soldatić (Serbia)
Slobodan Pajović (Serbia)
Efthimia Pandis Pavlakis (grecia)

COMITÉ EDITORIAL

Director de publicación
Ilinca Ilian Țăranu (Rumanía)

Editora
Sonia Sobral (España)

Editora externa
Zsuzsanna Csikós

Consejo de redacción
Alexandru Orăvițan ((Rumanía)
Luminita Vleja (Rumanía)
María Martín Gómez (España)
Ana Jovanović (Serbia)
Alexandra Irina Căvescu (Rumanía)
Adela Rujan (Rumanía)

Comité científico
Victor Barrera Enderle (México)
Tibor Berta (Hungría)
Mircea-Doru Branza (Rumanía)
Cristina Burneo (Ecuador)
Andjelka Pejović (Serbia)

Composición, diseño y maqueta
Paul Stet

Ilustraciones
Mara Graur (portada, ilustraciones de las páginas: 7, 47, 139, 155)
Tijana Muncan (ilustraciones de las páginas: 19, 165)

Dirección:
Bdv. V. Pârvan, nr. 4, 300223, Timișoara, Rumanía
Teléfonos: 0040-720090991
E-mail: ilincasn@gmail.com
Publicación anual

ISSN: 2067-9092
Editura Universității de Vest din Timișoara
300223 – Timișoara, Bd. V. Pârvan nr. 4
BCUT, 010 B, tel./fax 0040-256-592253

SUMARIO

Argumento	5
SYMPOSION	
Marisa Martínez Pérsico, <i>Contemporáneos, nómadas y multilingües. La posnacionalidad de la narrativa latinoamericana actual</i>	9
EISAGOGÉ	
Zsuzsanna Csikós, <i>Relaciones literarias entre Hungría y América Hispánica: algunas observaciones</i>	19
Sanda-Valeria Moraru, <i>La actividad de los intelectuales rumanos en América Latina (1944-1989)</i>	29
Luminița Vleja, <i>La consagración de la primavera entre espejos paralelos: la traducción del diálogo ficcional</i>	35
LOGOTHETES	
Giuseppe Gatti, <i>De la Budapest sitiada al Montevideo bajo dictadura: representaciones del miedo en una selección de cuentos del escritor húngaro Tibor Déry y del montevideano Hugo Burel</i>	49
Ilinca Ilian Țăranu, <i>Personajes húngaros en la obra de Cortázar</i>	71
Octavio Pineda, <i>La poesía canaria: lírica atlántica entre Europa y América</i>	87
Dóra Faix, <i>El camino de Juan Marsé desde la presencia implícita del autor hacia la autoficción</i>	95
Eszter Katona, <i>¿Autobiografía de quién? Búsqueda de la identidad entre Federico Sánchez y Jorge Semprún</i>	107
Dalibor Soldatic, <i>Novela hispanoamericana e Historia</i>	117
Josep Esquerrà i Nonell, <i>Miguel Hernández en el país de los soviets</i>	123
GLOSSOPHILOS	
Mircea-Doru Branza, <i>La variación 'circular': la diacronía del voseo chileno y las causas de su actual difusión</i>	141
DIDAKTIKON	
Andjelka Pejović, Ana Jovanović, <i>Actitudes epistemológicas de los profesores de español como lengua extranjera en Serbia</i>	157
SYNOPSIS	
Guadalupe Chávez González, José M ^a Infante Bonfiglio, <i>Saberes sobre la universidad en el discurso de los académicos</i> ..	167
Los autores	181

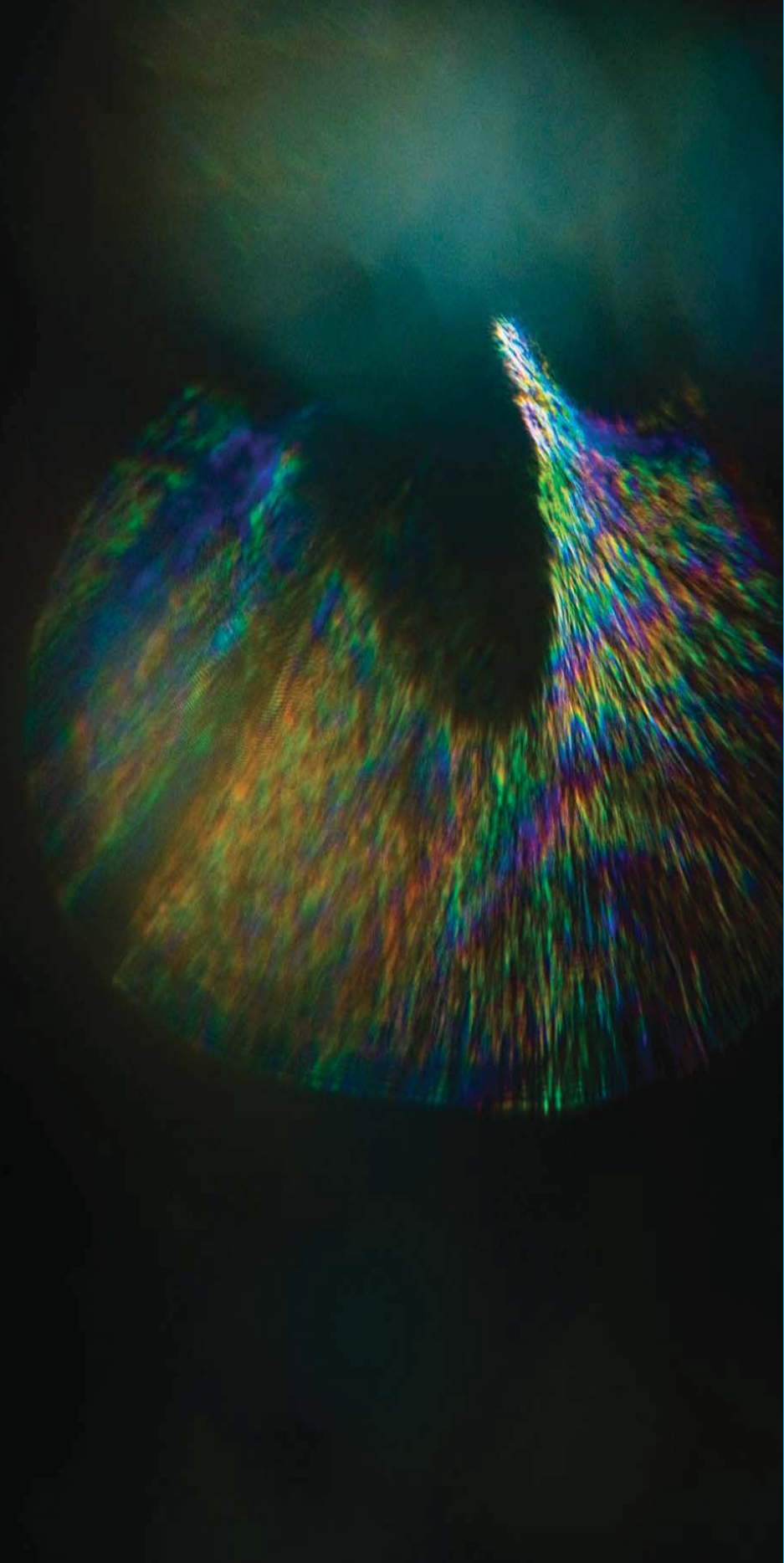
Argumento

El tercer número de la revista *Colindancias* sale en un momento marcado por dos acontecimientos negativos relacionados con la actual crisis financiera. Se trata por un lado de la decisión del gobierno español de cancelar un número importante de lectorados españoles en todo el mundo, lo que lleva a la desaparición en Europa de este apoyo esencial, que permitía a los departamentos de español tener un profesor nativo que impulsara su enseñanza. Como menciona Octavio Pineda, lector AECID de Cluj y participante en esta revista, desde las 252 facultades donde funcionaba un lectorado español, se han quedado en una triste cifra de 56, que se asignaron para EEUU, Australia, y los países emergentes como Brasil, India y China. Por otra parte, el programa CEEPUS, que durante dos años nos permitió colaborar de la forma más activa, redujo drásticamente el número de becas y el número de redes financiadas. Nuestra propia red CEEPUS, que había alcanzado en tres años aumentar el número de universidades participantes desde 6 en 2010 a 16 en 2012, va a recibir el próximo años académico un número menor de becas.

Con todo eso, la propensión a la desmoralización y a la resignación no nos caracteriza. Continuaremos desarrollando la actividad de la *Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumania y Serbia*, que representa el núcleo inicial de una red que actualmente abarca también universidades de República Moldavia, República Checa, Croacia y Eslovenia. La revista *Colindancias* seguirá promoviendo el trabajo científico de calidad realizado en esta parte de Europa y continuará recibiendo contribuciones de investigadores no afiliados a esta red, pero interesados en la labor desarrollada hasta ahora por sus integrantes. Con otras palabras, continuará siendo un elemento de cohesión entre todos los estudiosos, docentes e investigadores, que consideran importante la presencia de la cultura española y latinoamericana en esta parte de Europa.

Ilinca Ilian Țăranu

SYMPOSION



Contemporáneos, nómadas y multilingües.

La *posnacionalidad* de la narrativa latinoamericana actual

Marisa Martínez Pérsico

Resumen: El presente trabajo parte de la afirmación de que la narrativa latinoamericana actual no puede seguir estudiándose desde parámetros nacionalistas, reflexiona sobre la distinción entre literatura *nacional* y *nacionalista* y cuestiona la aplicación del concepto de *extraterritorialidad* acuñado por George Steiner (1972) para el campo literario, con el objetivo de proponer formas alternativas de caracterización. Por último, da cuenta de una polémica relativamente reciente entre localismo y nacionalismo literarios, entablada entre los escritores ecuatorianos Leonardo Valencia y Fernando Balseca.

Palabras clave: extraterritorialidad, nacionalismo, literatura del siglo XXI, narrativa ecuatoriana

Abstract: This present paper stems from the statement that the current Latin-American narrative cannot be studied using nationalistic parameters. The paper reflects on the distinction between *national* and *nationalistic* literature and questions the application of the concept of *extraterritoriality* coined by George Steiner (1972) in the field of literature, with the objective of proposing alternative forms of characterization. Last, but not least, this paper reports on the relatively recent polemics between literary localism and nationalism, which has spawned between Ecuadorian writers Leonardo Valencia and Fernando Balseca.

Key words: Extraterritoriality, nationalism, 21st century literature, Ecuadorian narrative.

El binomio *nacional/nacionalista* plantea equívocos¹, especialmente en un contexto de globalización de las ideas, de culturas inquilinas que decantan en narrativas mestizas donde las formas de intercambio digital anulan distancias geográficas. De ahí la dificultad de cartografiar con precisión los linderos de la literatura nacional, más aun si ésta no tiene pretensiones *nacionalizantes*. Para Vicente Luis Mora, “el futuro de la literatura hispanoamericana es el del propio planeta: ser global. Esto no significa dejar de ser hispanoamericano, sino evitar, en lo posible, mirarse el ombligo cultural”, pues, según él, “cuanto más digital es la vida menos importa

¹ Según la 22da. edición del DRAE, *nacional*: natural de una nación, en contraposición a extranjero; *nacionalista*: apego de los naturales de una nación a ella, ideología que atribuye entidad propia a un territorio y sus ciudadanos.

la localización y más fácil es cruzar el puente”. Y se confiesa “muy contento de que las antiguas y estólicas culturas se remezclen en la batidora mundial [puesto que] cuanto más mezclados y mestizos, menos intolerantes y estirados”².

El vocablo *extraterritorialidad* nace en el terreno del derecho internacional, es el privilegio fundado en una ficción jurídica que considera el domicilio de los agentes diplomáticos, los buques de guerra, etc., como si estuviesen fuera del territorio donde se encuentran, para seguir sometidos a las leyes de su país de origen. Está compuesto por un morfema derivativo, el prefijo *extra-* (del latín, *fuera de*) y el lexema *territorio* (del latín, *superficie terrestre*). Steiner lo adopta y efectúa una transposición al terreno literario:

Un aspecto sorprendente de la revolución del lenguaje fue el surgimiento de un pluralismo lingüístico o *carencia de patria* en algunos grandes escritores. Estos escritores están en una relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua materna –como Hölderlin o Rimbaud anteriormente– sino respecto a varias lenguas³.

Steiner asocia esta carencia de patria con la pérdida de un centro, y eleva a Nabokov, Borges y Beckett a la categoría de ‘tres figuras fuertemente representativas de la literatura contemporánea alegando el ejemplo de extraterritorialidad de estos escritores’⁴.

Como vemos, la definición de Steiner trasciende la contingencia de ubicar o no las ficciones en la patria de origen, de elegir o no la ambientación en territorios extranjeros. Esto significa que la pérdida de centro afectaría no sólo al *cronotopo narrativo* sino también a la *lengua* con la que se narra (una lengua híbrida) y a *los contenidos narrados* (ahora universales). Así se supera la obligatoriedad del color local que tan asfixiante le parecía a Borges en “El escritor argentino y la tradición”, conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores pero publicada más tarde, en 1932⁵. Con respecto al uso de una lengua híbrida, ésta será la mayor riqueza

²Vicente Luis Mora, en “Crack, Boom, Afterpop, McOndo, Mutantes-Nocilla”, <<https://www.blogger.com/comment.g?blogID=36905558&postId=144712966046634667&page=1&pli=1> (07/03/2010).

³STEINER, G., *Extraterritorial*, Madrid, Siruela, 2002, p. 10.

⁴Agrega sobre Borges que, en cierto sentido, el director de la Biblioteca Nacional de Argentina es “el más original de los escritores angloamericanos”. Así, Borges es un escritor argentino universalista que ha vivido en Suiza, Italia y España. Con respecto a Vladimir Nabokov, acentúa el uso original de su sintaxis narrativa. “Nabokov no deja de ser profundamente, en virtud de su extraterritorialidad, un hombre de su tiempo y uno de sus más destacados portavoces” en *Ibid.*, p. 24.

⁵Acerca del *derecho a hablar de otras latitudes*, Jorge Luis Borges llamó la atención sobre un problema del escritor argentino, basado en identificar la nacionalidad con la tradición. Aunque Borges se focaliza sobre la literatura gauchesca, su planteo puede resultarnos útil para enriquecer el debate: “Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y de estancias y no del universo [...] No podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos”. BORGES, J. L., “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 197-203. Esta misma universalización de contenidos defenderá su colega de generación martinfierrista, Leopoldo Marechal: “Yo diría que el arte se logra íntegramente cuando, al mismo tiempo, y sin incurrir por ello en contradicción alguna, se ahonda en lo autóctono y se trasciende a lo universal. Por ejemplo: no hay duda que el sentimiento de la muerte, cantado por un poeta griego, un poeta inglés, un poeta hindú y un poeta argentino, se diversifica en matices ineluctables, matices que provienen de lo autóctono, de paisajes, de caras, liturgias y ánimos diferentes. Pero tal sentimiento se identifica en los cuatro poetas, mediante

de un Joseph Conrad o de un Witold Gombrowicz, extranjeros innovadores del sistema literario de destino, tal como Borges, Ricardo Piglia o Juan José Saer han expresado ya⁶.

No obstante, la *extraterritorialidad* es una condición ontológicamente imposible. Sería más adecuado adoptar el rótulo *literatura posnacional* como categoría superadora del concepto de Estado-Nación que los cánones escolares implantaron en América Latina desde la independencia de los jóvenes países con el objetivo de fijar cotos ideológicos a las incipientes repúblicas a través de las políticas lingüísticas. La lengua va de la mano del poder político, sea Imperio o Estado, desde Nebrija a los postulados románticos de la generación del '37 ya la polémica Sarmiento – Bello sobre la necesidad de forjar una lengua nacional.

¿Pero por qué, en sentido estricto, la extraterritorialidad es un imposible? Porque una voz siempre se narra desde un *topos*, aunque éste sea una construcción de la experiencia de apropiación de espacios plurales, como sucede a muchos escritores contemporáneos, nómadas y multilingües⁸, como Edmundo Paz Soldán, Jorge Carrión, Leonardo Valencia o Roberto Bolaño. Nunca se está fuera de un territorio, ni siquiera en sentido literal. Sin pretender un abordaje biografista de la experiencia estética, el sujeto de enunciación no puede ser neutro frente a la inscripción psíquica de los espacios que ha transitado: siempre será heredero de clivajes territoriales. Y esto repercute en los idiolectos literarios.

Según Marc Augé, el tratamiento del espacio debe partir de las relaciones sociales a los atributos puramente geográficos: el término “lugar antropológico” se trata de esta construcción concreta y simbólica del espacio, son lugares que tienen sentido porque fueron cargados de éste por las personas que los habitaron. Estos sitios tienen por lo menos tres rasgos comunes: se consideran identificativos, relacionales e históricos:

El plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios del pueblo, los altares [...] corresponden [...] a un conjunto de posibilidades, de descripciones y de prohibiciones

aquellos efectos que la presencia o la meditación de la muerte suscita en todos los hombres, vale decir, mediante aquello que la muerte tiene de universal”. MARECHAL, L., “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” en *Primer Ciclo Anual de Conferencias organizado por la subsecretaría de Cultura de la Nación*, tomo III, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1950, pp. 182-192.

⁶Ricardo Piglia afirma que vivir en otra lengua es una experiencia de la novela moderna y que caso análogo al de Gombrowicz es el de Joseph Conrad, un polaco que adoptó el idioma anglosajón en su escritura y ayudó a definir el inglés literario moderno. Por su parte, Saer considera que el español artificial, forzado, roto, semejante a una “lengua futura” que Gombrowicz utiliza en *Ferdydurke* dejó huellas indudables en el sistema literario de destino: la novela argentina del siglo pasado. No es una novedad que las diásporas literarias son fenómenos enriquecedores para las literaturas en formación. PIGLIA, R., en “Borges y Gombrowicz”, <http://www.elortiba.org/gombr.html#Borges_y_Gombrowicz_> (14/12/2011).

⁷ En su libro *Literatura Posnacional* (2007), Bernat Castany Prado propone una taxonomía de la nueva literatura pluricéntrica: Reinaldo Arenas (posnacionalismo democrático), Jorge Luis Borges (posnacionalismo cosmopolita), Mario Vargas Llosa (posnacionalismo neoliberal), Fernando Vallejo (posnacionalismo nihilista), Juan José Saer o Cristina Peri Rossi (posnacionalismo intercultural) y Manuel Puig o Jaime Bayly (posnacionalismo mediático).

⁸Hablo de *multilingüismo* en un sentido amplio, incluyendo no sólo diferentes idiomas sino variedades lingüísticas (por ejemplo, los veinte subsistemas diferenciables del español).

[...]. Nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual⁹.

Indica Augé que las reglas de residencia que asignan su lugar al niño (junto a su madre, generalmente, pero al mismo tiempo en la casa del padre, tío materno o abuela materna) lo sitúan en una configuración de conjunto de la cual él comparte con otros “la inscripción en el suelo”. Así se transforma en un habitante de un lugar antropológico, donde existen puntos de referencia vinculados a su historia. De esta manera “se crean las condiciones de una memoria que se vincula con ciertos lugares y contribuye a reforzar su carácter sagrado”¹⁰.

En la misma dirección, para el historiador de las religiones Mircea Eliade: instalarse en un territorio, edificar una morada exige una decisión vital, tanto para la comunidad entera como para el individuo. Pues se trata de *asumir la creación del mundo que se ha escogido para habitar*. Es preciso, pues, imitar la obra de los dioses, la cosmogonía¹¹.

Tampoco la fenomenología heideggeriana concibe al sujeto como separado del espacio que habita:

Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están dispuestos por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio [...] los mortales son, habitando¹².

Es por este motivo que adhiero a la idea de *literatura posnacional* o sugiero reemplazar el concepto de extraterritorialidad por el de *politerritorialidad* o *multiterritorialidades*, en alusión a la diversidad de localizaciones específicas de cuyo marco se desprende la narrativa actual. Es interesante rastrear en las huellas textuales, en el idiolecto de las obras¹³, cuál es el recorrido derivado del desarraigo geográfico y cultural de sus autores. Cuáles son las nuevas derivas en esta búsqueda de la identidad a través de la diversidad, sea una búsqueda forzada (como en los exilios) o elegida.

⁹AUGÉ, M., *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 58-59.

¹⁰*Ibid.*, p. 65.

¹¹ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama, 1967, p. 50.

¹²HEIDEGGER, M., *Construir, Habitar, Pensar*, Darmstadt, 1951. <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm> (09/03/2010).

¹³ Con respecto al idiolecto, Francisca Noguero Jiménez plantea la dificultad para emplear giros idiomáticos y referentes culturales argentinos en un contexto extraño. Cita a Antonio Tello, quien subraya lo complicado de adoptar una cadencia nueva sin perder la identidad en su ensayo *Extraños en el paraíso*. También menciona el caso de Daniel Moyano, quien nombraba de dos maneras la misma cosa, o de Andrés Neuman, quien emprende en *Bariloche* (1999) el desafío de hablar en una lengua plural, por lo que el narrador utiliza el español peninsular mientras el personaje de “El Negro” se expresa y actúa como porteño. En: NOGUEROL JIMÉNEZ, F., *Contar la historia sin morir en el intento: versiones en el margen*, ponencia presentada en el Congreso sobre Literatura Argentina Trasterrada, Sevilla, 15-18 de noviembre de 2005, en prensa.

No obstante, a pesar de las décadas de reflexión teórica de la que hemos dado parcial cuenta, todavía levantan polvareda las polémicas entre posturas nacionalistas y universalistas.

El tópico de la misantropía literaria en el Ecuador ha generado desencuentros en el campo intelectual de este país. Uno de sus temas recurrentes es la disputa entre quienes sitúan la acción narrativa en escenarios del paisaje ecuatoriano y quienes optan por *loci* extranjeros. Una fructífera discusión, de manufactura y formato digital, lleva el título de “La aldea Ecuador”¹⁴. Allí se citan las palabras de Javier Vásconez durante la presentación de su libro *El retorno de las moscas*, efectuada el 17 de enero de 2006 en Guayaquil, donde afirma que: “Lo que le hace falta al escritor ecuatoriano es mantener un diálogo con otras literaturas”. En el citado debate virtual se reseña “Literatura *nottaking place* in Ecuador”, un provocador título del crítico y poeta Fernando Balseca publicado en la revista quincenal *Tintají*, frente a cuyo planteo aparentemente nacionalista Eduardo Varas C., cronista de la polémica, responde que éste renueva el tópico de “la eterna lucha entre la territorialidad de la literatura y el abrirse o no a nuevos escenarios”. Diversos comentaristas del citado cuaderno de bitácora opinan que la resistencia a una apertura internacional actualiza actitudes ‘pueblerinas’, ‘provincialistas’, ‘localistas’, derivadas del problema de nacionalizarse demasiado: esto desemboca en el *síndrome del perro* que tiene por hábito delimitar rabiosamente su territorio con orín (lo que ha hecho el realismo social en ese país, según Varas). Con esta clarificadora alegoría se identifican las riñas por el poder dentro del canon literario nacional.

Leonardo Valencia había afirmado en una entrevista:

ahora ya no podemos enmarcar a la literatura en lo ecuatoriano ni en la ecuatorianidad. [...] En los últimos tiempos hemos visto cómo el territorio se amplía cada vez más: María Gabriela Alemán en *Body Time* habla de Nueva Orleans o *Sara y el dragón*, de Rocío Madriñán, tiene a China como uno de sus escenarios; eso lo podemos ver en la narrativa de Vásconez o en la de Guido Jalil. Nos estamos insertando fuertemente en esa vertiente cosmopolita¹⁵.

Varas señala que esas palabras son suficientes para que Fernando Balseca escriba: “Si se lee con atención la declaración de Valencia, su demanda es que, con el propósito de convertirse en cosmopolitas, es imprescindible que los escritores sitúen sus ambientes literarios fuera del Ecuador”¹⁶.

Aquí se presentan dos posturas que aparentan estar en las antípodas pero que esgrimen un fondo común: una, que defiende el diálogo entre diferentes estéticas y temas universales, independientemente del origen del escritor, y la otra, que parece postular la restricción de ubicar la acción literaria en una geografía extra-ecuatoriana para devenir internacional.

Si yo escribo sobre algo que transcurre en Nueva York será la escritura de un ecuatoriano sobre Nueva York, así como las crónicas de Indias son textos sobre América, escritos por los conquistadores con toda su carga cultural [...] conversé con

¹⁴ VARAS, E., en “La aldea Ecuador”, *Más allá de libros*, <<http://masalladelibros.blogspot.com/2006/01/la-aldea-ecuador-23.html>> (05/03/2010).

¹⁵ Entrevista anónima a Leonardo Valencia en *Ex Libris* Núm.10, informativo de Libri Mundi, octubre-noviembre 2005, p. 6.

¹⁶ BALSECA, F., “Literatura *nottaking place* in Ecuador” en *Tintají Quincenario*, Quito, Núm. 2, 12 de enero de 2006.

Leonardo Valencia [y] una de sus frases me pareció contundente [...] De nada sirve seguir encerrados en el cuarto sin saber qué pasa en la calle... Quizás con ese conocimiento podríamos regresar a la habitación y narrar otro tipo de cosas¹⁷.

Por su parte, Leonardo Valencia, desde las páginas de la revista quiteña *El Búho*, alega similares ideas con relación a la construcción de una posible ecuatorianidad literaria en su artículo “Writing from Neverland”, desafiante respuesta al mencionado texto de Fernando Balseca, donde revisa parcialmente las afirmaciones de la entrevista preliminar:

Sigo defendiendo que si alguien quiere encontrar “ecuatorianidad” en un texto literario, estará cifrada en la mirada y en el lenguaje y no en el objeto o el lugar. Un jarrón chino o un manuscrito árabe o un sombrero de paja toquilla serán siempre objetos vistos por alguien que es de algún sitio¹⁸.

Esto significa que es la mirada la que funciona, entonces, como catalizadora de la cultura de procedencia y no el objeto sobre el que se posa esa mirada, inserto en un escenario geográfico y erigido literariamente en *cronotopo*. Vuelvo así, a partir de esta última cita de Valencia, a la inadecuación del concepto de *extraterritorialidad*. El discurso de Valencia marca el pasaje de un cosmopolitismo anulador del elemento autóctono a la aceptación de la universalidad literaria.

La crítica de Fernando Balseca ha sido interpretada como una vocación injustificada de nacionalizar los temas literarios, como si restringirse a la geografía ecuatoriana se tratara de un deber patriótico, cuando, en realidad, no es ése su mensaje. No será necesario ‘literaturizar’ temas ecuatorianos para ser un auténtico escritor ecuatoriano ni se devendrá un escritor universal por el mero hecho de tratar temas exóticos o localizar la acción en espacios físicos foráneos. Balse casólo reprocha el requisito de ubicar la acción narrativa más allá de las fronteras nacionales para convertirse en universal¹⁹. Con relación a este adjetivo hace falta señalar que la

¹⁷VARAS, E., “La aldea ecuador” en *Más allá...loc. cit.*

¹⁸VARAS, E., en “La respuesta de Valencia”, *Más allá de libros*, <<http://masalladelibros.blogspot.com/2006/05/la-respuesta-de-valencia.html>> (05/03/2010).

¹⁹ Otros dichos incluidos por Balseca en su artículo confirman esta lectura: “el hecho de que [a Valencia] le parezca que lo social asociado con lo local es una carga pesada que hay que desechar es su elección, mas no debe ser una receta. Otros escritores requerirán de otras distancias y de otros acercamientos, por lo que no se puede erigir al llamado localismo en el pecado de la narrativa ecuatoriana. Coincido con Valencia cuando afirma que lo grande en Palacio es que trasciende todo referente para convertir su obra en una incesante pregunta por el ser, por la subjetividad. Pero discrepo en que aquello se logre únicamente cuando un autor pone a su protagonista a recorrer ciudades que no están en Ecuador. ¿Ipiales o Aguas Verdes ya serán, para Valencia (o para Corral), válidas para conquistar el territorio de la literatura? Conuerdo con Valencia en que toda gran novela construye un mundo autónomo que parece despegarse de su referente, pero esto nada tiene que ver con que la anécdota se desarrolle a la orilla del río Guayas o donde estaba el muro de Berlín. Lo que tiene que lograr la novela es otra cosa: conmover a base de una escritura lograda y sugerente, y proponer –junto con los paisajes simbólicos, cualquiera que éstos sean– un modo memorable de contar una historia memorable, esto es, hacerle algo a la lengua. Lo preocupante de todo esto es que un escritor de la talla de Valencia haga ejemplares textos a su juicio valiosos sólo por el hecho de que sus paisajes no son del Ecuador, desentendiéndose del verdadero valor de esa literatura. Lo cosmopolita y lo universal no están en las coordenadas espaciales (si fuera así, bastaría ordenarle a la computadora que donde lea Lomas de Sargentillo ponga Londres)”.

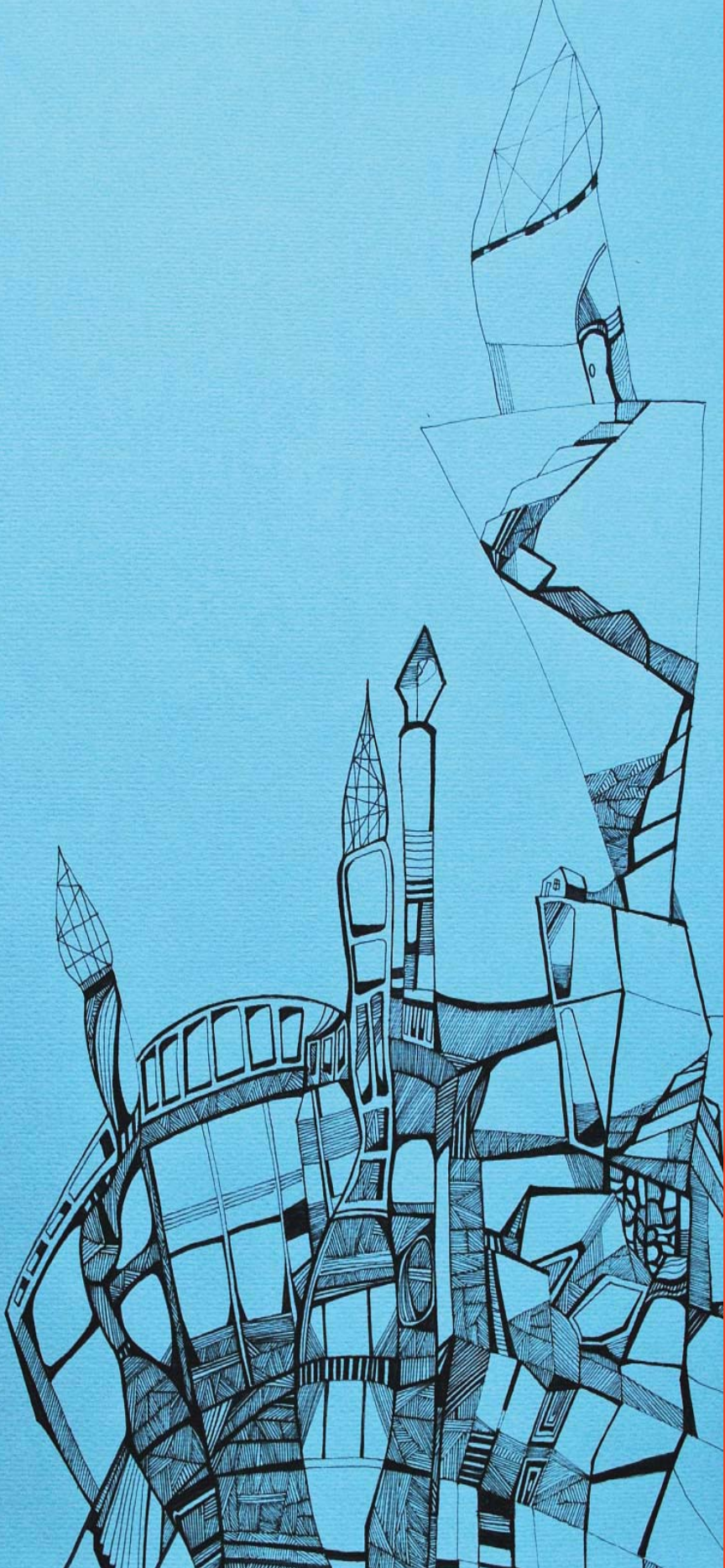
voluntad de universalidad y la de cosmopolitismo se traducen en proyectos estéticos de diferente naturaleza. Guillermo de Torre ya distinguía en su *Literaturas europeas de vanguardia* el alcance de ambos conceptos: un mismo denominador común los nuclea, la ‘generalidad’. Pero “mientras que lo cosmopolita es solamente general, lo universal es general y local”²⁰. Eso es lo que hace que una obra literaria con voluntad universalista pueda gustar tanto en el medio nativo, por sus cualidades locales, y también en el exótico, por su proyección internacional de tema y técnica.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 58-59.
- BALSECA, Fernando, “Literatura *nottaking place* in Ecuador” en *Tintají Quincenario*, Quito, Núm. 2, 12 de enero de 2006.
- BORGES, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 197-203.
- CASTANY PRADO, Bernat, *Literatura Posnacional*, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007.
- DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editora, 1925.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama, 1967.
- Entrevista anónima a Leonardo Valencia en *Ex Libris* Núm.10, informativo de LibriMundi, octubre-noviembre 2005, p. 6.
- HEIDEGGER, Martín, *Construir, Habitar, Pensar*, Darmstadt, 1951. <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm> (09/03/2010).
- MARECHAL, Leopoldo, “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” en *Primer Ciclo Anual de Conferencias organizado por la subsecretaría de Cultura de la Nación* tomo III, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1950, pp. 182-192.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa, *Tres formas del insilio en la literatura ecuatoriana. Medardo Ángel Silva, Hugo Mayo, Jorge Icaza y su proyección iberoamericana*. Madrid, Bubok Publishing, 2010.
- MORA, Vicente Luis, “Crack, Boom, Afterpop, McOndo, Mutantes-Nocilla”, <<https://www.blogger.com/comment.g?blogID=36905558&postID=144712966046634667&page=1&pli=1>> (07/03/2010).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, “Contar la historia sin morir en el intento: versiones en el margen”, ponencia presentada en el Congreso sobre Literatura Argentina Trasterrada, Sevilla, 15-18 de noviembre de 2005, en prensa.
- STEINER, George, *Extraterritorial*, Madrid, Siruela, 2002.
- PIGLIA, Ricardo, “Borges y Gombrowicz”, <http://www.elortiba.org/gombr.html#Borges_y_Gombrowicz_> (14/12/2011).
- VARAS, Eduardo, “La aldea Ecuador”, *Más allá de libros*, <http://masalladelibros.blogspot.com/2006/01/la-aldea-ecuador_23.html> (05/03/2010).
- VARAS, Eduardo, “La respuesta de Valencia”, *Más allá de libros*, <<http://masalladelibros.blogspot.com/2006/05/la-respuesta-de-valencia.html>> (05/03/2010).

²⁰ DE TORRE, G., *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editora, 1925, pp. 368-369. Cabe destacar que la primera edición de este libro se remonta a 1923. Allí efectúa un elogio del cosmopolitismo, que “nace de un sentimiento viajero, de una avidez nómada, de una aspiración ubicua vibrante de algunos novelistas y poetas”.

EISAGOGÉ



Relaciones literarias entre Hungría y América Hispana: algunas observaciones

Zsuzsanna Csikós

Resumen: El presente trabajo examina algunos aspectos de la historia de las relaciones literarias húngaro-hispanoamericanas. Pone de relieve el problema de las bibliografías, menciona algunos libros de viaje de autores húngaros, detalla la difusión de los poemas de Sándor Petőfi en el continente americano y presenta algunos casos destacados de la vida literaria de la diáspora húngara de los países hispanohablantes.

Palabras clave: literatura húngara, traducciones literarias, libros de viaje, vida literaria de la diáspora.

Abstract: The present paper analyzes some aspects of the history of Hungarian-Spanish American literary relations. The paper highlights the problem of bibliography, mentions some travelling books written by Hungarian authors about the American countries, details the diffusion of Sándor Petőfi's in the American continent and presents the some special cases from the literary life of the Hungarian Diaspora from the Spanish speaking countries.

Key words: Hungarian literature, literary translations, travelling books, literary life of the Diaspora.

El investigador no está en situación fácil si quiere trabajar con la materia de las relaciones literarias entre Hungría y América Hispana, a pesar de que el número de las diferentes publicaciones concernientes al tema –libros, ensayos, artículos, ediciones críticas–, sobre todo por parte de los hispanistas húngaros, es bastante alto.

Hay que tomar en consideración que se trata de un tema muy amplio que tiene diferentes vertientes, como son, por ejemplo, la presencia de la literatura húngara en los países hispanohablantes del continente americano y la de la literatura hispanoamericana en Hungría, la literatura producida por autores hispanoamericanos de origen húngaro que publican sus trabajos en español pero rinden homenaje a sus raíces húngaras, o las referencias húngaras en las obras de autores hispanoamericanos. Un especial interés merece el examen de la vida cultural y literaria de los húngaros hispanoamericanos: no hay que olvidar que entre 1945-1989 existían dos Hungrías, la oficial y la diaspórica, o sea, los húngaros de la emigración. Naturalmente, dentro del marco de este ensayo sólo podemos tocar ciertos aspectos del tema y mencionar algunos ejemplos.

El primer problema con el que se topa uno es la falta de bibliografías adecuadas. Durante los últimos años se observa un gran esfuerzo de catalogizar los libros húngaros

publicados en el mundo hispano, pero estos intentos se refieren más bien a libros húngaros publicados por editoriales españolas.

En el caso de los países hispanohablantes de América Latina la situación es bastante caótica. Si consultamos los catálogos de las bibliotecas nacionales de cada uno de estos países pronto nos damos cuenta de que estos catálogos carecen de todo tipo de sistematización. La única bibliografía existente en este sentido es la obra del Dr. Elemér Vác publicada en 1968 que contiene el catálogo húngaro de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires¹. Él menciona que la biblioteca tiene 1739 libros húngaros, de éstos 1087 son libros publicados en Hungría, 420 en Argentina, los demás son ediciones de otros países. El libro húngaro más antiguo de la colección de la biblioteca es una obra eclesiástica de 1742, escrita en latín².

De todas maneras, como punto de partida podemos utilizar el libro del literato cubano, Salvador Bueno que detalla ampliamente la historia de las relaciones entre Hungría e Hispanoamérica³. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que la fecha de la publicación es 1977, es decir, la obra nació en la época socialista. La presentación de algunos temas, sobre todo los que se refieren a las relaciones del siglo XX, es bastante unilateral, tiene cierto sabor propagandístico y carece de todo tipo de material en cuanto a la literatura de la emigración húngara. A pesar de estos inconvenientes no se pueden negar los méritos del libro y del autor que hizo grandes esfuerzos para hacer conocer la literatura húngara al lector hispanohablante. También hay que mencionar que hasta hoy el libro de Bueno es el único que trata este tema sistemáticamente y desde una perspectiva histórica.

A partir del siglo XVI los lectores húngaros tienen la oportunidad de conocer el continente americano primordialmente por las crónicas y más tarde por las descripciones de los viajeros húngaros. Los primeros libros de este tipo se deben a los misioneros jesuitas húngaros del siglo XVIII. El más conocido es la obra escrita en latín por Francisco Xavér Éder (1727-1773) que tiene dos ediciones en español: *Descripción de la provincia de los Mojos* (La Paz, 1888) y *Breve descripción de las reducciones de Mojos* (Cochabamba, 1985). El libro todavía no se ha publicado en húngaro⁴.

Un siglo más tarde, después de la derrota de la Revolución y Guerra de Independencia de 1848/49, muchos intelectuales húngaros viajan, por motivos diferentes, a América y pasan cierto tiempo en el continente americano y, al volver, redactan libros en que relatan sus experiencias vividas allá.

Todos estos viajeros son hombres de amplísima cultura, versados tanto en las ciencias naturales como en las bellas artes y letras. Con esto se explica el carácter heterogéneo de sus obras. El más conocido de estos trabajos es, sin duda alguna, *Úti emlékezetek Amerikából* (*Memorias de un viaje por América*) de Pál Rosti, publicado en

¹ De los cuales 1327 son obras originales o traducidas de autores húngaros, mientras que solamente 80 son obras de autores extranjeros traducidas al húngaro.

² Se trata del libro de PÉTERFFY, Károly, *Sacra concilia ecclesiae romano-catholicae in regno Hungariae celebrata 1016-1734*, Pozsony, 1742.

³ BUENO, Salvador, *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina*, Budapest, Corvina, 1977.

⁴ Francisco Xavér Éder actuó en las misiones jesuíticas en el territorio de la actual Bolivia, cerca del río Mamore. Sobre la actividad de los misioneros jesuitas húngaros véase TORBÁGYI, Péter, *Magyar kivándorlás Latin-Amerikába az első világháború előtt*, Szeged, 2009, pp. 15-22.

húngaro en 1861, que trata de un viaje por tierras de México, Cuba y Venezuela realizado por el autor entre 1857 y 1858⁵.

Del libro sólo los capítulos dedicados a Venezuela están traducidos al español. En 1967 la Universidad Central de Venezuela los publica con el título original del libro. En esta edición se insertan también las fotografías originales de Rosti y los grabados incluidos en la primera edición húngara⁶. En su obra Rosti sigue la descripción del famoso ilustrador alemán, Alejandro de Humboldt, a quien cita en varias páginas de su obra, así recorre la capital, una parte de la costa cercana a Caracas, Los Llanos y la región del Orinoco⁷.

Caracas le ofrece una atmósfera entristecedora: “En Caracas he sentido por primera vez que estoy lejos de Europa, aislado del mundo civilizado”⁸. El autor presta mucha atención a los Llanos Venezolanos y no cesa de comparar al peón llanero con el pastor de ganados de la Gran Planicie de Hungría. La idea fundamental del autor es que los países hispanoamericanos recientemente emancipados no saben servirse bien de la libertad adquirida. Rosti pone de relieve los factores subjetivos que obstaculizan el desarrollo: la política gubernamental, el carácter de los criollos y del pueblo deformado principalmente por la riqueza de la naturaleza y la falta de cultura y educación⁹. Al mismo tiempo, en el prólogo de su obra él menciona que el objetivo de su trabajo es:

ayudar a llenar de alguna forma [...] el vacío de nuestra literatura en este ramo. [...] no me aventuré en la narración de episodios horripilantes u otros semejantes, pues me guardé de transformar al narrador viajero en héroe de novela. Concentré todos mis esfuerzos en pintar con los colores más vívidos y fieles a la realidad, las impresiones que ejercieron en mí los paisajes, las plantas los hombres y sus condiciones sociales¹⁰.

El otro trabajo de este tipo de la época es la obra del conde Samu Wass (1814, Cluj; 1879, Budapest) que lleva por título *Kilencz év egy száműzött életéből. Szárazsi és tengeri utazások nyugaton*. (*Nueve años de una vida en destierro con el subtítulo Viajes por tierras y mares de Occidente*)¹¹. El libro trata principalmente de sus viajes por las Antillas. No son claros los motivos de este viaje y lo que sabemos es que en 1849 Wass viaja a América por encargo de Lajos Kossuth y que, después de la derrota de la revolución, pasa cierto tiempo en California, donde funda un horno de fundición de oro con el conde Ágoston Haraszthy en San Francisco.

En el prólogo del libro él define el género de su obra como libro de viaje e insiste mucho en su aspecto científico, que opone al carácter ficticio e incluso donquijotesco de este tipo de literatura. Al mismo tiempo, la obra de Wass no carece de anécdotas, de referencias intertextuales, de puntos de vista parciales y subjetivos, de una voz llena de pasiones (por ejemplo, la connotación negativa en el caso de los negros y de su cultura, el tono nostálgico

⁵ROSTI, Pál, *Úti emlékezetek Amerikából*, Pest, Heckenast, 1861 y Kecskemét-Budapest, 1992.

⁶ROSTI, Pál, *Memorias de un viaje por América*, Caracas, 1968. El estudio introductorio que lleva por título “Observaciones de un viajero húngaro sobre la Venezuela de los últimos años de los Monagas” fue escrito por Tibor Wittman. La traducción y las notas son la obra de Judith Sárosi.

⁷La obra del barón Alexander von Humboldt, *Viajes a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente*, (París, 1807), es la fuente principal del libro de Rosti.

⁸ROSTI, *Memorias...*, op. cit., p. 48.

⁹*Ibidem.*, p. 26.

¹⁰*Ibidem.*, p. 31.

¹¹WASS, Samu, *Kilencz év egy száműzött életéből. Szárazsi és tengeri utazások nyugaton*, Pest, 1861-62.

al ver la riqueza de los mercados y compararlos con los de su niñez en Cluj), o de comentarios dirigidos explícitamente al lector. Opera con todas las categorías de las narraciones literarias. En uno de estos comentarios una vez más evoca a Cervantes: al ver qué vestido ridículo tienen que llevar los miembros de la orquesta del presidente de Haití exclama así: “Oh, Cervantes ¿por qué no pudo ver esto antes de escribir a su payaso Sancho Panza?”¹². El carácter heterogéneo de los diferentes tipos discursivos aplicados en la obra tiene mucho que ver con las crónicas del descubrimiento y de la conquista. La imagen general que da el autor es bastante esquematizada y cargada de prejuicios e ideas racistas: todo lo que está relacionado con el desarrollo y con la civilización es la obra de gente europea y todo el mal que sufren aquellos territorios procede de los negros. En cierto punto de su obra cita en español las palabras del capitán del barco en el que él viajó: “¡Carajo! No sirve nada el Negro sin tratarle de latigazos”¹³. Al describir la situación en el Haití de mediados del siglo XIX sigue el método de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas y contrasta el pasado idílico con la realidad desilusionada. Sólo que en este caso el pasado idílico corresponde a la época de la colonia francesa del siglo XVIII mientras que la realidad chocante corresponde al Haití independiente del siguiente siglo. Al mismo tiempo, al pasar a las descripciones naturales, geográficas o a las que aluden a la flora, fauna o clima de la región, el narrador subjetivo y apasionado de marras se convierte en un riguroso científico, y su obra en el tratado de un erudito. Usa denominaciones en latín para identificar las plantas o los peces de la manera más exacta, detalla los diferentes tipos de plátanos, dedica páginas enteras al método adecuado para medir la profundidad de los mares y del océano y explica a lo largo de aproximadamente cuarenta páginas los movimientos de diferentes tipos de vientos que determinan el clima de las Antillas. Al analizar el nombre geográfico de las Antillas hace referencia a la crónica de Pedro Mártir de Anglería, *Decadas de Orbe Novo*, escrita en latín, y a la *Historia de las Indias* de Las Casas. Al final de la obra escribe largamente sobre las diferentes razas y su opinión muestra muchos rasgos comunes con la de Pál Rosti.

Uno de los nombres más conocidos de la literatura húngara para el lector hispanoamericano es, sin duda alguna, el poeta húngaro del siglo XIX, Sándor Petőfi (1823-1849). Las primeras traducciones de sus obras aparecen ya a finales del mismo siglo. El primer traductor hispano de Petőfi es Vicente Diego Tejera (1848-1903). En sus *Poesías* de 1893 publica las traducciones de 17 poemas de Petőfi bajo el título *Cantos magiares*. Sus traducciones nacen de las versiones francesas. En 1894 en la revista *La Habana Elegante* aparece el poema de Petőfi con el título original en húngaro, *Fa leszék...* (Árbol seré...) traducido por Benjamín Giberga.

También el poeta y pensador cubano José Martí escribe varias veces sobre Petőfi. Él opina que los húngaros “...en música son Liszt, en poesía Petőfi, Kossuth en oratoria...”¹⁴.

En los años setenta del siglo XX salen a la luz varios libros tanto en Hungría como en los países hispanohablantes que rinden homenaje a este poeta húngaro.

¹² *Ibidem.*, p. 256. Traducciones propias.

¹³ *Ibidem.*, p. 280.

¹⁴ Véase NAGY, Denise, “Discursos de la alteridad. Construcciones latinoamericanas sobre el otro húngaro”. <http://www.caecoco.com.ar/ensayos/alteridadNAGY.pdf> p. 4.

El escritor argentino Jorge Luis Borges dedica un poema a Sándor Petőfi en su libro *El oro de los tigres* (1972). “Al primer poeta de Hungría” es el título del poema borgeano, en el que el argentino destaca que a pesar del tiempo que los separa, la poesía los une para siempre.

Las noches y los mares nos apartan,
Las modificaciones seculares,
Los climas, los imperios y las sangres
Pero nos une indesciframente,
El misterioso amor de las palabras,
Este hábito de sonos y de símbolos.

En México en 1973 se publica *Poemas de Petőfi Sándor*, una edición elegante e ilustrada con motivo del 150º aniversario de su nacimiento. La traducción de los poemas es la obra de Lajos Telegdy Roth. Esta antología contiene los poemas más conocidos y populares de Petőfi, poemas de amor, poemas satíricos y algunos de carácter nacional o revolucionario como son, por ejemplo, “Va el pastor sobre su pollino”, “Ilusión esfumada”, “El tintero”, “Me metí en la cocina”, “Un pensamiento me atormenta”, “Cantínucha al fin de la aldea”, “Canto nacional”, etc.¹⁵

En el mismo año, gracias a un trabajo de colaboración entre unos escritores cubanos y húngaros, se publica el volumen con 43 traducciones nuevas y que recoge también el ciclo de *Cantos magiares* de Diego Vicente Tejera, dos ensayos de Salvador Bueno y las notas de los traductores. Se trata de una edición bastante completa que va mucho más allá de ser una simple traducción de los poemas de Petőfi. El libro se publica en Cuba y en 1998, en Hungría también, en una edición ampliada¹⁶.

La editorial húngara *Corvina* publica en 1974 un volumen en castellano titulado *Petőfi Sándor: Libertad, amor*, con la ocasión del 125 aniversario de la muerte del poeta. El libro incluye no sólo los mejores poemas del autor húngaro sino una selección de sus cartas literarias y fragmentos de su diario. La obra es un trabajo común de traductores hispanohablantes y literatos húngaros. El título procede de un verso de Petőfi, ¡*Libertad, amor!*

Amor y Libertad
me son preciosos:
la vida sacrífico
por mi amor, mi amor
por la libertad¹⁷.

En Hungría a partir de la segunda mitad de los años 60, como parte integrante de la propaganda de la política cultural socialista, la editorial *Corvina* se encarga de hacer

¹⁵ *Poemas de Petőfi Sándor* (trad. Telegdy Roth Lajos; prólogo Andrés Salgó; il. Szócs Vilmos), México, Imp., El Salvador, 1973.

¹⁶ *Poemas/Sándor Petőfi* (intr. Salvador Bueno; selección Andrés Simor), La Habana, 1973. Por parte de los cubanos actúan David Cherician, Eliseo Diego y Salvador Bueno como traductores; por parte de los húngaros dos poetas, Éva Tóth y Andrés Simor, ambos excelentes intérpretes de la literatura hispana en Hungría y de la literatura húngara en el mundo hispano. *Poemas/Sándor Petőfi*, Budapest, Eötvös, 1998.

¹⁷ *Libertad, amor/ Sándor Petőfi* (sel. intr. y notas de Mátyás Horányi), Budapest, Corvina, 1973. La traducción es de Alejandro Romualdo.

conocer el país en el extranjero. Esta editorial publica libros de temática diferente (guías, libros gastronómicos, álbumes de fotos y obras literarias) traducidos a diferentes idiomas, entre ellos el español. Así nace el volumen *Hungría en sus cuentos del siglo XX* con 19 relatos tanto de los clásicos de la literatura húngara (Zsigmond Móricz, Gyula Krúdy, Dezső Kosztolányi, Imre Sarkadi, Endre Fejes, entre otros) como de los contemporáneos (György Moldova, Károly Szakonyi, István Csurka, Erzsébet Galgóczi, István Örkény)¹⁸. Unos años más tarde en una versión ampliada, con 43 relatos en total, se edita en Cuba un libro parecido, titulado *Cuentos Húngaros*¹⁹.

En 1965 dos escritores hispanoamericanos, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el chileno Pablo Neruda realizan un viaje a Hungría y como resultado de esta visita nace el libro que lleva por título *Comiendo en Hungría*. Se trata de un libro precursor de las obras gastrofilosóficas tan populares en la actualidad, un libro de viaje que es a la vez gastronómico²⁰. El texto del libro está escrito en prosa y verso y los autores dedican poemas y artículos breves a los vinos húngaros y a la comida húngara, entre ellos a la sopa de pescado y al gulash. La imagen de Hungría que se da en el libro es más que idílica y tanto el paisaje y los monumentos como los vinos y los platos típicos de la cocina húngara se evocan en términos de panegírico. Al mismo tiempo no podemos hacer caso omiso a las fechas: 1965 es el año del viaje, y 1969 el de la publicación de la primera versión española. Todo esto sugiere que este libro también se escribió más bien para fines propagandísticos²¹.

La otra vertiente de las relaciones literarias húngaro-hispanoamericanas del siglo XX es la vida literaria de la diáspora. En el mundo hispanohablante la mayoría de los húngaros vive en Argentina. La vida cultural de la colonia húngara de Argentina siempre ha sido muy intensa y alcanzó su auge durante los años cincuenta. Sin entrar en detalles, sólo mencionaré algunas publicaciones para ilustrarla. En 1955 se edita un volumen bilingüe titulado *Selección de las joyas de la poesía hispanoamericana* por la imprenta Danubio de propiedad húngara²². Esta antología es una colección de poemas de unos 60 autores hispanoamericanos, entre quienes se encuentran, por ejemplo, Esteban Echeverría, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Arturo Capdevilla, Guillermo Blest Gana y José Joaquín Olmedo, aunque el lector puede encontrar fragmentos de la obra clásica de José Hernández también²³. Desde nuestro punto de vista el poema más interesante del volumen es el del argentino Orlando Mario Punzi

¹⁸ *Hungría en sus del siglo XX* (red. Salvador Bueno, István Kerékgyártó), Budapest, Corvina, 1972.

¹⁹ *Cuentos húngaros* (selección y prólogo de Salvador Bueno), La Habana, Arte y Literatura, 1976. El gran fallo del libro es que no indica el nombre de los traductores.

²⁰ La primera edición española es de 1969, en formato de álbum de tapa dura ilustrado. En Guatemala salen dos ediciones del libro (1996 y 1999). En Chile se publica en 2009.

²¹ Sobre el tema véase: ESCRIBANO MARTÍN, Fernando & JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Daniel, "Contactos entre España y Hungría. ¿Cómo vieron algunos hispanos la tierra de los magiarses?". In: *Iberoamericana Quinqueeclesiensis* 6., Pécs, Centro Iberoamericano, 2008, p. 29-47. Los autores llaman la atención sobre una frase enigmática del prólogo del libro: "Vinimos aquí a comer. Y nos dirán: y por qué no a pensar, a filosofar, a estudiar? Todo eso lo hacemos y lo hicimos. Pero lo callamos". Según los autores ese silencio voluntario es demasiado llamativo para pasarlo por alto. Sin embargo, no encuentran una explicación satisfactoria "para esa frase del prólogo que parece ocultar lo mejor del viaje".

²² *Szemelvények a spanyol-amerikai költészet gyöngyeiből/Selección de las joyas de la poesía hispanoamericana* (redacción y selección de textos por Lajos Pinczinger), Buenos Aires, Imprenta Danubio, 1955.

²³ Es la segunda versión húngara de *Martín Fierro* de José Hernández. La primera traducción al húngaro de esta obra argentina es de 1944. Los traductores son Andor Vér y László Szabó y se publica también en Buenos Aires.

(1914-), “Canto a Hungría” que es un extenso poema panegírico que después de contemplar el paisaje húngaro evoca a los mejores literatos húngaros:

Hungría de los sueños
 que cantan en sus odas los poetas:
 Zrinyi, la clarinada
 desde Sziget en ruinas y tragedias;
 Tinódi, voz de bronce;
 Bessenyei, jardinero de la rosa francesa;
 Balassa Bálint, maestro;
 Csokonai, gallardo padre de los aedas.
 Alejandro Petőfi revive de las luchas
 al frente de los líricos emblemas;
 Juan el Bravo le asiste;
 Su sable centellea, „libertad, amor, patria”
 Claman los versos de sus mil poemas.
 Arany ya le precede;
 jugar de la epopeya
 donde Toldi levanta su figura
 de aureola romancesca;
 Vörösmarty le escolta con su verbo
 de llameantes arengas
 mientras fuga Zalán y Csongor pasa con Tünde, la doncella.

A continuación la oda rinde homenaje a la Hungría de la música, de la pintura, de las bellas catedrales, de las fábulas antiguas, de las tradiciones populares. El poema termina así:

Mártir Hungría del primer milenio
 de la sagrada Era,
 muralla de occidente,
 baluarte del Señor sobre la tierra,
 las voces de la historia te proclaman
 Hungría eterna!²⁴

En los años cincuenta el famoso historiador, Szabolcs Vajay (1921-2010), quien pasa varios años en Buenos Aires después de la Segunda Guerra Mundial, redacta en húngaro una antología de la literatura argentina, que publica con un título bilingüe. En la parte introductoria él resume el desarrollo de la literatura hispanoamericana en general, que divide en tres grandes períodos: el de la literatura de la época colonial cuyas primeras manifestaciones son las crónicas, el de las Guerras de Independencia y, por fin, el nacimiento de las literaturas nacionales a partir de 1850, sin olvidar la literatura precolombina. A continuación, Vajay presenta brevemente a los autores seleccionados y sus obras, de las cuales publica varios fragmentos²⁵. Empieza con Ruy Díaz de Guzmán, a quien

²⁴ *Selección...*, *op. cit.*, pp. 110-116.

²⁵ VAJAY, Szabolcs (red.), *Argentin dekameron: szemelvények/Antología de la literatura argentina*, Buenos Aires, Délamerikai Magyarság, 1952. Los textos son las traducciones del mismo Vajay.

considera el primer escritor argentino de la época colonial. Le siguen los clásicos del siglo XIX como Esteban Echeverría, Sarmiento o Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes de los años finiseculares. De la literatura contemporánea se puede leer *El muerto* de Borges y *El lobisón* de Manuel Mujica Láinez.

Una de las figuras más interesantes de la vida cultural de la diáspora es, sin duda alguna, Pablo Laslo, profesor de lenguas modernas nacido en Timisoara en 1904, autor de varias antologías poéticas en español, inglés, francés y alemán. Llega a México en 1925 donde obtiene la ciudadanía. En 1928 publica un folleto titulado *Poesías/ Endre Ady, Miguel Babits y Enrique Heine* que incluye los 14 poemas de estos autores²⁶. A propósito de Babits menciona que es la primera vez que uno de sus poemas se traduce al español. Endre Ady es su poeta favorito, ya que sus poemas se encuentran en todas las antologías redactadas por él²⁷. En 1964 se publica en México *Cultura y poesía húngara*, que es la versión impresa de su conferencia dictada el 22 de agosto de 1963 en las Galerías del Excelsior²⁸.

El libro empieza con la primera estrofa del Himno Nacional Húngaro de Ferenc Kölcsey traducida por el autor y en la página siguiente hay un grabado sobre Endre Ady. El punto de arranque de su conferencia es que el húngaro siempre y en todas parte espera el milagro: "... el húngaro es una especie de Don Quijote asiático, transplantado por no sé qué capricho de la suerte a Europa Central, que se despierta cada mañana con nuevas ilusiones, para acostarse cada noche más y más engañado"²⁹. De los poetas antiguos de Hungría menciona a Mihály Csokonay Vitéz, a Bálint Balassi y a Péter Ilosvai Selymes. Del siglo XIX primero destaca la importancia de János Arany y su trilogía *Toldi* que describe la vida de un heroico patriota húngaro de hace muchos siglos. A Imre Madách lo presenta como el aristócrata pesimista que encerrado en su torre de márfil escribe su gran obra, *La tragedia del hombre*, una especie de Fausto húngaro, que describe magistralmente la vida de la primera pareja de la historia de la humanidad que vuelve a renacer en diferentes épocas. Al final de este párrafo menciona que la tragedia ha sido traducida al alemán y al inglés y sería recomendable que se publicase también en la lengua de Cervantes³⁰. Sigue en la lista Sándor Petőfi, del que cita el poema "El noble húngaro", como un ejemplo ilustrativo para la antigua Hungría feudal. La parte siguiente está dedicada a su querido poeta, Endre Ady, sobre el que dice:

Con Ady ha vuelto a comprobarse la veracidad del antiguo dicho de que el pesimista casi siempre tiene razón, el optimista casi nunca... Ady previó con una claridad verdaderamente pavorosa que aquella vieja y orgullosa Europa antidemocrática, continente superpoblado que había olvidado la caridad y el amor al prójimo, y donde la mayoría de los individuos y

²⁶ *Poesías/Endre Ady, Miguel Babits, Enrique Heine*, trad. por Pablo László, La Habana, 1928. La mayoría de los poemas son de Ady.

²⁷ En Manila se edita un folleto bilingüe -español y tagalog- con los poemas de Heine y Ady. *Poesías/Enrique Heine, Endre Ady*, trad. al castellano por Pablo Laslo y trad. al tagalog por Guillermo y Santiago-Cuino, Manila, Libr. Manila Filatelica, 1935.

²⁸ LASLO, Pablo, *Cultura y poesía húngara*, México, Imp. Molleda, 1964.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

³⁰ Hoy ya se puede leer en español. La traducción es la obra del escritor cubano, Virgilio Piñeira, que la hizo con la ayuda de la versión francesa y con la de la traductora Eva Tóth. MADÁCH, Imre, *La tragedia del hombre*, versión de Virgilio Piñera, Budapest, Corvina, 1978.

naciones odiaban muy cordialmente a sus vecinos, se encaminaba irremediabilmente hacia una guerra sin precedentes³¹.

En el mismo libro publica 17 poemas de Ady. Sigue con Mihály Babits y a propósito de su figura destaca la dificultad con la que se topa el traductor si decide traducir sus obras, la cual se debe, sobre todo, al gran número de aliteraciones que usa. Laslo destaca también la figura de Dezső (Desiderio) Kosztolányi y resalta su actividad literaria como traductor: menciona que tradujo, entre otros, poemas de Rubén Darío, Sor Juana Inés de la Cruz y José Asunción Silva.

En la última parte de su libro Laslo escribe sobre László Jávör al que denomina el literato húngaro más conocido en el extranjero de su tiempo debido a su canción tristemente célebre “Triste Domingo” o “Domingo Sombrío” que causa una epidemia de suicidios en Hungría en los años treinta del siglo XX. Menciona también que la versión española de la canción que se dará a continuación es la más fiel al original pero no es cantable³².

Esta larga lista de nombres, obras, ediciones y eventos mencionados en este ensayo son sólo la punta del iceberg del tema y muestran claramente la riqueza que encierra este material y que merecería la atención distinguida tanto de los hispanistas húngaros como de aquellas personas entre los literatos hispanoamericanos que tienen interés por la literatura húngara.

Bibliografía

- BUENO, Salvador, *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina*, Budapest, Corvina, 1977.
- ESCRIBANO MARTÍN, Fernando & JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Daniel, “Contactos entre España y Hungría. ¿Cómo vieron algunos hispanos la tierra de los magiares?”. In: *Iberoamericana Quinqueeclesiensis* 6., Pécs, Centro Iberoamericano, 2008, pp. 29-47
- HEINE, Enrique y ADY, Endre, *Poesías*, trad. al castellano por Pablo Laslo y trad. al tagalog por Guillermo y Santiago-Cuino, Manila, Libr. Manila Filatelica, 1935.
- LASLO, Pablo, *Cultura y poesía húngara*, México, Imp. Molleda, 1964.
- MADÁCH, Imre, *La tragedia del hombre*, versión de Virgilio Piñera, Budapest, Corvina, 1978.
- NAGY, Denise, “Discursos de la alteridad. Construcciones latinoamericanas sobre el otro húngaro”. <http://www.caeeco.com.ar/ensayos/alteridadNAGY.pdf>.
- PÉTERFFY, Károly, *Sacra concilia ecclesiae romano-catholicae in regno Hungariae celebrata 1016-1734*, Pozsony, 1742.
- PETOF, Sándor, *Libertad, amor* (sel. intr. y notas de Mátyás Horányi), traducción de Alejandro Romualdo, Budapest, Corvina, 1973.
- PETOFI, Sándor, *Poemas*, (intr. Salvador Bueno; selección Andrés Simor), La Habana, 1973.
- ROSTI, Pál, *Memorias de un viaje por América*, Caracas, 1968.
- ROSTI, Pál, *Úti emlékezetek Amerikából*, Pest, Heckenast, 1861 y Kecskemét-Budapest, 1992.
- TORBÁGYI, Péter, *Magyar kivándorlás Latin-Amerikába az első világháború előtt*, Szeged, 2009.
- VÁCZ, Elemér, *Hungarica: a buenos airesi Biblioteca Nacional magyar katalógusa*, Buenos Aires, Mindszenty Akadémia, 1968.

³¹ LASLO... pp. 17-18.

³² *Ibidem*, p. 54.

- VAJAY, Szabolcs (red.), *Argentín dekameron: szemelvények/Antología de la literatura argentina*, Buenos Aires, Délamerikai Magyarság, 1952.
- VON HUMBOLDT, Alexander, *Viajes a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente*, París, 1807.
- VV.AA, *Cuentos húngaros* (selección y prólogo de Salvador Bueno), La Habana, Arte y Literatura, 1976.
- VV.AA, *Hungría en sus cuentos del siglo XX*, red. Salvador Bueno, István Kerékgyártó, Budapest, Corvina, 1972.
- VV.AA, *Selección de las joyas de la poesía hispanoamericana*, redacción y selección de textos por Lajos Pinczinger, Buenos Aires, Imprenta Danubio, 1955.
- WASS, Samu, *Kilencz év egy száműzött életéből. Szárazsi és tengeri utazások nyugaton*, Pest, 1861-62.

La actividad de los intelectuales rumanos en América Latina (1944-1989)

Sanda-Valeria Moraru

Resumen: En el presente artículo se hace una breve presentación de la labor de los intelectuales rumanos en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Después de la instauración del comunismo en Rumanía, al final de la Segunda Guerra Mundial, los que no estaban de acuerdo con la imposición forzada de la nueva ideología totalitaria, se vieron obligados a exiliarse a otros países del mundo, entre ellos, los de América Latina. Se tuvieron que adaptar a otro idioma, a otra realidad e integrarse en la sociedad latinoamericana. Algunos de ellos llegaron a ser catedráticos de algunas de las más prestigiosas universidades de América Latina. Una actividad complementaria de estos intelectuales fue la de difundir la cultura rumana, no sólo dentro de su propia comunidad a raíz de la publicación de una serie de revistas en rumano, sino también en la sociedad latinoamericana.

Palabras clave: Rumanía, América Latina, exilio, intelectuales, prensa.

Abstract: The present paper attempts to make a brief presentation of the work conducted by Romanian intellectuals in Latin America during the second half of the 20th century. After the establishment of communism in Romania, at the end of the Second World War, those who objected to the forced imposition of the new totalitarian ideology saw themselves obliged to go into exile. Among the countries they moved to were also those of Latin America. They had to adapt to another language, to another reality and integrate into the Latin American society. Some of them became professors in some of the most prestigious Latin American universities. A complementary activity of these intellectuals was to disseminate the Romanian culture, not only within their own community through the publication of a series of magazines in Romanian, but also within the Latin-American society.

Keywords: Romania, Latin America, exile, intellectuals, press.

Introducción

El final de la Segunda Guerra Mundial significó un gran cambio en el sistema político, económico, social y cultural de Rumanía, es decir, la instauración del comunismo. Los diplomáticos y los intelectuales rumanos que estaban en misiones diplomáticas en el extranjero decidieron no volver a su país, mientras que muchos de los que vivían en Rumanía se vieron obligados a exiliarse a otros países, entre los que destacan Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, España y Estados Unidos.

Sin embargo, algunos de ellos buscaron una vida mejor en los países latinoamericanos. En conformidad con los datos incluidos en el libro escrito por Dumitru Dobre y Dan Talos, *Români în exil, emigrație și diaspora*, en el año 1972, el número de los

rumanos que vivían en los países de América Latina era de 200 en Chile¹, 2000 en Venezuela², 50.000 en Argentina³ y 200 en Perú⁴. Por lo tanto, hubo desterrados rumanos especialmente en Argentina, donde la comunidad rumana era bastante numerosa, pero también en México, Perú, Uruguay, Colombia⁵ y El Salvador⁶. Los intelectuales que descuellan son el lingüista Dumitru Găzdaru (Argentina); el escritor Vintilă Horia, que vivió por un tiempo en Buenos Aires antes de irse a vivir a Francia y después, a España; el prosista Nicolae Petra (México); el poeta Eugen Relgis; el lingüista Eugenio Coseriu, que vivió por algunos años en Montevideo (Uruguay); el poeta Grigore Cugler (Perú).

La prensa publicada en rumano en América Latina abarca títulos importantes de revistas para la diáspora rumana: “Cuget românesc” (“Pensamiento rumano”), revista de cultura rumana, y “Pământul strămoșesc” (“La tierra de nuestros antepasados”), de orientación legionaria (ambas editadas en Buenos Aires); “Drum” (“El camino”), revista de literatura (que se publicó en Ciudad de México). El libro escrito por Georgeta Filitti, *Din viața exilului românesc: 1954-1968. Vol. I (1954-1957)* hace referencia a otros nombres de revistas⁷ que aparecieron en Buenos Aires, pero no se dan datos exactos sobre sus años de publicación: “Buletinul Bisericii Ortodoxe Române” (“El Boletín de la Iglesia Ortodoxa Rumana”), “Curierul Creștin” (“El periódico cristiano”) y “Yalta”.

Cabe destacar que en comparación con otros países, donde la actividad cultural rumana fue mucho más intensa y duradera, el número de revistas rumanas publicadas en los países latinoamericanos no es tan grande; ello se debe también a las dificultades económicas con las que se enfrentaban los rumanos de allí y al número de inmigrantes que era inferior en comparación con otros países del mundo.

¹Dumitru Dobre, Dan Taloș, *Români în exil, emigrație și diaspora, documente din fosta arhivă a C.C. al PCR*, București, Editura Pro Historia, 2006, p. 293; p. 339-340. Se enumeran en este libro las personas que vigilaba la policía política rumana, llamada *Securitate* y sobre las que los agentes escribían y enviaban notas informativas a Rumanía; vivían en la capital chilena: Ioan Mircea Boac (sacerdote greco-católico), Traian Constantinescu (profesor de la Escuela superior de aviación), Orlando-Decebal Cuza (funcionario en la aduana de Santiago de Chile), Filip Michel Werner (ingeniero electricista); en Concepción, Viorel Panaiteșcu (ingeniero metalúrgico); Ana Helfant (crítica de arte); en Rancagua, Mihai Ignat (ingeniero minero); en Melipillo, Toma Mărușteriu (propietario de una empresa y de un restaurante).

²*Ibidem*, p. 304, p. 341-344. En Caracas vivían Paul Constantino (ingeniero en construcciones); Diogene Duzoglu (comerciante); Theodor y Mihail Lascarov Moldoveanu (comerciantes), Ion Rădulescu (empresario), Moise Zisman (empresario y banquero); en Maracaibo, Elie Trifu (profesor del Instituto politécnico de Maracaibo); en Barcelona, Ioan Varga Cocoș (catedrático de matemáticas de la Universidad de Barcelona).

³*Ibidem*, p. 290, p. 345-347. Vivían en Buenos Aires, Dan Ion (sacerdote greco-católico), Demetrius Filip (pintor), Alina Laplaza (la hija del historiador rumano Nicolae Iorga), Mihai Marinescu (ingeniero), Camelia Maucci (directora del Instituto teatral de Buenos Aires), V. Stamatiad (miembro de la junta directiva de la televisión argentina); Dinu Tătărașcu (ingeniero, sobrino del pintor rumano Gheorge Tătărașcu); en La Plata, Oreste Popescu (catedrático de economía política de la Universidad de Bahía); en Tucumán, Victoria Celario (cantante de ópera).

⁴*Ibidem*, p. 348-349. Vivían en Lima, Constantin Popescu-Sturmer (profesor), Zaharia Carpan Popovici (profesor oceanógrafo), Mihai Olăreșcu (ex aviador), Redy Wexelman (jurista), Paul Juilland (ingeniero minero y metalúrgico), Adam Pollak (mecánico), Marin Osain (propietario de un restaurante).

⁵*Ibidem*, p. 294. En Bogotá vivió por un tiempo Oreste Popescu (catedrático).

⁶*Ibidem*, p. 304. En San Salvador vivía Nicolae Arenne (Arnold Aroneanu) (director del Conservatorio de San Salvador).

⁷ Georgeta Filitti, *Din viața exilului românesc: 1954-1968. Vol. I (1954-1957)*, București, Editura Fundației Culturale Gheorghe Marin Speteanu, 2008, p. XV, p. XVII.

Hubo muy pocas editoriales rumanas, pero fueron suficientes para la intensa labor de difundir la cultura rumana entre los inmigrantes de allí: la editorial “Cartea Pribegei” (“El libro del destierro”) y la librería “Meșterul Manole” (“El Maestro Manole”) tenían su sede en la capital de Argentina. También se fundó una asociación cultural rumana, “La Asociación Enciclopédica Rumana”, con sede en México, que fue ideada por Nicolae Petra y el ensayista Horia Tănăsescu.

Intelectuales rumanos

Eugeniu Coșeriu⁸ (Eugenio Coseriu), el lingüista rumano más conocido, nació el 27 de julio de 1921 en Mihăileni, Besarabia y murió el 7 de septiembre de 2002 en Tübingen, Alemania. Fue lingüista, prosista, poeta y dramaturgo, catedrático de lingüística general e indoeuropea de la Universidad de Montevideo y catedrático de lingüística general, romanística e hispanística del Instituto de Profesores de Montevideo (1951-1963). En la etapa uruguaya publicó algunas de sus obras más conocidas universalmente: *Sistema, norma y habla*; *Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje*; *Logicismo y antilogicismo en la gramática*; *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico y Teoría del lenguaje lingüístico general*. Fue nombrado *Doctor honoris causa* por varias universidades latinoamericanas: Montevideo (1980), San Juan (Argentina 1981), Córdoba (Argentina, 1987), Santiago (Chile, 1988) y Mendoza (Argentina, 1993). Su amplia obra de investigación se tradujo al ruso, alemán, portugués, italiano, inglés, japonés y francés. Sobre su estancia en Uruguay, Coseriu declara “a Uruguay le debo mucho, porque casi todo lo que hice más tarde se basa en ideas y esbozos ya preparados allí. Es decir: semántica estructural, tipología, concepción general del lenguaje, diferencia entre lenguaje en general/lengua/texto, todo se plasmó allí”⁹.

Vintilă Horia¹⁰ (su nombre real fue Horia Caftangioglu) nació el 18 de diciembre de 1915 en Segarcea, provincia de Dolj, Rumanía y falleció el 4 de abril de 1992 en Villalba, España. Fue poeta, prosista, ensayista y traductor. Después de la segunda guerra mundial, vivió algunos años en Italia y en 1948 se fue a Argentina, donde trabajó como funcionario en una sociedad de importación; también fue lector de lengua y literatura rumanas en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

En 1953 el Instituto de Estudios Hispánicos le concede una beca y regresa a Europa, donde llega a ser un famoso prosista. Su novela más conocida es *Dieu est né en exil*, una metáfora del exilio. De su etapa argentina destaca *A murit un sfânt*.

Grigore Cugler¹¹ nació el 7 de abril de 1903 en Roznov, provincia de Neamț, Rumanía y murió el 30 de septiembre de 1972 en Lima, Perú. Fue poeta vanguardista, prosista, diseñador y músico. Antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, trabajó en algunas embajadas rumanas. El 12 de noviembre de 1947 dimitió del Ministerio de Asuntos Exteriores y se fue junto con su mujer a Perú, donde se le otorgó la nacionalidad peruana. Allí fue el representante del Comité Nacional Rumano (considerado el gobierno rumano en el exilio), trabajó en una aseguradora y como violinista en la Orquesta Sinfónica Nacional

⁸ Para datos más detallados y referencias completas sobre su actividad véanse: Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)*, București, Editura Compania, 2003, p. 199-203; Mihai Pelin, *Opisul emigrației politice. Destine în 1222 de fișe alcătuite pe baza dosarelor din arhivele Securității*, București, Editura Compania, 2002, p. 91-92.

⁹ Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 200.

¹⁰ Véanse: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 377-387; Mihai Pelin, *op. cit.*, p. 163-165.

¹¹ Véanse: Florin Manolescu, *op. cit.*, p., 216-219.

de Lima. La producción literaria de Grigore Cugler, aunque reducida, sigue la línea trazada por el vanguardista rumano Urmuz. Algunos intelectuales rumanos del exilio lo consideraron el precursor de Eugen Ionescu, aunque la crítica ignoró por completo su aportación al desarrollo de la obra de Ionescu. Su creación literaria se basa en la musicalidad de los textos, aunque se trata de poesía, prosa o teatro. Sus obras más representativas son: *Apunake și alte fenomene* y *Vi-l prezint pe Țeavă*.

Dumitru Găzdaru¹² nació el 18 de enero de 1897 en Grivița, provincia de Ialomița, Rumanía y falleció en 1991 en Buenos Aires, Argentina. Fue lingüista e historiador literario. La situación política internacional causada por la Segunda Guerra Mundiallo obliga a quedarse en el extranjero. Desde julio de 1949 hasta que se jubiló fue catedrático de Filología Románica de la Universidad Católica “El Salvador” de Buenos Aires. Fue el fundador del departamento de Filología románica de dicha universidad y el director del Instituto de Filología Románica de la Universidad Nacional de La Plata. De su amplia obra lingüística mencionamos: *La controversia sobre las leyes fonéticas*; *¿Qué es la lingüística?*; *Controversias y documentos lingüísticos*; *Ensayos de filología y lingüística románicas*.

Nicolae Petra¹³ nació el 9 de octubre de 1909 en Sibiul, provincia de Sibiu, Rumanía y murió el 15 de agosto de 1985 en Ciudad de México, México. Fue poeta, prosista, diseñador y pintor. En 1946 fue obligado a exiliarse de Rumanía junto con su familia. Vivió algunos años en Bélgica y Estados Unidos, pero en 1952 se estableció en la capital mexicana, donde fue director de una sucursal de la compañía internacional Wagons-lits. Construyó en Puebla una casa-museo de estilo rumano. Se dedicó a escribir poesía, *Cuaderno de aritmética (con versos apropiados para los números)*.

Eugen Relgis¹⁴ (Eugen Sigler) nació el 2 de marzo de 1895 en Iași, Rumanía y falleció el 22 de marzo de 1987 en Montevideo, Uruguay. Fue poeta, prosista, ensayista y traductor. Durante el período de entreguerras trabajó en el Instituto cultural hebreo del Templo Coral de Bucarest. Fue uno de los promotores del movimiento pacifista y humanitario europeo. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, estaba en París donde preparaba uno de sus libros de versos. La crítica lo incluye entre los poetas realistas y sociales. En 1947 se fue a París y desde allí a Montevideo, donde fundó la editorial Humanidad. Escribió la mayoría de sus libros en español, pero también envió artículos escritos en rumano a varias revistas del exilio. De su amplia creación, destacamos: *Profetas y poetas. Valores permanentes y temporales del judaísmo*; *Georg Fr. Nicolai. Un sabio y un hombre del porvenir*; *Stefan Zweig: cazador de almas*; *En un lugar de los Andes*; *El hombre libre frente a la barbarie totalitaria: Romain Roland*; *Melodías del silencio: poemas en prosa*; *Albores de libertad*; *El espíritu activo*; *La paz del hombre*; *Testigo de mi tiempo*; *Encuesta América-Europa*; *Hojas de mi calendario*; y *Luminarias en la tormenta. Una selección de escritos consagrados al judaísmo*.

Horia Tănăsescu¹⁵ nació el 10 de julio de 1920 en Domnești, provincia de Argeș, Rumanía y murió el 1 de julio de 1967 en San Francisco, Estados Unidos. Fue ensayista. En 1948 se exilió con su familia a la República Dominicana y fue profesor de estética y literatura francesa en el Instituto “Osvaldo Basil” (1950-1955). Fue director artístico de la

¹² Véanse: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 328-329; Mihai Pelin, *op. cit.*, p. 137.

¹³ Véanse: FlorinManolescu, *op. cit.*, p. 563-564; Mihai Pelin, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴ Véanse: FlorinManolescu, *op. cit.*, p. 593-596; Mihai Pelin, *op. cit.*, p. 282.

¹⁵ Véase: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 659-660.

emisora de radio “La voz dominicana” (1953). En 1956 se fue a vivir a Ciudad de México, donde fue catedrático de psicología del arte de la Universidad Iberoamericana de México (1961-1964). Su libro más importante es *Existencialismo, pensamiento oriental y psicoanálisis*. También dejó algunos manuscritos de estética, psicoanálisis y psicopatología del arte.

George Uscătescu, catedrático rumano de filosofía y estética de la Universidad Complutense de Madrid, que vivió gran parte de su destierro en España, después de haberse encontrado con los miembros de las comunidades rumanas de América Latina, declaró “los vi en 1954, cuando estaban compactos, miles de rumanos. Posteriormente se dispersaron. Eran extraordinariamente solidarios, había una permanente fiesta rumana. En Europa es distinto”¹⁶.

La prensa rumana

La revista de cultura rumana “Cuget Românesc”¹⁷ fue fundada por el catedrático Dumitru Găzdaru en Argentina. Apareció desde enero de 1951 hasta 1957-1958. Estaba situada en la calle Mariano Acosta, 81, Buenos Aires, y la Administración se encontraba en la calle Aráoz 2361–C.

“Pământul strămoșesc”¹⁸ es otra revista que se publicó en Argentina, pero era de orientación legionaria, cuyo redactor fue también Dumitru Găzdaru. Aparece en Buenos Aires al mismo tiempo que la revista “Cuget românesc”. Su primer número es de junio-noviembre de 1952, y los siguientes aparecen a partir de 1974 hasta 1979.

La revista literaria “Drum”¹⁹ apareció en Ciudad de México, bajo la dirección de la “Asociación Enciclopédica Rumana” de México. Las publicaciones se extienden por un período de 20 años. El primer número es de septiembre de 1963 y el último, de abril-diciembre de 1983. Es una de las revistas más longevas del exilio rumano.

En las notas informativas de la policía política rumana (*Securitate*) aparece mencionado un acontecimiento significativo el 8 de mayo de 1949: Vintilă Horia habló en la inauguración de la Residencia legionaria “Regina Maria” de Buenos Aires en calidad de redactor de la revista literaria “România” (“Rumanía”)²⁰, que se editó en Argentina.

Las editoriales y las asociaciones rumanas

La editorial “Cartea pribegiei”²¹ (1951–1953) tenía sedes en Valle Hermoso, Sierras de Córdoba y Buenos Aires. Su propietario fue Grigore Manoilescu, un empresario rumano, quien también abrió una librería rumana en Buenos Aires, conocida como “Meșterul Manole”.

En 1960 se fundó en México la “Asociación Enciclopédica Rumana”, cuyos fundadores, Nicolae Petra y Horia Tănăsescu quisieron recopilar datos e informaciones para redactar una enciclopedia del exilio rumano. Desgraciadamente, el proyecto no se llevó a cabo.

¹⁶ Constantin Mustață, *De vorbă cu George Uscătescu*, București, Editura Enciclopedică, 1998, p. 115.

¹⁷ Véanse: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 214-216; Ion Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 187-188.

¹⁸ Véanse: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 560-563; Ion Hangiu, *op. cit.*, p. 488.

¹⁹ Véanse: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 252-255; Ion Hangiu, *op. cit.*, p. 243-244.

²⁰ No hemos encontrado otras informaciones relacionadas con esta revista.

²¹ Véase: Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 270-272.

En Caracas había una “Casa de Rumanía”, que tenía una actividad muy esporádica debido a la falta de interés por parte de los rumanos. Su presidente fue Cornel Popescu.

Conclusiones

A todos los intelectuales rumanos del exilio les unió el mismo pensamiento y propósito: difundir la cultura rumana no sólo dentro de su comunidad, sino también a nivel nacional en los países en que vivieron. Aprendieron español y escribieron sus artículos y libros tanto en rumano como en español. Algunos de ellos llegaron a ser catedráticos de las universidades latinoamericanas y se impusieron como grandes personalidades de aquellos países. Todos echaron de menos su país, porque no lo habían abandonado por propia voluntad, sino obligados por las circunstancias políticas, ya que su ideología era distinta de la comunista. El sentimiento de añoranza se refleja perfectamente en sus creaciones literarias. Siempre pensaban en volver algún día a Rumanía, pero la mayoría de ellos murieron lejos de su tierra natal, así que no pudieron cumplir su sueño, de ver una Rumanía libre.

Desde 1990 se vino recuperando gran parte del patrimonio rumano del exilio y muchas de las obras y revistas publicadas por los rumanos en todos los países del mundo ya se encuentran en las bibliotecas rumanas. Las colecciones integrales de las revistas se pueden consultar en la Biblioteca de la Academia Rumana en Bucarest.

Toda la producción literaria y cultural del exilio ofrece un panorama más amplio de la vida y de la actividad de los desterrados. El trabajo de investigación y recuperación de las obras publicadas por los rumanos en otros países es arduo y duradero. Una buena prueba de esta incesante labor, que todavía se lleva a cabo, es la publicación de una serie de libros y diccionarios que son imprescindibles para el estudio de la literatura rumana escrita y publicada en el exilio son la *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)* de Florin Manolescu, que es la obra más completa hasta hoy en día; *Scriitori români din exil (1945-1989): o perspectivă istorico-literară*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001 de Eva Behring; Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. Introducere în literatura exilului*, Timișoara, Editura Amacord, 2000; Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca: scriitori români din exil*, București, Editura Globus, 1998; *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)* de Ion Hangiu.

Bibliografia

- DOBRE, Dumitru & TALOȘ, Dan, *Români în exil, emigrație și diaspora: documente din fosta arhivă a C.C. al PCR*, București, Editura Pro Historia, 2006.
- FILITTI, Georgeta, *Din viața exilului românesc: 1954-1968. Vol. I (1954-1957)*, București, Editura Fundației Culturale Gheorghe Marin Speteanu, 2008.
- HANGIU, Ion, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.
- MANOLESCU, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)*, București, Editura Compania, 2003.
- MUSTAȚĂ, Constantin, *De vorbă cu George Uscătescu*, București, Editura Enciclopedică, 1998.
- PELIN, Mihai, *Opisul emigrației politice. Destine în 1222 de fișe alcătuite pe baza dosarele din arhivele Securității*, București, Editura Compania, 2002.

La consagración de la primavera entre espejos paralelos: la traducción del diálogo ficcional¹

Luminița Vleja

Resumen: En el presente trabajo se cuestionan los elementos de la oralidad fingida, especialmente los que configuran el diálogo ficcional, en la novela *La consagración de la primavera* y en su traducción al rumano. Se estudian y se comparan algunas estrategias y soluciones adoptadas por el autor y el traductor, soluciones que se caracterizan principalmente por el deseo de reducir la distancia entre el autor y el lector. Se hace especial hincapié en la fonética y grafía, en algunos aspectos morfosintácticos, en el lenguaje marcadamente oral y coloquial.

Palabras clave: diálogo ficcional, oralidad fingida, traducción, español, rumano.

Abstract: This paper questions the elements of feigned orality, especially those that make up the fictional dialogue in the novel *The Rite of Spring* and its translation in Romanian. Some strategies and solutions adopted by the author and the translator are studied and compared; solutions that are characterized primarily by a desire to reduce the distance between the author and the reader. Particular emphasis is placed on phonetics and spelling, in some morphosyntactic aspects, on oral and colloquial language.

Key words: fictional dialog, feigned orality, translation, Spanish, Romanian

Introducción

Se están desarrollando últimamente estudios de gran interés filológico y traductológicos sobre la oralidad fingida y el diálogo ficcional². La fertilidad de esta perspectiva no es sorprendente, dada la multitud de géneros que evocan en la ficción la naturalidad, vivacidad y afectividad que se espera encontrar en la conversación cara a cara

¹ Este artículo se inscribe en el marco del grupo de investigación FFI2010-16783 *La traducción del diálogo ficcional. Textos literarios y textos multimodales* TRADIF (subprograma FILO, 2010-2013).

² Véanse, entre otros, los estudios sobre el tema de Peter Koch y Wolf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007; los volúmenes de Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, comic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008; Jenny Brumme/Hildegard Resinger (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008; Gemma Andujar/Jenny Brumme (eds.), *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*, Frank & Timme, Berlin, 2010; Montserrat Cunillera/Hildegard Resinger (eds.), *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Berlin, Frank & Timme, 2011.

como realización prototípica de la inmediatez comunicativa³: novela, teatro, poesía en prosa, cómic, novela infantil, medios audiovisuales (películas, dibujos animados o series de televisión).

En el presente artículo nos centraremos en la construcción lingüística de la oralidad en la novela *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, particularmente en la realización del diálogo ficcional. Para ello presentaremos un análisis de la lengua del autor para después compararla con el texto traducido al rumano. Se trata de la traducción hecha por Dan Munteanu Colán y publicada en 2005 por la Editorial Corint, con el título *Ritualul primăverii*.

En opinión de Carlos Fuentes, el escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), crítico de arte, musicólogo y periodista, es al mismo tiempo fundador de la literatura latinoamericana moderna y uno de los grandes clásicos modernos de la América hispana. Además, en su época, el escritor era conocido como uno de los primeros que había introducido el Neobarroco y el concepto “real maravilloso” en América Latina, lo que influyó sin duda en su estilo. El estilo construido por Alejo Carpentier, cercano a la lengua coloquial espontánea, se caracteriza por la combinación peculiar de recursos poéticos con técnicas, efectos y recursos utilizados tanto en la comunicación oral como en su recreación en el medio escrito. Ambos recursos están combinados de forma dinámica y continua, lo que confiere al diálogo de los personajes una cualidad coloquial que evoca el habla de los modelos perfectamente reales, cuya semejanza era inevitable, según afirmaba el mismo autor⁴.

El título de la novela está inspirado en el título de la famosa obra de Igor Stravinsky y su acción comienza en 1937, en uno de los hospitales militares de descanso de los heridos de las Brigadas Internacionales, concluyendo en 1961, con la Batalla de Playa de Girón, lugar donde se realizó el triunfo, una de las grandes batallas contra el imperialismo norteamericano. “La victoria de Playa de Girón ya es un hecho situado en la Historia, ya es una de las grandes batallas en la Historia de América, la más moderna y la más amplia por su significado, por lo que implica”⁵.

La trama del libro gira en torno a dos personajes que parecen reales: Vera, una bailarina rusa educada en un medio burgués que huye con su familia de su país después de 1917 y Enrique, cubano, también de educación burguesa pero con ideales comunistas exaltados. Como en todas las obras de Alejo Carpentier, los personajes de *La consagración de la primavera* viajan o están en movimiento, lo que los críticos explicaron por la vida viajera del autor, que nació en Suiza, vivió desde su infancia en Cuba, viajó a Venezuela y a París, donde pasó muchos años, y murió en Francia.

Nos centraremos en algunas pautas clasificatorias en el conjunto de la novela y de su traducción al rumano con el objeto de explorar los recursos que se utilizan a través de la

³ Peter Koch & Wolf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007, p. 33.

⁴ “Bărbați și femei cu destine modificate, transformate, revenite la punctul de plecare, depășite, cu sau fără consimțământul lor, de istoria veacului nostru – acestea sunt personajele romanului de față, a căror asemănare cu modele perfect reale era inevitabilă.” (Alejo Carpentier, cubierta de la edición rumana citada en este artículo). [Hombres y mujeres con destinos modificados, transformados, vueltos al punto de partida, desbordados, con o sin su consentimiento, por la historia de nuestro siglo – estos son los personajes de esta novela, cuya semejanza con modelos perfectamente reales era inevitable].

⁵ Alejo Carpentier, cubierta de la edición en español citada en este artículo.

lengua escrita para evocar la conversación cara a cara, la naturalidad del diálogo real y cotidiano.

2. La lengua

El texto de Carpentier se compone mayoritariamente de secuencias monologales que presentan aspectos interesantes desde el punto de vista de la oralidad, en la medida en la que producen el discurso de otros personajes. Al igual que la conversación oral espontánea que pretenden imitar, los monólogos son muy dinámicos y casi nos permiten averiguar cómo los pronunciarían los personajes.

Como se ha mostrado en diversas ocasiones⁶, el lenguaje “oralizado” en un texto literario se forma a partir de una selección de rasgos característicos del lenguaje de la inmediatez comunicativa y del lenguaje de distancia, términos acuñados y elaborados para el estudio de las lenguas románicas por Koch y Oesterreicher⁷. Una investigación que pretenda contribuir al análisis de los rasgos de oralidad encontrados en los textos literarios y estudiar las condiciones de su transposición de una lengua a otra y de una modalidad a otra (hablada-escrita o viceversa) debería centrarse en una problemática muy compleja, como, por ejemplo, los procedimientos de recreación del lenguaje hablado en la modalidad escrita, la integración, la utilización y la traducción de los rasgos orales, etc. La metodología seguida en este tipo de investigación tiene que ser aplicable tanto a la hora de traducir como a la hora de evaluar la calidad de las traducciones.

En la *Consagración de la primavera* el autor glorifica la danza, la literatura, la filosofía, la arquitectura, la escultura y la música usando una prosa magnífica y manejando la descripción de los movimientos y del ritmo como un auténtico maestro. La impresión de autenticidad radica también en la manera de narrar las historias y de utilizar la lengua de modo que el lector se acerque al texto como si lo estuviera escuchando.

2.1. Fonética y grafía

La articulación de las palabras es más relajada en el uso oral espontáneo e informal, que se identifica por omisión de sonidos, enunciados incompletos, cambios en el timbre de las vocales, etc. En su intento de simular la forma de hablar de sus personajes, Alejo Carpentier intenta restituir gráficamente estas características. Y lo hace desde el principio de la novela:

- (1a) El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora solo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo -1...2...3...-, atenta al suelo -1 yyy 2 yyy 3...-, uniendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma... (CP: 9).
- (1b) Podeaua. Foarte aproape de podea. Până acum am trăit doar foarte aproape de podea, privind podeaua - 1...2...3... -, atentă la podea - 1 șiîî 2 șiîî 3 -, unind podeaua ce pornește dinimpulsul meu, din actul de voință al ființe imele, din rotire, din învârtirea înjurul propriei mele persoane... (RP: 7).

⁶ Véanse, entre otros, los estudios sobre el tema de P. Koch y W. Oesterreicher, Michel Ballard, Jenny Brumme, etc. citados en la bibliografía.

⁷Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2008, p. 21.

La novela abunda en fragmentos semejantes en los cuales, a veces, después de las intervenciones de los personajes, el autor interviene (entre paréntesis o no) para insertar sus comentarios o sugerir alguna idea o imagen:

- (2a) Madame Christine ritmaba nuestros movimientos con palmadas, o bien con la voz.....yyy 4... contando: 1, 2, 3, y también 1 yyy 2 yyy 3; 1, 2, 3, 4 y también 1 yyy 2 yyy 3 yyy 4...; (CP: 194).
- (2b) Madame Christine marca mișcările noastre bătând din palme, sau numărând, cu glas tare: 1, 2, 3, și iarăși 1 șiii 2 șiii 3; 1, 2, 3, 4 și iarăși 1 șiii 2 șiii 3 șiii 4...; (RP: 266).

Otras veces, después de las intervenciones de los personajes, el autor interviene (entre paréntesis) para hacer breves comentarios. Y esta modalidad contribuye mucho, en nuestra opinión, en la creación de la voz polifónica y, por consiguiente, a la impresión de oralidad:

- (3a) “Concentración...Concentración...No dejarlo todo al cuerpo...1, 2, 3, 4...1 yyy 2 yyy 3 yyy 4... Bien”...”Aaaaasi”... “Otra vez”... “Aaaaasi”... “Descanso” (Y pasaban los meses)... Barras, barras, barras. Y descanso... Y caen las hojas del calendario, y algunas empiezan a tener gracia y soltura, sobre todo cuando, devueltas a casa, solas, se dan a remedar algún paso de *Giselle*, *Raymonda* o *La fille mal gardeé*, tal como lo vieron en el Gran Teatro Imperial...Pero Madame Christine no quiere saber de tales impacencias nuestras... (CP: 195).
- (3b) “Concentrare...Concentrare... Nu lăsați total Aaaaaașa”... “Pauză”. (Și lunile treceau...) Bară, bară, bară. Și pauză. Și cad filele calendarului, și câteva încep să aibă grație și dezinvoltură, mai ales când, întoarse acasă, singure, încearcă să imite anumite poziții...1, 2, 3, 4...1 șiii 2 șiii 3 șiii 4...Bine”...”Aaaaaașa”...Încă o dată...” pasul din *Giselle*, *Raymonda* sau *La fille mal gardeé*, așa cum au văzut la Marele Teatru Imperial... Dar Madame Christine nu vrea să audă de nerăbdarea noastră... (RP: 268).

En la traducción al rumano se han recuperado los paréntesis, lo que restituye el efecto polifónico. Una pequeña inadvertencia gráfica en las primeras líneas, debida probablemente a la falta de atención del traductor o a un pequeño error en la técnica de redacción rompe el hilo del fragmento traducido, pero sin producir ningún tipo de malentendido. Hemos de notar también, en el fragmento anterior y otros semejantes, que las enumeraciones contribuyen plenamente a la creación de la impresión de oralidad.

Otros procedimientos, como, por ejemplo, la reiteración de las vocales, tienen evidentes efectos en la creación de la oralidad:

- (4a) “Aaaaasi”... “Otra vez”... Aaaaasi”... (CP: 195).
- (4b) “Aaaaaașa”... “Încă o dată...” (RP: 268).

En la traducción al rumano la repetición de la palabra “asi” ya no existe, pero se recupera a través de la multiplicación gráfica de la vocal *a*. La tilde, que en rumano solo se

usa para diferenciar ciertas palabras homógrafas (*copii* “niños”/ *cópii* “copias”), se ha usado en esta palabra, aguda en rumano, para marcar un tono más alto y una intensidad más fuerte con el propósito de contrabalancear la reiteración de la *a*. El acento podría funcionar también como una parte componente de la estrategia digresiva⁸. La palabra acentuada expresa, en realidad, en (4b), el acuerdo y la satisfacción del hablante.

Carpentier se sirve de la grafía para indicar él mismo, en letras itálicas o entre paréntesis, informaciones acerca de la pronunciación de los personajes:

- (5a) Pero Madame Christine no quiere saber de tales impaciencias nuestras... “La técnica (la tech-nik, pronuncia ella), antes que nada: hay que trabajar, trabajar, trabajar, y dejar de imitar a las estrellas, que están ustedes muy verdes, todavía, para eso... (CP: 195).
- (5b) Dar Madame Christine nu vrea să audă de nerăbdarea noastră...” Tehnica (la *teh-nik*, pronunță ea), înainte de toate: trebuie să lucrați, să lucrați, să lucrați, și să nu mai imitați stelele, că sunteți încă prea fragede pentru așa ceva... (RP:268).
- (6a) ...Así, su compañero no correrá el peligro de agarrar una venérea (la norteamericana pronuncia: *viniria*) en Castellón... (CP: 131-132).
- (6b) ...În felul ăsta, prietenul dumneavoastră nu riscă să ia vreo venerică (nord-americanca pronunță *vinirică*) prin Castellón... (RP: 180).

Al usar deícticos (*eso*) el autor confiere a su texto cierto énfasis, facilita la impresión de oralidad y consigue hacer creíble al personaje. Con este procedimiento se finge el diálogo oral y se le concede al mismo tiempo más intensidad, relieve o importancia. Las letras itálicas contribuyen a subrayar el mismo efecto:

- (7a) -“¡Magnífico! El deseo de *eso* es el mejor indicio de curación. Cuando vemos que un ex herido se levanta a la mañana, se baña solo, se afeita, busca brillantina para peinarse, se pone la camisa mejor planchada, y sale a caminar por la costa buscando *no sé qué* ... (CP: 131).
- (7b) “Splendid! Când cineva dorește *chestia asta*, ăsta-i cel mai bun semn de vindecare. Când vedem că un fost rănit se scoală într-o dimineață, face singur baie, se bărbiereste, caută briantină ca să se pieptene, își pune cămașa cea mai bine călcată și pleacă să se plimbe pe plajă căutând *nu știu ce*... (RP: 180).

Podemos observar en el último fragmento que del estilo indirecto, con el verbo principal en presente, que da la impresión de cercanía, se “responsabilizan” también los signos gráficos (comillas y puntos de suspensión) y la repetición. De hecho las repeticiones abundan en el texto de Alejo Carpentier.

El uso de las letras mayúsculas y de las itálicas también sugiere la cercanía, la inmediatez comunicativa, creando la ilusión de autenticidad:

⁸ Como se indica en la *Gramatica limbii române*, p. 944, “În strategiile digresive se folosește adeseori accentuarea conectorilor specifici (așa, ei, ei bine, dar, deci, în fine, or etc.), prin care se marchează revenirea la firul discursiv inițial, după încheierea unei digresiuni”.

- (8a) ...un cuarto que puse a su disposición y sobre cuya puerta fijamos un severo letrero de “ADMINISTRADOR. *No pase sin llamar*”. (CP: 259).
- (8b) ...o cameră pe care i-am pus-o la dispoziție, fixând pe ușă o severă tăbliță cu inscripția “ADMINISTRATOR”. *Bateți la ușă.*” (RP: 355).

2.2 Morfosintaxis

Entre las variaciones lexicales que afectan al sustantivo, la derivación es un fenómeno muy extendido en el lenguaje oral y coloquial, con fuerte valor afectivo y con función intensificadora. Esta intensificación se debe al deseo del hablante de encontrar formas más sugestivas y más dinámicas para expresarse. La derivación por medio de sufijos aparece también en otros registros de la lengua, pero por sus dimensiones y su frecuencia en el lenguaje coloquial podemos considerar que es aquí donde se convierte en típico. El sufijo aumentativo apreciativo *-azo* es, según María Moliner, el más productivo. En el español coloquial el valor aumentativo y el intensificador coinciden en el caso de *-azo*:

- (9a) ¡Un cuartelazo!...aquí, donde habíamos permanecido al margen de la endémica pesadilla de América Central, de Bolivia, de otros países del continente. (CP: 262).
- (9b) O rebeliune militară!...Aici, unde rămăsesem la marginea coșmarului endemic al Americii Centrale, al Boliviei, al altor țări de pe continent. (RP: 358).

En español, la forma sufijada altera, desde el punto de vista semántico, la palabra inicial de una manera subjetiva, emocional, sin cambiarle todavía la categoría gramatical. El rumano no tiene este procedimiento, así que en la traducción se recupera este efecto expresivo solo a través de la exclamación.

En cuanto a los verbos, el uso de la primera persona singular y plural (“Y pude abrir mi nueva escuela”(CP: 259) / “Și am reușit să deschid noua mea școală”(RP: 354); “Hemos venido también a caer bajo el imperio de las fustas y charreteras”(CP: 262) / “Am căzut și noi sub stăpânirea cravașei și a centiroanelor”(RP: 358) dan la impresión de cercanía. El mismo efecto lo tiene el uso del imperativo:

- (10a) -Mira: déjame oír. Acuéstate. (CP: 261).
- (10b) “Lasă-mă să ascult. Culcă-te.” (RP: 357).

Entre los elementos léxicos propios que confieren la impresión de oralidad hallamos también en el texto construcciones interjectivas y algunas interjecciones impropias, a saber, expresiones, verbos, adjetivos, etc., usados de modo interjectivo. En el *Diccionario de la lengua española* de la RAE se define la interjección como “voz que expresa alguna impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, amor, etc.”. Las interjecciones son muy importantes para simular la oralidad porque, aunque se trata de palabras cortas, permiten al hablante expresar fácil y sugestivamente en el lenguaje coloquial o cotidiano lo que desea. Por ejemplo, alegría:

- (11a) Nos dijeron ahora que habíamos ganado. Magnífico. ¡Hurrah! Tanto mejor! (CP:115).

(11b) Atunci ni s-a spus că am câștigat. Splendid! Ura! Cu-atât mai bine! (RP: 158).

Miedo:

(12a) -Ay, Dios mío! (CP:261).

(12b) “Vai, Doamne!” (RP: 357).

Desahogo:

(13a) (¡Qué alivio, Dios mío!...¡Qué alivio!...) (CP:345).

(13b) (Ce ușurare, Dumnezeu!... Ce ușurare!...) (RP: 465).

Exaltación:

(14a) «¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!» (CP: 79).

(14b) “Jos inteligența! Trăiască moartea!” (RP: 110).

Ironía:

(15a) Ahora -¡claro!- es contrarrevolucionario. (CP: 444).

(15b) Acum – bineînțeles! – e contrarevoluționar. (RP: 588).

Indignación, irritación, enfado:

(16a) Pero -¡caray!- que accidentado y difícil me fue el camino!... (CP: 472).

(16b) Dar – fir-ar să fie! – accidentat și greu mi-a fost drumul!... (RP: 624).

Desdén, indiferencia o falta de interés:

(17a) - «¡Bah!» –dije, para calmarlo. (CP: 262).

(17b) “Ei! – am zis eu, ca să-l calmez.” (RP: 358).

(18a) -¡Al carajo con la filosofía! –gritó el cubano: Ya hemos caído en el blá-blá-blá y el ñá-ñá-ñá, el sentimiento trágico de la vida, mi circunstancia y yo, la transcendencia, y otros revoltillos con pasas y aceitunas de los pensadores de cámara que nunca metieron la cuchara en una paila de infantería. (CP:113).

(18b) “La dracu’ cu filosofía! – a strigat cubanezul. Am căzut în flecăreli și aiureli, sentimentul tragic al vieții, circumstanța și eul, transendență și alte ghiveciuri cu stafide și măslina de-ale gânditorilor de cameră care n-au băgat niciodată lingura într-o gamelă de pifan.” (RP: 155).

2.3 Sintaxis

2.3.1 Las repeticiones

Las repeticiones de materiales léxicos y estructurales representan una estrategia estilística y argumentativa que, en combinación con otros recursos lingüísticos, interviene decisivamente en la configuración del lenguaje oral coloquial característico de *La consagración de la primavera*:

(19a) Y 1,2,3, y 1 yyyy 2 yyyy 3. Barras, barras más barras. 1,2,3,4...Y 1,2,3,4...Y 1 yyyy 2 yyyy 3 yyyy 4. (CP: 245).

(19b) Și 1, 2, 3, și 1 șiii 2 șiii 3. Exercițiile la bară; exerciții la bară și iar exerciții la bară, 1, 2, 3, 4... Și 1 șiii 2 șiii 3 șiii 4. (RP: 334).

(20a) 10 de marzo, 10 de marzo, ;10 de marzo!...(CP: 263).

(20b) 10 martie, 10 martie! (RP: 359).

El traductor se limita en (2b) a dos repeticiones.

A veces las repeticiones conforman una sintaxis muy compleja, de la cual el autor se sirve para hacer un “recorrido” cultural de la época evocada en la novela:

(21a) V. V de la Victoria. Y ahora me encontraba y absorto ante una triple V: V VV, título de una revista, animada por André Breton y los surrealistas newyorquinos, que había comenzado a publicarse unos meses antes. V VV. En el editorial del primer número se nos explicaba ese título: «Doble V, es decir V mas allá de esta primera victoria; V, igualmente, sobre todo lo que se opone a la emancipación del espíritu, de la cual es condición previa la liberación del hombre... Si V significa también la mirada en torno nuestro, el ojo puesto en el mundo exterior, a este ha opuesto siempre el surrealismo una V V, vista hacia dentro, ojo vuelto hacia el mundo interior y las honduras del inconsciente». (CP: 225).

(21b) V.V de la Victorie. Și acum, eram dus pe gânduri înfața unui tripluV : VVV, titlul unei reviste animată de André Breton și suprarealiștii newyorkezi, care începuse să apară cucâteva luni înainte. V VV. În editorialul din primul număr ni se explica acest titlu: “Doi V, adică V dincolo de această primă victorie; V, de asemenea, asupra a tot ce se opune emancipării spiritului, condiție prealabilă a eliberării omului... Dacă V înseamnă și o privire înjurul nostru, ochiul fixat asupra lumii exterioare, acestuia suprarealismul i-a opus întotdeauna un VV, privire spre înlăuntru, ochi întors spre lumea interioară și adâncimile inconștientului. (RP: 307).

(22a) En la jungla mundana que se extendía mas allá de la línea divisoria de la calle L, se podía ser *fiera, listo, pasado de listo, vivo, tralla, lince, camaleón, pantera, astilla, bárbaro, tártaro, bandolero, «sinvergüenza pero simpático»* -cualquier cosa menos *bueno*, y esto, muy avalado por un adagio sumamente citado en el mundo que me era cada vez más ajeno...(CP: 260).

(22b) În jungla mondenă ce se întindea dincolo de linia despărțitoare reprezentată de Calle L, puteai fi *fiară, deștept, foarte deștept, inteligent, brici, linx, cameleon, panteră, scânteietor, barbar, șmecher, pungaș, “pușlama, dar simpatică”* – orice, în afară de *bun*, și asta cu girul foarte sigur al unui adagiu mult citat în lumea care îmi era tot mai străină...(RP: 356).

2.3.2 Las preguntas

La sintaxis de la novela *La consagración de la primavera* tiende a la simplificación. A pesar de incluir muchos cultismos, en el lector prevalece la impresión de estar ante un texto sencillo, coloquial y cercano. Las preguntas vienen a completar los recursos fonéticos y sintácticos manejados por el autor:

- (23a) - ¿Y eso es música?» -pregunto Teresa, cuyas nociones musicales no rebasaban ciertos límites un tanto convencionales. - «*Cbi lo sa?* » -respondió evasivamente el italiano. (CP: 228)
- (23b) “Și asta e muzică?” – a întrebat Teresa, ale cărei noțiuni despre muzică un depășeau anumite limite cam convenționale. “*Cbi lo sa?*” – a răspuns evaziv italianul. (RP: 312).

Por las palabras en italiano el autor esboza en este fragmento el espacio románico, y emplea con este propósito un recurso retórico llamado plurilingüismo discursivo. Aparecen, además, muchas palabras en inglés. Estos saltos lingüísticos marcan la relación que el escritor establece entre las lenguas y las culturas diferentes, y el resultado para la simulación de la oralidad es evidente.

A veces las preguntas se utilizan repetidas, para intensificar los efectos proyectados por Carpentier:

- (24a) «Pero...¿qué te pasa? ¿Qué te ha pasado? Si aún no ha terminado el show». (CP: 231).
- (24b) “Ce...s-a întâmplat? Ce-ai pățit? Încă un s-a terminat *show*-ul. (RP: 316).

2.3.3 Las exclamaciones

La fuerza retórica de las exclamaciones es explotada en el texto de Carpentier, al ser muy característica del ámbito de la inmediatez comunicativa:

- (25a) - “Ella... ¡tan buena!” –habían coreado algunas señoras presentes. (CP: 260).
- (25b) “Ea... câtă bunătate!” – spuseseră în cor câteva doamne de față. (RP: 356).
- (26a) Tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un Tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré acaso a ser -¡por fin!- la que nunca fui. (CP: 472).
- (26b) Am impresia că ora prezentă se dilată, se limpezește, oferindu-mi un Timp nou, în a căruia curgere viitoare voi ajunge poate să fiu – în sfârșit! – cea care nu am fost niciodată. (RP: 624).
- (27a) ¡Cuidado con la arquitectura que vas a ofrecer a esa gente! ¡No te les metas en honduras! (CP: 229).
- (27b) Ai grijă ce arhitectură o să oferi acestor oameni! Nu te băga în chestii profunde! (RP: 313-314).

Las exclamaciones reproducen de forma más apropiada el aspecto del oral. Las expresiones exclamativas coloquiales pueden adquirir un matiz afectivo adicional en combinación con algunas formas pronominales (*me, te*), como en el ejemplo anterior.

2.3.4 Los conectores y marcadores

Los conectores y reformuladores frecuentes del discurso propios de la lengua oral: “y” (CP: 197, 225), “así”(CP: 219), “pues” (CP:229) desempeñan varias funciones

sintácticas, entre las cuales coordinación, yuxtaposición o valores contextuales, como la conjunción y narrativa, empleada para expresar la sucesión temporal o la simultaneidad de los sucesos:

- (28a) Y ya estábamos en su habitación, sobre cuya alfombra yacían todavía varias maletas sin abrir, tomando un scotch recién traído por el camarero de noche. (CP:231).
 (28b) Și acum ne aflam în camera ei, unde pe covor mai zăceau încă diverse valize nedeschise, bând un scotch adus de curând de chelnerul de noapte. (RP: 316).

Otros marcadores coloquiales, también muy frecuentes, son las muletillas *pues, bueno...*, *mira, oye*. Aunque el *Diccionario* de la RAE define la muletilla como “voz o frase que se repite mucho por hábito”, estas palabras desempeñan en el texto de Carpentier una función explicativa:

- (29a) - Mira: déjame oír. (CP: 261).
 (29b) Lasă-mă să ascult.(RP: 357).
 (30a) - “Bueno... Pero no dejarán de construirse casas” –dije. (CP: 446).
 (30b) “De acord. Dar case tot or să se construiască” – am spus. (RP: 591).

2.4. Estilo coloquial

Las expresiones coloquiales contribuyen a imitar el lenguaje oral. A veces son triviales y vulgares:

- (31a) “Ojalá hubiese tenido los cojones de hacerlo! Pero, hasta eso me falta. Soy un mierda...” (CP: 327).
 (31b) “Măcar dacă aș fi avut snagă s-o fac! Dar și asta îmi lipsește. Sunt un căcat...” (RP: 443).
 (32a) “A la playa, coño! ¡Son las once! ¿O se van a pasar el día encuevados?” (CP: 132).
 (32b) La plajă, ce mama dracului! E ora unsprezece ! Ori o să vă petreceți toată ziua în vizuină? (RP: 181).
 (33a) “Ya me quitaron el repello!”-grita: “¡Se jodió la humanidad si cuenta conmigo para escribir el Quijote! ¡Me salí del gremio de los mancos!” (CP: 132).
 (33b) “Mi-au dat jos tencuiala! – strigă. Omenirea s-a căcat pe eadacămaicontează pe mine săscriu «Don Quijote»! Am ieșit din breasla ciungilor!” (RP: 181).

Al respetar la intención artística de Carpentier, el traductor emplea a su vez un lenguaje marcadamente oral y coloquial, así que la traducción rumana resulta viva y expresiva: los verbos *trabajar/a lucra* en presente e inmediatamente después en imperfecto para corregir lo ya afirmado, las construcciones *es lo que jode/este cea care mă regulează*, etc.:

- (34a) ...en mi caso, la *circunstancia* es lo que jode –por emplear el vocabulario del cubano Enrique, con perdón del Señor Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*, cuya colección completa se amontona, en rimerero, sobre una de las tres mesas en las que trabaja –trabajaba! Jean-Claude... (CP: 152).
- (34b)în cazul meu, circumstanța este cea care mă regulează – ca să folosesc vocabularul cubanezului Enrique, și să mă scuze domnul Ortega y Gasset și a sa *Revista de Occidente*, a cărei colecție completă se îngrămădește, în vraf, pe una din cele trei mese unde lucrează – lucra! – Jean-Claude... (RP: 208).

No obstante las expresiones vulgares no son completamente realistas, en el sentido de estar escritas como si fueran transcripciones de conversaciones auténticas, sino que presentan una ilusión de oralidad, la así llamada “oralidad fingida”:

- (35a) Pero este diploma de bondad me era otorgado con apenas disimulada ironía en un mundo donde –perdónese me la vulgaridad de la expresión- ser *bueno* era algo así como ser *comemierda*. (CP: 260).
- (35b) Dar această diplomă de bunătate îmi era acordată cu o ironie de-abia ascunsă într-o lume unde –iertată fie-mi vulgaritatea exprimării – a fi *bun* era ceva echivalent cu *căcâcios*. (RP: 356).

3. Conclusión

A la vista de los datos expuestos y de las interpretaciones que hemos creído más coherentes, mantenemos que Alejo Carpentier crea en su novela la ilusión de autenticidad a través de los recursos señalados. Ya no es una paradoja el hecho de que la oralidad, en un texto literario, se exprese por el código gráfico para introducir una concepción hablada.

Nuestra tentativa de confrontar el texto original y su versión en rumano llega a algunos resultados, parciales, naturalmente, en cuanto a los fenómenos relativos a la expresión de la oralidad virtual y a las soluciones adoptadas por el traductor rumano. Cabe señalar que estos rasgos orales siempre se corresponden con los rasgos del original español, que se traducen con toda exactitud.

Se ha afirmado a veces que las traducciones de las obras literarias famosas, como las piedras preciosas, deberían lucir. Son las perlas del pensamiento y del esfuerzo del traductor, expresan su talento, su alma, su mentalidad y no en última instancia la idiosincrasia de una comunidad. ¿Traducir o imitar? Imitar, siempre y cuando se pueda dejar rienda suelta a su imaginación, asesorada por la necesaria intuición lingüística y conceptual. Una buena traducción debería ser también una delicia sonora para el oído tras su primera lectura o percepción oral y pegarse inmediatamente a la memoria. La versión de Dan Munteanu Colán es una muestra evidente de traducción eficaz, el resultado de unas soluciones traductológicas logradas de una amplia gama de reacciones emocionales y diálogos en lenguaje cotidiano y de registro familiar.

Bibliografía

- ANDUJAR, Gemma & BRUMME, Jenny (eds.), *Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*, Frank & Timme, Berlin, 2010.
- BALLARD, Michel (ed.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2001.

- BLANCHE-BENVENISTE, Cl., *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatología*, Barcelona, Ariel, 1998.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatología*, Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1998.
- BRIZ, A. & Grupo Val.Es.Co., “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”, en *Oralia* 6, p. 7-61, 2003.
- BRIZ, Antonio & GRUPO Val.Es.Co., *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel, 2004.
- BRUMME, Jenny (ed.), *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2008.
- BRUMME, Jenny & RESINGER Hildegard (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2008.
- BUSTOS TOVAR, J.J. de, “La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo”, en Th. Kotschi, W. Oesterreicher & K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt/Madrid, p. 359-374, 1996.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena & TUSÓN VALLS, Amparo, *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel Lingüística, 2007.
- CARACOSTEA, Dumitru, *Expresivitatea limbii române*, Iași, Polirom, 2000.
- DIJK, Teun A. Van, *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid. Cátedra, 1995.
- GUȚU ROMALO, Valeria (coord.), *Gramatica limbii române*, vol. II, *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- KOCH, Peter & OESTERREICHER, Wolf, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Mic dicționar de termeni utilizați în teorie, practică și didactică traducerii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008.
- MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, București, Gramar, 2005.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- VLEJA, Luminița, “Marcas de oralidad en *El molino afortunado* de Ioan Slavici”, en Montserrat Cunillera & Hildegard Resinger (eds.), *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Berlin, Frank & Timme, 2011, pp. 75-89. (TRANSÜD Arbeitenzur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, vol. 36).

Corpus

- CP = CARPENTIER, Alejo, *La consagración de la primavera*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- RP = CARPENTIER, Alejo, *Ritualul primăverii*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Leda, Grupul Editorial Corint, 2005.

LOGOTHETES



De la Budapest sitiada al Montevideo bajo dictadura: representaciones del miedo en una selección de cuentos del escritor húngaro Tibor Déry y del montevideano Hugo Burel

Giuseppe Gatti

Resumen: El presente estudio analiza las modalidades de representación de los sentimientos de angustia, miedo y desesperanza en ficciones cuyos personajes se ven sometidos a condiciones extremas de supervivencia. El trabajo se concentra en la obra de dos autores: Hugo Burel (Montevideo, 1951), perteneciente a un espacio geosocial y cultural fuertemente marcado por la experiencia de la represión durante la dictadura (1973-1985), y Tibor Déry (Budapest, 1894-1977), procedente de Hungría, una de las naciones de Europa Oriental que fue teatro de las más grandes devastaciones, humanas y materiales, durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos países comparten, además, un destino común de parcial aislamiento cultural: en el caso de Uruguay, nación de reducida extensión geográfica y escasa densidad poblacional, se observa cómo las expresiones culturales más propiamente idiosincráticas se ven amenazadas por “injerencias naturales” de sus vecinos Argentina y Brasil, persistiendo el peligro de absorción de sus cánones culturales y estéticos.

Asimismo, la excepción representada por Hungría en la Europa centro-oriental se vincula con la diversidad lingüística: el país es una isla *alloglotta* en un espacio geográfico dominado por las distintas lenguas eslavas, con la excepción del rumano. Los dos relatos de Hugo Burel que se examinan integran la producción del autor que suele adscribirse al “ciclo subterráneo de la dictadura”; en ellos identificaremos las relaciones de causa/efecto entre el miedo de los protagonistas y sus reacciones frente a la amenaza. Por su parte, el examen de la recopilación *Juegos de los infiernos* mostrará cómo Déry ofrece la descripción de los últimos meses del segundo conflicto bélico en la capital húngara a partir de una “mirada del subsuelo”, pues sus protagonistas son compelidos a permanecer durante meses en los pasillos oscuros de los refugios antiaéreos y a vivir la experiencia de la guerra y del asedio desde espacios incomunicados.

Palabras clave: Literatura uruguaya, literatura húngara, represión militar, Guerra Mundial, miedo.

Abstract: The present study analyzes the ways in which feelings such as distresses, fear and hopelessness are represented in short novels, where extreme conditions of survival are imposed on the main characters. The paper focuses on the work of two writers: Hugo Burel (Montevideo, 1951), who pertains to a geo-social and cultural context strongly affected by the experience of repression during the dictatorship (1973-1985), and Tibor Déry (Budapest, 1894-1977), who comes from Hungary, one of the Eastern European nations that suffered major human and material devastation during the Second World War. Both countries share a common destiny of partial cultural isolation: in case of Uruguay, a nation with a limited geographical extension and low population density, typical cultural expressions are threatened by the "natural interferences" of neighbouring countries like Argentina and Brazil; thus, the danger of absorption of Uruguay's cultural and aesthetic canons persists. Likewise, the exception represented

by Hungary in Eastern Europe is connected to its linguistic diversity: the country is like an *alloglotta* island in a big geographical region dominated by the different Slavic languages, with the exception of Romanian. The two stories by Hugo Burel that we examine integrate the author's production into what might be labelled as "the underground cycle of the dictatorship"; in them, we will identify the cause-effect relationships between the protagonists' fears and their reactions against threat. On the other hand, the analysis of *Juegos de los infiernos* (*Games of the Underworld*) will show the way in which Déry describes the last months of the Second World War in the Hungarian capital, by using a "look at the subsoil", a place where his protagonists are obliged to remain for months, living the experience of war and siege in the secluded dark corridors of the air-raid shelters.

Key words: Uruguayan Literature, Hungarian Literature, military repression, World War, fear

S'il est vrai qu'en histoire, du moins, les valeurs, qu'elles soient celles de la nation ou de l'humanité, ne survivent pas sans qu'on ait combattu pour elles, le combat (ni la force) ne suffit pas à les justifier. (Albert Camus)

Nuestro trabajo se propone estudiar las modalidades de representación de los sentimientos de miedo, angustia, y desesperanza en ficciones literarias cuyos personajes experimentan condiciones extremas de supervivencia. El análisis se concentra en la obra de dos escritores, uno perteneciente al mundo rioplatense (Hugo Burel, Montevideo, 1951), otro a la tradición europea (el húngaro Tibor Déry, Budapest, 1894-1977).

Al acercarse a la producción del primero es necesario hacer hincapié en cómo los años del régimen dictatorial representan un motivo que aparece de forma recurrente a lo largo de toda la producción literaria nacional, durante y después del fin de la etapa antidemocrática. La reelaboración de los acontecimientos del período comprendido entre el 27 de junio de 1973 (fecha del Golpe de Estado llevado a cabo por las Fuerzas Armadas y el Presidente Juan María Bordaberry) y el 15 de febrero de 1985 (día en el que "se instaló el primer Parlamento electo por voto ciudadano en doce años"¹) se construye a partir de dos distintas estrategias narrativas. Por un lado, los autores presentan historias ubicadas temporalmente en aquella época, salpicando la narración de referencias directas a las condiciones de vida (represalias, miedo, violencia y represión) de aquel tiempo. Por otro, pueden ofrecer al lector relatos cuya trama se desarrolla en épocas más recientes, habiendo ya terminado la etapa autoritaria, pero vinculadas con aquellos acontecimientos. En este

¹ Los autores del ensayo *Historia del Uruguay en el siglo XX* al que pertenece el fragmento citado recuerdan cómo otra fecha clave para la historia democrática del país coincide con el 1 de marzo de 1985, cuando "asumió el nuevo Presidente", Julio María Sanguinetti (para ambas citas: Frega, A. *et al.*: 2007: 209).

segundo caso, las referencias ficcionales a la dictadura surgen a partir de un proceso de rememoración de algunos de los protagonistas o del uso de metáforas que remiten a ciertas dinámicas típicas de la represión militar. Los dos relatos que se examinan en nuestro estudio forman parte de la primera tipología narrativa.

El segundo autor analizado, el húngaro Tibor Déry procede de una de las naciones de Europa Oriental que más han sido afectadas en su identidad nacional por los acontecimientos traumáticos que han marcado el “siglo breve”, ya a partir de la Primera Guerra Mundial, cuando el país perdió dos tercios de su extensión territorial después de la firma del Tratado de Versailles-Trianon el cuatro de junio de 1920. Así Péter Sárkozy (2009: 14) recuerda la desaparición de la Grande Hungría,

Per mille anni l'Ungheria fu uno dei paesi più grandi dell'Europa centrale e solo nel 1919 lo Stato ungherese sorto dopo le decisioni dei trattati di pace di Versailles-Trianon divenne un paese piccolo [...]. L'Ungheria storica, invece, il Regno ungarico, per mille anni comprendeva tutto il bacino carpatico, la valle del Danubio circondata dalla conca dei Carpazi, dalle alte montagne di Tátra-Fátra-Mátra a nord (oggi in Slovacchia) e da quelle di Máramaros nella Transilvania (dal 1919 appartenente alla Romania)².

Sucesivamente, los seis años comprendidos entre 1939 y 1945 están marcados en un principio por la intervención en la Segunda Guerra Mundial al lado de Alemania e Italia, y caracterizados en su etapa final por la derrota, las devastaciones del tejido social, humano y material, y la adscripción geopolítica a la esfera de influencia soviética. Estos años representan un período clave para la historia nacional y un motivo recurrente tanto en la producción poética (por ejemplo, las ocho églogas que Miklós Radnóti compuso entre 1938 y 1944, antes de ser asesinado en un campo de trabajos forzados), como narrativa (el caso del Premio Nobel Imre Kertész es el más conocido). De los cuentos que Tibor Déry ha dedicado a los meses conclusivos de esta segunda etapa bélica se ocupa el presente estudio.

1. Montevideo, década de los setenta: rememoración pusilánime y desaparecidos renegados

Los relatos “El rock de la mujer perdida” y “Escapes transitorios” forman parte de los cuentos de Hugo Burel pertenecientes al que podría definirse como “Ciclo subterráneo de la dictadura”, siendo este último un motivo que atraviesa transversalmente la antología *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, publicada en Montevideo en 1998. En los dos textos que se examinan, la atención se centra en microhistorias individuales ubicadas temporalmente en los años de la dictadura militar en Uruguay (1973-1985), cuyos efectos impactan, tanto a nivel político como social, en los cambios evidenciados en los abordajes culturales, en las representaciones del espacio y en los imaginarios colectivos del contexto uruguayo durante y después de los doce años de represión. Veámoslos en detalle.

“El rock de la mujer perdida”. En una ciudad gris y silenciosa, que muestra las huellas de la imposición de un régimen basado en la opresión y la censura, la descripción de

² Durante mil años Hungría fue uno de los países más grandes de Europa central y sólo en 1919 el Estado húngaro surgido después de las decisiones de los tratados de paz de Versailles-Trianon se convirtió en un país pequeño [...]. La Hungría histórica, en cambio, el antiguo Reino húngaro, durante mil años comprendía todo el valle de los Cárpatos, el valle del Danubio rodeado de la cuenca de los Cárpatos, desde las altas montañas de Tátra-Fátra-Mátra en el norte (hoy perteneciente a Eslovaquia) hasta aquellas de Maramures en Transilvania (desde 1919 perteneciente a Rumania). [Traducción propia].

los pequeños terrores cotidianos experimentados por sus habitantes es puesta en relación con las formas del miedo que surgen de la condición de emergencia. El examen comparativo ofrece la oportunidad de reflexionar sobre las modalidades de diseminación del terror por parte de aparatos represivos estatales o para-estatales y, en particular, sobre la desaparición forzada de individuos que, aun sin tener vinculación con movimientos revolucionarios, se han visto perseguidos, convirtiéndose en “detenidos invisibles”, destinados a la desaparición definitiva. Las dinámicas interrelacionales entre los dos jóvenes protagonistas del relato muestran cómo el miedo del personaje masculino principal surge, esencialmente, de una innata cobardía, poniendo así de relieve la existencia de una relación de causa/efecto entre el miedo a actuar que lo domina y la rememoración reiterada de un pasado sentimental compartido con una joven perteneciente al movimiento revolucionario tupamaro. El lector será testigo de un proceso mental que se alimenta de una nostalgia estéril, que excluye toda posibilidad de intervención.

La gris atmósfera de la sosegada vida barrial que caracteriza la gran mayoría de los cuentos urbanos de Burel se ve consolidada en este caso por un clima de miedo inabarcable. Las existencias de los protagonistas resultan dominadas por la experiencia de un terror latente que surge de la represión sistemática. La reflexión del personaje principal al enterarse de la desaparición de su pareja tras una redada policial revela la intensidad del miedo del hombre a padecer el mismo destino: “En todo caso, en aquellas primeras horas sin ella, mientras dudó si huir o quedarse a correr su misma suerte, desfundando la cobardía para suministrarle la lógica del *no te metas*, había creído que todo iba a aclararse [...], que en un par de días aparecería” (Burel, 1998: 207).

La acción ficcional se desarrolla en un espacio urbano sometido a un control invisible y superior, que se articula alrededor de una estrategia dirigida hacia la aniquilación permanente de las huellas de agresiones, requisas y desapariciones. Los artífices de estas estrategias –por lo general miembros de la policía secreta– influyen necesariamente en cada elección y actitud de los personajes “visibles”. El simple acto de salir del apartamento que había sido el lugar de los encuentros amorosos de los dos jóvenes se convierte para el protagonista en el origen de un pánico mal reprimido: “No había querido mirar a nadie, ni descubrir autos sin chapa estacionados en la vereda de enfrente. Sólo puede recordar –con esa claridad que adquieren ciertos sucesos según pasan los años– su paso apresurado, emprendiendo una larga caminata que lo mezclaría con la gente, la anónima muchedumbre sin ella” (Burel, 1998: 207).

A medida que va avanzando, el relato supera la mera reiteración descriptiva de ese estado de miedo permanente en un contexto urbano dominado por el silencio de calles desiertas y casas a oscuras, y evidencia tres vertientes posibles de análisis:

- 1) se vislumbran, como motivo central de nuestro estudio, las interdependencias entre la experiencia del miedo y la inacción del protagonista: una falta de acción que surge de la cobardía y que se configura, a su vez, como respuesta al clima de terror impuesto por el régimen;
- 2) en relación con las manifestaciones de cobardía evidentes en el personaje masculino, se aprecia el mecanismo conocido en antropología como “nostalgia del paraíso”: la frecuente rememoración nostálgica de su relación con la joven desaparecida se plantea como la

única modalidad posible de recuperación de pequeños “fragmentos de ella”³. En la segunda parte del cuento, en particular, se observa un *crescendo* de la angustia del protagonista, debida a su incapacidad para desligarse, en el presente, no sólo de los acontecimientos traumáticos del pasado sino de su permanente pavor.

3) el espacio urbano, silencioso y lúgubre, descrito por Burel parece reflejar una condición general de resignación apática frente a la represión estatal; a lo largo de la narración el autor elabora la imagen de una ciudad mansamente sumisa y sólo en la última página del relato la experiencia de la acción se asoma con una cierta contundencia.

Empecemos nuestro examen por este tercer punto, examinando el espacio urbano. El protagonista, en un estado de total alienación, deambula por una ciudad hostil intentando pasar desapercibido y eligiendo el ocultamiento ante el peligro de verse involucrado en eventuales controles policiales. Su vida se convierte en un continuo refugiarse que no abarca sólo la dimensión física sino también el espacio de la conciencia. Además de ocultar su cuerpo a las patrullas de los militares, intenta esconder a sí mismo su falta de coraje. Mientras, a su alrededor, la ciudad se transforma en un espacio social vacío donde la vida se desarrolla necesariamente en ámbitos cerrados, secretos, a veces incluso subterráneos; la urbe del relato bureliano es un “mundo sitiado” por la violencia estatal, un escenario cuyos silencios remiten a los de otras ciudades sometidas a una política del terror, en las que sus habitantes sobreviven encerrados, obligados a poblar los subsuelos. Surge, así, la posibilidad de vincular algunos rasgos del Montevideo del cuento bureliano con otra ciudad sitiada de la época más reciente: el Sarajevo del periodo que va desde el 5 de abril de 1992 al 29 de febrero de 1996, durante los años del asedio llevado a cabo por las fuerzas serbias de la auto-proclamada República Srpska y el Ejército Popular Yugoslavo; Karl Schlögel se detiene en observar cómo en la capital bosnia “en el plazo de un año se ha cumplido una vez más una situación extrema del siglo XX: la transformación de una sociedad urbana en pobladores de catacumbas y cavernas” (Schlögel, 2007: 114).

Recorriendo esta topografía del terror, el personaje bureliano se ve obligado a descubrir “la resignación [...] de vivir precariamente, en función de vidas más interesantes que la propia” (Estramil, 1998: 11). Esa dependencia del Otro se irá convirtiendo, a lo largo de la narración, no sólo en una generalizada desconfianza hacia cualquier Otredad (incluso hacia su antigua pareja), sino también en un proceso de autoanálisis que, por sus características, remite a la sentencia de Jean Paul Sartre según la cual “el infierno son los otros”. Así lo destaca Beatriz Bayce aplicando el principio sartreano al conjunto de la obra de Juan Carlos Onetti: “en la teoría de Sartre, *el que no soy yo*, mi *semejante*, no es un ser cualquiera; es el sujeto de una antitética situación en la que el Otro [...] afecta nuestro ser concreto real” (Bayce, 1987: 66).

En este escenario urbano, desde una impersonal habitación, fijamente “ensimismado en un trocito de tela”, el protagonista, necesitado de revivir los tiempos abolidos del pasado,

³ El motivo de la nostalgia por un tiempo irremediamente perdido y un pasado edénico imposible de recuperar es una constante del espíritu oriental y se refleja en las letras uruguayas desde los albores. Margarita Carriquiry, en su ensayo “Identidad y literatura en el Uruguay” reflexiona sobre el tema y evidencia cómo ya en las primeras obras literarias producidas en el territorio de la Banda Oriental el elemento nostálgico estaba presente y arraigado; así la autora analiza la carta que José Manuel Pérez Castellano dirigió a su maestro de Latinidad, en 1787: “Si hemos de encontrar aquí señas de identidad notamos por un lado el orgullo local, rasgo saliente y frecuentísimo en nuestra literatura, y la nostalgia que impregna el texto, asociada al pasaje del tiempo con sus inevitables cambios” (Carriquiry, 2010: 138).

siente que sólo recorriendo los espacios compartidos con su ex-pareja puede alcanzar jirones dispersos de aquella presencia humana desaparecida. Así, su memoria se alimenta de visitar los lugares del recuerdo, según un esquema psicológico que Bachelard describe así: “No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias” (Bachelard, 2006: 39). Para reconstruir este tiempo abstracto que preserva los fósiles de la duración, el personaje bureliano vuelve a acceder al único espacio compartido: la casa donde acontecían los encuentros con su compañera. Una vez allí, no puede sustraerse a la revisión de los momentos de la incursión policial en el apartamento: “El mapa fue arrancado con violencia, al igual que el póster del Che y las dos reproducciones de Magritte [...]. Bastó ver los huecos de las paredes, las poderosas ausencias de lo arrancado para saber exactamente lo que había sucedido” (Burel, 1998: 206). Entre carpetas retorcidas y cuadernos “desmembrados por el huracán”, le queda la sensación, cobarde y cómoda, de que la elección correcta es la de quedarse “al margen de la historia” y renunciar a investigar, puesto que su compañera no lo había considerado lo suficientemente fiable como para confiarle su militancia política y sus planes de acción: “Sintió miedo, impotencia, tristeza, humillación por no haber sido merecedor de confianza. Eso quería decir que el amor no alcanzaba, y que el único punto de encuentro entre ellos era la cama” (Burel, 1998: 207).

En los breves momentos decisivos en los que el protagonista tiene que optar entre la adopción de una “posición valiente” dirigida a rastrear las huellas de la desaparecida o alejarse de todo peligro renegando de su compañera sentimental, la elección cae en la solución más cómoda y segura. Es entonces cuando comienza en él un proceso de creación de excusas consigo mismo y de actitudes rencorosas hacia su compañera, culpable durante el tiempo que duró la relación de haberlo mantenido al margen de su militancia. Burel describe así los instantes posteriores a la desaparición de ella, cuando en el personaje masculino se forja el miedo y se consolida la exigencia de huir sustrayéndose al peligro de requisas policiales: “Como un torpe permaneció horas dando vueltas por el apartamento, [...]. En ese tiempo estuvo como embotado [...]. Comprendió que el dueño del apartamento necesariamente debería estar también implicado, enredado en lo mismo que ella, y él entre ambos, cumpliendo un rol lateral, apartado de lo esencial” (Burel, 1998: 206).

A partir de este momento, empieza a desencadenarse en el protagonista una serie de hipótesis fantasiosas acerca de una posible y esperada salvación de la muchacha, como si la actitud pusilánime del hombre pudiera encontrar un perdón con sólo imaginar una improbable salvación de ella:

Cuando sobrevino el tiempo de los datos fragmentarios, de las versiones contradictorias, hizo crecer un espacio para la esperanza. Le dijeron que había sido liberada y puesta en un vuelo hacia Suecia esa misma noche. Alguien mencionó una carta, remitida desde París, en que se la nombraba, aunque no se especificaba si estaba viviendo allí (Burel, 1998: 208).

En las historias de Burel el lector suele ser testigo, con una cierta frecuencia, de un instante de rebeldía por parte de los personajes, una rebeldía a veces real y otras imaginaria, que coincide con un mayor nivel de la percepción de la propia individualidad; en “El rock de la mujer perdida”, el protagonista se sabe un perdedor, reconoce amargamente ser un hombre incapaz de atrapar sus oportunidades y concluye su autoanálisis existencial

admitiendo sus cobardes actitudes. A pesar de esta suerte de admisión de la debilidad, el lector percibe claramente una inversión de los términos en las estrategias de elaboración de la culpa. En el protagonista se genera, según el esquema indicado por Sartre, la duda acerca de la honestidad de la joven desaparecida y, con ello, aumenta su miedo:

Intentó llegar al origen del dato, aliviar la angustia de estos ocho meses de silencio. Sólo obtuvo más confusión y nuevos datos ambiguos [...] que le hablaban de ella en una versión diferente a la que había conocido. Era como si en aquellas caminatas [...] ella hubiera desarrollado una actitud magistral para fingir, o peor, para ocultarle el secreto esencial de su vida (Burel, 1998: 209).

La falta de coraje necesario para “recorrer los establecimientos habituales de reclusión, preguntar y exponerse al arbitrio de ser acusado de complicidad” (Burel, 1998: 208), hace que sólo le quede la fácil y cobarde solución de un olvido imposible, una condición de aniquilamiento del pasado que se hace cada día menos viable y más contradictoria desde el punto de vista moral a causa de los paulatinos descubrimientos por parte del protagonista de los crudos pormenores del momento del secuestro de la joven, detalles que le confirman la hipótesis de una incursión violenta en el apartamento antaño compartido. Lo ocurrido durante la requisa es reconstruido a través de fragmentos de relatos que desbaratan las falaces ilusiones de una desaparición incruenta:

La obsesiva imagen de una muchacha arrastrada de los cabellos hacia una camioneta –así la describió un vecino, veintisiete semanas después, en una rápida conversación de boliche– lo atormentaba, considerando sobre todo aquel cuerpo frágil que tantas veces había recorrido con manos, labios y sus propios cabellos en el atardecer de cualquier día en el apartamento. (Burel, 1998: 211).

Se observa cómo el torpe intento de recuperación de la historia de amor truncado remite, en su quimérica imposibilidad, a la *nostalgia del paraíso* de Juan María Brausen, el personaje onettiano que, en *La Vida Breve* se empeña inútilmente en recuperar los años felices junto a su esposa Gertrudis, recién salida de una operación en el pecho que la ha dejado mutilada⁴. El sentido de “culpa” entra en el relato bureliano de la misma manera que está presente a lo largo de toda *La Vida Breve*. En ambos casos, el deterioro de la existencia a medida que pasan los años encuentra una de sus causas en la inacción de seres cobardes y ambiguos, incapaces de actuar y asumir sus responsabilidades cuando es necesario.

Sin embargo, en la compleja dialéctica entre a) el desgaste provocado por el paso del tiempo, b) el sentido de culpa por omisiones pertenecientes a un pasado lejano y c) la nostalgia de paraísos perdidos, la rememoración del pasado puede adquirir también una connotación más positiva y ser interpretada como un proceso que consolida la identidad del ser humano. Así lo refleja Fernando Aínsa:

Las relaciones con el pasado no son nunca neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica que hace de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de la nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado. Al mismo tiempo, el pasado se capitaliza a escala individual como parte de la estructura de la identidad. (Aínsa, 2006: 136).

⁴ Así Onetti describe las endebles e ilusorias esperanzas de Brausen: “algún día Gertrudis volvería a reírse sin motivo bajo el aire de primavera o de verano del balcón y me miraría con los ojos brillantes, con fijeza, un momento” (Onetti, 2007: 17).

En el personaje bureliano, la fuga del presente hacia los meses de dicha compartidos con la joven militante contribuye a la creación de una “memoria común”, pero no alcanza para superar los límites de una nostalgia estéril.

Las reflexiones que se han presentado hasta este punto permiten establecer una relación entre los motivos presentes en el relato bureliano y algunos cuentos de otra escritora uruguaya, Cristina Peri Rossi, de entre cuyos libros de relatos uno en particular nos interesa por razones tanto estético-temáticas como cronológicas *Los museos abandonados*⁵. El año de publicación del libro (1968) no sólo marca el comienzo del fin de las creencias utópicas de una generación, sino que representa también el inicio de un proceso degenerativo que desembocaría en todo el Cono Sur en una década de represión ideológica y política. Captando la evidencia, Mario Benedetti, al redactar el epílogo para una edición de 1974 de *Los museos abandonados*, escribía: “La muerte está en las calles; la obcecación en el poder; el poder pierde sus máscaras” (Benedetti, 1974: 180). El mundo de los personajes ficcionales de Peri Rossi se desarrolla en una excentricidad relacionada directamente con la condición de su autora, una condición que la hizo particularmente sensible a las estrategias de elaboración de toma del poder por parte de las fuerzas armadas⁶.

Así como ocurre en el relato bureliano, el mundo de la ficción de Peri Rossi es un espacio inmóvil, en el que la desolación del paisaje urbano crea un marco de hostilidad alrededor de personajes golpeados por el derrumbe de las utopías. La ciudad, como en un cuadro de la serie *Piazze d'Italia* de Giorgio De Chirico, es un lugar desierto, vacío, cuya evidente geometrización refleja simbólicamente la soledad del ser humano y, sobre todo, su miedo al Otro. La frustración de las expectativas nacidas en la década de los sesenta y la instauración en la siguiente década del régimen militar hacen que afloren existencias sin sentido, cuya inutilidad perciben sus mismos protagonistas. En el cuento “Los refugios” la elección de encerrarse en un museo y vivir en un mundo clausurado e impermeable a los de afuera es, en términos alegóricos, la modalidad utilizada para demostrar el rechazo a la realidad y la disconformidad consigo mismo que experimentan sus personajes.

En el caso del antihéroe bureliano, la tristeza provocada en él por la toma de conciencia tardía de sus auténticos sentimientos por la joven desaparecida lo empuja a salir de su encierro voluntario y a emprender una búsqueda a destiempo que adquiere los rasgos de un estéril ejercicio de rememoración: “como algo que emerge de aguas profundas, una mañana recuperó la memoria de aquellos días y comprobó que no hay nada más terco que un recuerdo” (Burel, 1998: 212). Es entonces cuando se intensifica en el protagonista el conflicto interior entre el miedo y el sentido de culpa, alimentado tanto por la reconstrucción que su memoria hace del pasado común como por las violentas modalidades del secuestro de su ex pareja. Así, en un contexto urbano silencioso en el que la población convive a diario con la represión, el protagonista bureliano comienza a imaginar lugares y

⁵ Cristina Peri Rossi ha ido publicando a lo largo de cuatro décadas, primero en Uruguay y luego en España a partir del autoexilio que se impuso en 1972. La bibliografía de la autora comienza con la publicación en 1963 de la novela *Viviendo*. A partir de ese momento desarrolla una actividad febril que abarca la novela, el cuento y la poesía.

⁶ Francisca Nogueroles Jiménez examina la “posición de emergencia” de Peri Rossi, definiéndola como una intelectual “marginal en todos los frentes (es una mujer, lesbiana, con una ideología de izquierdas que la ha llevado a sufrir la persecución política y el exilio, controvertida por haber tocado en sus creaciones temas tabúes como el amor lésbico o el incesto)” (Nogueroles, 1995: 6-7).

circunstancias en los que podría encontrarse con el rostro de la muchacha, mediocre salvación espuria que sólo se produce mediante el trabajo de la fantasía.

Hasta ese punto de la narración, la ciudad en la que deambula el protagonista es representada por Burel como un escenario mudo, como si los indicios de la violencia estatal fueran silenciados por las mismas instituciones. Esta reflexión es relevante en tanto que nos permite observar cómo, dentro del marco de las representaciones de los espacios urbanos sometidos a regímenes dictatoriales, suele resultar más frecuente la descripción de urbes espoleadas por fervores libertarios. En el espacio conosureño en particular el dibujo que hace Pedro Lemebel de Santiago de Chile durante los años de la dictadura de Pinochet refleja un ámbito social sacudido por enérgicas protestas callejeras, como si la ciudad fuera un damero salpicado de manifestaciones en contra del régimen y enfrentamientos con las milicias gubernamentales. En la novela *Tengo miedo torero* Lemebel describe la ciudad de Santiago: “La Plaza de Armas, en la esquina, se veía casi desierta, herida por el fognazo lacre de las patrullas que corrían aullando. Los paraderos de micros hervían de peatones colgando en racimos de brazos y manos agarrados de la escasa locomoción colectiva que aceleraba huyendo por las calles vacías” (Lemebel, 2001: 156-157).

A esta reflexión sobre la representación del espacio urbano se añade otra, vinculada a la percepción social de la figura del desaparecido. Ambas contribuyen a la interpretación simbólica de la parte final del relato. En su estudio “El lugar imposible del ex detenido desaparecido”, dedicado a la percepción social de los desaparecidos en Argentina y Uruguay, Gabriel Gatti denuncia cómo en la Banda Oriental existe una suerte de negación de la desaparición, no en términos numéricos sino a nivel de aceptación conceptual. El desaparecido es considerado como un mero “resultado inevitable” de las violencias de la policía estatal. Escribe Gatti que el desaparecido

es una ‘rareza importada’, un ‘desmán’, un ‘de más’ sobre ese grado cero. Es un *exceso* (sobre la norma), un *plus* (de represión), un *eslabón* (en la cadena del horror). Tiene identidad, tiene lugar, tiene cuerpo, tiene presencia, tiene lógica. Tiene también lenguaje. Vista así es que en Uruguay la desaparición desaparece; también desaparece el desaparecido. (Gatti, 2011: 5).

En estrecha vinculación con esta anomalía perceptiva y con las distintas representaciones de la urbe bajo dictadura, se observa cómo sólo al final del cuento el escenario urbano descrito por Burel muestra signos de una acción humana dirigida a rescatar la figura del desaparecido. Los ruidos procedentes de una manifestación masiva de madres y padres de detenidos-desaparecidos llaman la atención del protagonista durante uno de sus periplos por la ciudad. En la escena, Burel retrata el Uruguay que no quiere olvidar, que intenta procesar el trauma, recuperar restos de biografías quebradas y buscar verdades, en un contraste estridente con esa otra fracción ideológica del país que considera la desaparición de presos como el simple efecto de un “error” acontecido durante un interrogatorio pues, según señala Gatti, convierte al desaparecido en alguien que no supo resistir “los apremios y se murió; un preso que nunca más apareció; un accidente de trabajo, se les murieron en la tortura; un preso sin cadáver” (Gatti, 2011: 5).

Volviendo al relato, el personaje bureliano, al acercarse a los miembros de la manifestación, recibe la tan temida confirmación del destino que le ha tocado a su ex pareja. Como una cámara lenta que descubre poco a poco el objeto central de la escena, el hombre “pudo verla en el centro del grupo y descubrir en la firmeza de empuñar la pancarta un

espejo donde reflejar, otra vez, su cobardía” (Burel, 1998: 213). Sin embargo, el amargo descubrimiento revela al lector que lo que acaba de vislumbrarse en la escena es la joven, sino su cara fotografiada y pegada en una pancarta llevada por su vieja tía: “Podía ver cómo el tosco cartón con la foto y la leyenda se abría paso desde el fondo de los años y le devolvía a la mujer perdida, a la mujer borrada y suprimida. Desaparecida” (Burel, 1008: 214).

La imaginación y el ejercicio de rememoración, que hasta ese punto le habían ayudado “a deambular entre la multitud sin sentir la opresión de la soledad” (Burel, 1998: 212) dan paso al horror de una imagen borrosa pero no menos cruel, en la que destaca sobre el conjunto una boca semiabierta “como a punto de llamarlo”. La traición de los valores que él creía erróneamente compartir con su ex-pareja se hace evidente a través de la borrosa imagen pegada torpemente a la pancarta llevada con coraje por la anciana tía. Con la escena final –y el rostro de la joven perdiéndose entre la multitud de carteles– Burel reafirma la “existencia social” de la figura del detenido-desaparecido y, al mismo tiempo, subraya la omnipresencia de un sentimiento de culpa imborrable en el protagonista.

“Escapes transitorios”. La menor extensión del análisis dedicada al relato “Escapes transitorios” en nuestro estudio se debe a que, en este segundo cuento, el clima de miedo y represión de los doce años de dictadura adquiere tanto protagonismo como la presencia de elementos que remiten a una estructura metaficcional en la que estrategias de *mise en abyme* comparten el espacio con rasgos de la literatura fantástica, superando así los límites propuestos al comienzo de nuestra investigación.

Progresando en la lectura según el mismo esquema utilizado para “El rock de la mujer perdida”, el primer elemento objeto de estudio resulta ser el ámbito espacial en el que se desarrolla la trama. Cabe destacar así la similitud existente entre el escenario físico elegido para ambientar el presente relato y el entorno urbano descrito en el anterior. La narración acontece en una ambientación barrial típicamente montevideana, caracterizada por la descripción de calles desiertas, edificios descascarados y áreas urbanas en plena decadencia que consolida una tendencia por parte de la ficción nacional a concentrarse, ya a partir de la década de los sesenta, en el contraste entre un presente destartado y un pasado próspero y apacible. Aínsa lo subraya así:

Son los novelistas de los años sesenta los que confrontan mejor las ‘dos ciudades’ que coexisten en un Montevideo donde se superpone un presente agrietado y ruinoso sobre un pasado reconstruido con secreta nostalgia. Con lucidez no exenta de crueldad, comprueban el fin de esos ‘espacios felices’ de antaño, el progresivo agriamiento de una sonrisa convencida de la ‘excepción uruguaya’, la destrucción del tejido urbano enfrentado al deterioro. (Aínsa, 2008: 58).

Se evidencia, en particular, una sensación dominante de abandono, silencio y desolación, subrayada por la predominancia del color gris: “Miraba la ciudad al anochecer, sus interminables predios baldíos y sus anchas avenidas vacías, los grises bloques de las viviendas cooperativas y el conglomerado de edificios de la Ciudad vieja” (Burel, 1998: 227)⁷.

⁷ Cabe aquí hacer hincapié en que las descripciones burelianas, aun manteniéndose dentro de la línea predominante en la actual producción narrativa uruguaya, se alejan de ella por carecer de la violencia que aparece en la obra de otros autores. Así, escritores nacidos en la década del ‘50 como Felipe Polleri (1953) construyen una literatura de denuncia en defensa de los más desfavorecidos (la niñez negada y violada es uno de sus temas recurrentes) que expresa una visión del mundo dominada por el horror. En Burel, en cambio, si bien la marginalidad de los paisajes representados coincide en gran medida con la desolación pintada por Polleri, no aparece la misma crudeza de imágenes, ni en términos de auto-aniquilación ni de violencia.

Al haber ya examinado detenidamente la escenografía urbana del Montevideo bureliano, es posible focalizar la atención en la peculiar estructura narrativa del relato, señalando cómo la trama construye el progresivo aumento del estado de miedo a partir de la superposición de tres planos ficcionales:

- a) el del personaje *real* de la ficción;
- b) el de la ficción dentro de la ficción;
- c) el de la ensoñación.

El primer plano está representado por la dimensión espacial y tangible; es decir, por el entorno en el que se mueve el personaje central y sus hábitos consolidados. Burel ofrece al lector la imagen del anciano Miranda, un hombre al que “la viudez había agrisado definitivamente [la] existencia” (Burel, 1998: 215) y descrito en la cotidianeidad de sus rutinarias tareas domésticas, una mañana de domingo. Resalta, en la descripción, un notable parecido con las reflexiones iniciales del viudo protagonista de *La Tregua* de Benedetti; ambos hombres tratan de convivir con la extensa duración de días cuyos espacios vacíos son cada vez más difíciles de llenar: “El jardín, quizá. Es bueno como descanso activo para los domingos [...]. Pero me temo que no podría aguantarlo diariamente” (Benedetti, 2002: 5). El segundo plano ficcional está representado por las aventuras de los “héroes” que protagonizan la historia contada en un libro cuya circulación ha sido prohibida por la censura y que el protagonista canjea por una bandeja de natillas. Finalmente, a medida que el relato avanza, el tercer plano que Burel construye está representado por la dimensión de la ensoñación. Miranda sueña que los héroes de la ficción interactúan con su vida, que la heroína de la novela llega a enamorarse de él y que los “malos” de la trama invaden el plano de lo real.

El comienzo del cuento se configura como una serie de instantáneas de una vida sencilla llevada a cabo en un contexto urbano silencioso y opacado por un miedo latente⁸. Burel revela, con rápidas pinceladas “costumbristas”, la vida rutinaria y la condición anímica del viudo, solo y sin objetivos, descansando en su casa en un día festivo dominado por la ausencia de ruidos y la nostalgia de su difunta esposa: “Ese domingo almorzó solo, como de costumbre. Cocinó él mismo y en el menú no faltó la apetitosa tarta de manzana, su postre preferido [...]. En esos momentos comprendía que si la vida no le había enseñado a rebelarse, la muerte tampoco había logrado hacerlo” (Burel, 1998: 215)⁹.

Hasta este punto del relato el lector no vislumbra ninguna referencia, siquiera indirecta, a la época de la dictadura; el clima de tensión, angustia y estrictas prohibiciones comienza a ser percibido sólo cuando la rutina del domingo viene a ser modificada por una imprevista aparición callejera. Una pequeña figura enfundada en un raído sobretodo

⁸ Una representación fílmica muy parecida a las descripciones burelianas se evidencia en *La Espera*, película de Aldo Garay que empieza con una cámara que muestra puertas y ventanas cerradas, relatando a través de imágenes sin presencia humana una ausencia de movimiento que descubre la mansedumbre sin expectativas de los personajes que protagonizarían la trama.

⁹ Tanto en *La Espera* como en “Escapes transitorios” se evidencia una representación del mundo que refleja cánones cinematográficos del neorealismo italiano. El paralelismo entre ficción literaria y cine lleva a observar – como también sugiere Rosalba Oxandabarat – la existencia de “[...] una suerte de *realismo a la uruguayaya* [...] – realismo en tanto construcción de universos y modalidades reconocibles– [que] acompaña otras ficciones uruguayas referidas a universos acotados o intimistas, ajeno a toda épica o drama político.” (Oxandabarat, 2008: 24)

propone a Miranda intercambiar su paquete de natillas recién comprado por un misterioso libro de tapa verde. Se trata de una propuesta que el viudo acepta sin dudar y en plena conciencia, por vivir en tiempos de censura en los que “los buenos libros escaseaban y bien valía la pena privarse de las natillas por uno que tal vez figurase en la lista de prohibidos.” (Burel, 1998: 217).

Es a partir de este fatal intercambio y a partir de la lectura que el protagonista hace de las primeras páginas del libro cuando la narración comienza a seguir dos caminos paralelos, poniendo de relieve la existencia de un segundo plano ficcional. Al mundo *real*, oscuro y amenazado por la presencia latente de la represión militar, Burel va sobreponiendo un nuevo universo, poblado de personajes que aparecen en el libro de tapa verde. Así, las referencias a los *raids* de la policía secreta y sus terroríficas e imprevisas incursiones en las casas, que, por otra parte, remiten a la requisita policial de “El rock de la mujer perdida”, son relatadas tanto en el primer plano ficcional (el de la realidad de Miranda), como en el plano de la historia contenida en el libro prohibido.

El agobio, el miedo y la percepción de un peligro siempre al acecho se expresan como resultado de un sorprendente paralelismo entre la realidad de Miranda y la ficción narrada en el libro verde. Por una parte, desde las ventanas de la calle se asoman las atemorizadas caras de los vecinos del barrio agazapados en los zaguanes, temblando por el miedo de “asistir a una torpe acusación y ser arrastrados por la fuerza hacia lo desconocido” (Burel, 1998: 227). Por otra parte, la historia relatada en el libro cuenta la “sórdida opresión de un mundo semidestruido, sometido a un poder brutal” (Burel, 1998: 219).

En este clima de miedo, que por momentos parece ser mansamente aceptado como una condena por el viudo, éste demuestra ser consciente de que está manejando un texto peligroso. Así, cuando se anima a sacar cuidadosamente el libro del armario de la cocina y hojea sus páginas, lo hace con la tensión de quien escucha “desde la calle [...] unos gritos ahogados y el estrépito de un automóvil que partía” (Burel, 1998: 217). A diferencia del Brausenonettiano, el “poder” del anciano protagonista bureliano no reside en la capacidad creadora que había permitido al personaje de Onetti dar vida a la ciudad costeña de Santa María, sino que reside en su entrega absoluta a la realidad paralela en la que los héroes de la novela están viviendo. Tan intensa es su necesidad de incursionar en el espacio del relato que está leyendo que cada evento de su realidad se refleja en las páginas del libro. A las incursiones *reales* de la policía secreta y a los gritos ahogados de los vecinos, víctimas arrastradas en automóviles sin chapa, corresponden en el plan de la ficción los mismos gestos: “El automóvil arrancó levantando una nube de polvo y pronto dejó atrás aquella zona de derrumbes” (Burel, 1998: 218).

La realidad primera, en la que el protagonista escuchaba música clásica en su casa, se ha difuminado en la superposición de planos narrativos. El ojo de Miranda, al concentrarse en las imágenes creadas por la novela, hace visible otra realidad. O, mejor aún, una nueva realidad adquiere consistencia al ser leída por el viudo, puesto que, como observa Enrique Turpin al citar un fragmento de John Berger, lo visible “no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad *se hace* visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella” (Turpin, 2004: 213).

Se ha adelantado que el tercer plano narrativo en el cuento es el de la ensoñación; mientras el tocadiscos gira ya inútilmente, el protagonista se hunde en un sueño que lo

proyecta en un territorio en el que la frontera entre la realidad y sus lecturas se quiebra por completo. El hombre sueña con Betsy, la heroína del libro prohibido, con sus manos blanquísimas y sus deseos de ser amada allí mismo. Y en el sueño el encuentro anhelado acontece en un aire de película de los años '40. El protagonista del relato, durante su sueño, llega incluso a pensar en que Drake, el personaje masculino del libro de tapa verde, al amar a Betsy, usurpa su lugar. Los tres planos de la *realidad* novelesca se complementan, como suele ocurrir en el corpus narrativo onettiano, con el objetivo, como sugiere Beatriz Bayce, de “encontrar la realidad *real* en el tejido de sucesos y saberes que operan con la memoria y modifican una concreta situación vivencial” (Bayce, 1987: 21).

El título mismo del relato remite a una doble condición de inestabilidad que envuelve toda la historia. Abarca temporalmente tanto el espacio previo a la lectura del libro (es decir, el espacio de la soledad y del miedo tangible), como el tiempo siguiente al canje entre las natillas y el texto prohibido, a partir del que la opresión relatada se entrelaza con la del primer plano ficcional. En su cotidianeidad aburrida y dominada por el miedo, los *escapes transitorios* del protagonista se habían limitado hasta ese momento a pequeños pecados de “gula, [...] melomanía y los héroes de alguna novela” (Burel, 1998: 216). La música, en particular, que antes representaba la mejor compañía para el anciano, empieza a adquirir un rol de “guía”, en tanto que favorece la ensoñación y facilita el rescate de la memoria¹⁰.

Sin embargo, a partir del momento en el que el espacio vital del protagonista comienza a ser invadido por la “ficción en la ficción”, los escapes transitorios deben necesariamente ser otros. La urgencia de la búsqueda de una nueva vía de salvación pasa por un proceso de reanudación circular del cuento, a la manera del cortazariano “Continuidad de los parques”, en el que un hombre que lee un libro verde “arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta” (Cortázar: 2008: 2) entra a formar parte de la novela al convertirse en la víctima de un asesinato urdido por los personajes de la ficción¹¹. En el relato bureliano, a partir del momento en el que unos golpes amenazantes en la puerta de casa despiertan de su ensueño al protagonista, se evidencia la necesidad de una relectura, que surge de un doble pasaje: de la ensoñación a la ficción, y de la ficción a la realidad. La incursión de la policía secreta en la casa del viudo, la absurda torpeza de las acusaciones de los policías, la evidente inutilidad del rápido interrogatorio y la consiguiente obligación de subir al lóbrego coche conforman un conjunto de situaciones no sólo atemorizantes¹², sino también incomprensibles, que hacen que para Miranda el límite entre lo vivido y lo soñado se difumine.

¹⁰ En el cuento, Burel subraya la importancia de la melomanía de su protagonista ya desde el comienzo, cuando escribe: “la música lo transportó a un sopor de ensoñación sobre el pasado” (p. 215). El mismo tema de la música como elemento que transporta al protagonista en un mundo de ensueños y sacude su memoria aparece en otro relato del autor, “Solitario Blues”.

¹¹ El silencioso acercamiento del asesino es así descrito en las páginas del libro: “La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (Cortázar, 2008: 2).

¹² En múltiples ocasiones, la ficción uruguaya a partir de la década del setenta ha puesto en evidencia la brutalidad de los interrogatorios policiales y la falta de humanidad de quienes se ocupaban de sonsacar informaciones a los presos. Entre muchos ejemplos posibles, destacamos aquí la descripción que Miguel Ángel Campodónico –en su novela *Invencción del pasado*– hace del director de una cárcel montevideana del período de la dictadura: “Debo ser fiel a la verdad y recordar que también se destacaba por una virtud menos visible: nunca había tenido un detenido en sus manos que no hubiese confesado un delito. Si él conducía el interrogatorio, el preso hablaba. A veces, incluso, hasta de lo que no era responsable” (Campodónico, 1996: 119-120).

Así, una fotografía en manos de la policía secreta le hace sorprendentemente recordar el mismo parque con el que había soñado, una imagen “clara e indiscutible, [que] tenía el aire inquietante de los sueños” (Burel, 1998: 226). La acusación de haber conocido a Drake y Betsy parece tan absurda como amenazante y comprometedora, pero resulta inexplicablemente tangible. Una vez en la camioneta policial, la sensación de miedo alcanza su extrema intensidad y la necesidad de un nuevo escape se hace impostergable: ni la música, ni un plato digno de un *gourmand*, ni mucho menos una buena lectura pueden salvar ahora al protagonista. ¿Cómo enfrentarse a la angustia y sustraerse al encarcelamiento y a una posible desaparición? La única huida viable, sola posibilidad de salvación, depende del ejercicio de la fantasía, mediante un esfuerzo de suspensión de la incredulidad: volver a incursionar en la ficción habitada por Drake y Betsy. En esta necesidad de “concebir” un nuevo escape, renunciando a la racionalidad, reside la novedad propuesta por Burel. Su personaje ficcional cree llegar a la salvación zambulléndose en otro plano ficcional: “Su mente cavilosa abandonó toda lógica y en un instante concibió lo que después empezaría a suceder” (Burel, 1998: 227). Sólo en este momento, y por un instante, Miranda se convierte, a su pesar, en un pequeño demiurgo: no crea una ciudad ni un mundo, pero sí concibe el proceso de liberación. Su fantasía sueña con la aparición del verdadero Drake, que elimina a los policías como si fueran los malos de una película de gangsters.

¿Hasta qué punto los acontecimientos del desenlace se han mantenido en el espacio de lo real? Evidentemente, la aparición de Drake es una creación de la fantasía de Miranda, una expresión del miedo y del terror de acabar en una de las prisiones secretas, pero también de la esperanza, como el mismo texto demuestra ofreciendo al lector el breve diálogo entre el viudo y el superhéroe: “Espere, olvidé el libro –recordó Miranda [...] Déjelo, apenas tenemos tres líneas para conocernos. Pero, ¿Quién es Usted? –preguntó Miranda. Llámame Drake, es mi nombre de guerra –respondió mientras ambos desaparecían” (Burel, 1998: 228). La relación sincrónica y “multiplano” creada por Burel entre realidad, ficción y ensoñación parece, en este caso, seguir el esquema propuesto por Bachelard: “Dos fenómenos son sincrónicos [...] si cada vez que el primero está presente, también lo está el segundo” (Bachelard, 2002: 39). Si el paralelismo entre los dos primeros planos hunde a Miranda en la materialidad del secuestro, el rescate del sueño le otorga la salvación. Un escape tan transitorio que sólo dura tres líneas de texto, pero que deja abierta la puerta a una doble lectura interpretativa.

2. Budapest sitiada: esperanzas individuales en el subsuelo

Esta segunda sección de nuestro estudio centrará la atención en los pequeños terrores cotidianos que la población de una ciudad experimenta en el caso de un sitio llevado a cabo por un ejército extranjero durante un conflicto bélico. En situaciones extremas como la que se propone, las menudas historias personales no son silenciadas por el poder –como ha ocurrido en el Uruguay de la dictadura– sino que suelen quedarse en el olvido a causa de las dimensiones mismas de la tragedia, que hace que en la posteridad sólo puedan recordarse los macro-momentos de la guerra. Objeto de nuestras reflexiones es la recopilación de relatos *Juegos de los infiernos*, del escritor húngaro Tibor Déry (18 de octubre de 1894–18 de agosto de 1977, Budapest)¹³, un intelectual profundamente sensible a los cambios

¹³ Tras sus comienzos de tono surrealista casi al límite de una escritura dadaísta, a partir de la posguerra Déry escribió obras de un realismo corrosivo por las que, en 1957, fue condenado a prisión. El escritor permaneció

sociopolíticos que caracterizaron la historia de Hungría entre 1940 y 1956. En su texto *La letteratura ungherese*, Folco Tempesti subraya en Déry esta tensión hacia una escritura espejo de la realidad y así lo presenta: “Aveva iniziato la sua attività fin dal primo dopoguerra con romanzi realistici [...]; del grande realismo era stato uno dei più esplodenti; e della crisi successiva, dopo il 1948, uno degli spiriti più tormentati; e della insurrezione del 1956 uno dei letterati più audaci” (Tempesti, 253)¹⁴.

El examen de la recopilación de relatos muestra cómo el escritor budapestino, al ofrecer la descripción de los últimos meses del segundo conflicto bélico en la capital húngara (en particular, el sitio de Budapest y los enfrentamientos entre las tropas alemanas y las rusas en el período comprendido entre el 19 de marzo de 1944 y el 5 de abril de 1945), se instala en un punto de vista sesgado, proponiendo al lector una “mirada desde el subsuelo”. Sus protagonistas son ciudadanos obligados a vivir durante meses encerrados en los pasillos oscuros de los refugios antiaéreos que se encuentran debajo de los edificios, únicos lugares que garantizan una relativa seguridad frente a los bombardeos y a los proyectiles de las ametralladoras¹⁵. Los sitiados que describe Déry necesitan elaborar unas estrategias de supervivencia que implican no sólo una mirada desde abajo –desde los escondites– sino también un esfuerzo por “ubicarse en el lugar del otro”; es decir, por pensar, paradójicamente, con la cabeza de los sitiadores. En toda ciudad sometida a un régimen de terror el conocimiento por parte de las víctimas de la perspectiva que se abre a los ojos de los victimarios es esencial para la supervivencia; así lo recuerda Schlögel en el trabajo citado en la sección anterior, analizando las interdependencias entre las dos visuales en el Sarajevo de 1992-1995:

Los sitiados tienen que verse con los ojos de los sitiadores si quieren sobrevivir. Tienen que conocer con exactitud la visual que une tiradores de precisión y centro de la ciudad para cruzarla aprisa o en quiebros bruscos. Tienen que saber qué ve el enemigo para decidir por dónde andar con alguna seguridad: por la sombra de edificios, por una de las aceras de la calle, invisible para él. (Schlögel, 2007: 114).

encarcelado durante nueve años por oponerse en ellas a las más duras imposiciones del realismo socialista y criticar con aspereza el insano funcionamiento del sistema burocrático húngaro. Fue amnistiado tres años después, en 1960.

¹⁴ “Había empezado su actividad ya en los primeros años de la posguerra redactando novelas realistas [...]; había sido uno de los más deslumbrantes del grande realismo; y uno de los espíritus más atormentados de la crisis posterior, después de 1948; y uno de los letrados más audaces durante la insurrección de 1956” (Traducción propia).

¹⁵ Péter Sárkozy, en su ensayo *La Beata Ungheria. Saggi sulla cultura ungherese*, recuerda cómo “Il periodo che va dal 19 marzo del 1944 al 4 aprile 1945 fu uno degli anni più tragici della storia ungherese. Prima la totale perdita dell'indipendenza del paese con l'occupazione militare tedesca in marzo, seguita dalla deportazione e dallo sterminio di più di mezzo milione di cittadini ungheresi di origine ebraica, poi la follia sanguinaria delle “Croci frecciate” di Szálasi (salite al potere in ottobre dopo il fallito tentativo di armistizio del governatore Horthy), le sanguinose battaglie tra i tedeschi e l'esercito sovietico sul territorio ungherese, che causarono molta sofferenza alla popolazione civile, con la distruzione di città storiche e la capitale Budapest” (Sárkozy, 2009: 166). [El período que va desde el 19 de marzo de 1944 hasta el 4 de abril de 1945 fue uno de los años más trágicos de la historia húngara. Primero vino la pérdida total de la independencia del país como consecuencia de la ocupación militar alemana en marzo, después la deportación y el exterminio de más de medio millón de ciudadanos húngaros de origen hebreo, finalmente la locura asesina de las “Cruces flechadas” de Szálasi (que se hicieron con el poder en octubre de 1944 después del fracasado intento de armisticio por parte del gobernador Horthy), las sangrientas batallas entre alemanes y el ejército soviético en el territorio húngaro, que causaron mucho sufrimiento a la población civil, con la destrucción de ciudades históricas y la capital, Budapest”. (Traducción propia)].

En *Juegos de los infiernos*, serie de breves relatos independientes cuyos protagonistas, sin embargo, repiten sus apariciones turnándose en el escenario de la ficción, Déry representa las formas de cultivo de la esperanza por parte de personas ancianas y a menudo desvalidas (situación opuesta a la del joven personaje del primer cuento bureliano) en espacios sitiados¹⁶. Así como ocurre en los dos relatos de Burel examinados en el apartado anterior, también en la antología de Déry se pueden evidenciar unos ejes temáticos coherentes con el objetivo de nuestro estudio comparativo.

Veámoslos con detalle:

1. Uno de los motivos recurrentes, que remite a un elemento presente en el primer cuento bureliano, es la añoranza por parte de los sitiados del tiempo que fue. Éste es rememorado como una época edénica destinada a perderse en las tinieblas de un pasado feliz e imposible de recuperar. Las formas de resistencia pasiva puestas en práctica por los protagonistas escondidos en subterráneos oscuros no pueden evitar que se generen miedos, surgidos de la impotencia y la incertidumbre acerca del destino que los espera.

2. Los espacios internos; en lo que se refiere a los escenarios donde se desarrolla el drama, se trata –como fue dicho– de los sótanos de las casas, ubicados unos cuantos metros en el subsuelo¹⁷. Escondarse, en la Budapest sitiada, es una necesidad compartida por toda la población civil, pues los bombardeos golpean de forma aun más ciega e indiscriminada que los policías de un régimen dictatorial.

3. Los espacios externos; el ámbito urbano descrito por Déry es un escenario de estridente destrucción. A la pesada ausencia de ruidos del Montevideo bajo dictadura se sustituye el silencio de la muerte que domina una Budapest devastada, un silencio sólo quebrado por el estallido de las bombas y los disparos de los ataques antiaéreos colocados en los tejados.

Examinando uno por uno los elementos propuestos a partir del primer punto señalado, se observa cómo los personajes, casi todos ancianos resignados y conscientes de que sus vidas se van acabando, buscan refugiarse en el pasado. La mirada de los habitantes del subsuelo descritos por Déry ofrece una “narración de la memoria” que pone de relieve el proceso de devastación experimentado por amplias zonas urbanas. El escritor húngaro se propone mostrar cómo los recuerdos que habían permanecido ocultos durante décadas en

¹⁶La recopilación *Juegos de los infiernos* se compone de una primera sección, que da el nombre a la antología, a la que pertenecen los seis relatos dedicados a la descripción de la vida en los refugios durante el asedio de Budapest; se trata de los siguientes cuentos: “Nochebuena”, “Una mañana de invierno”, “El caballo”, “El paquete”, “La tía Anna”, “Miedo”. La segunda parte de la antología se compone en cambio de siete relatos sueltos, ambientados en la Budapest de la inmediata posguerra, pero sin un hilo conductor común. En nuestro análisis sólo se examinará la primera sección.

¹⁷No es infrecuente en los relatos de Déry observar una inversión del punto de vista, como si fuera normal que la mirada de sus protagonistas surgiera de una suerte de mundo inferior; es el caso, por ejemplo, del cuento “Un viejo bien fino”, incluido en la segunda parte –que no se examina en nuestro estudio– de *Juegos de los infiernos*. Así relata Déry: “Los colores del atardecer caían a través de la reja de la ventana de la cocina que, en su mitad inferior, cubierta de telarañas, quedaba más baja que el jardín. El césped se extendía hasta muy cerca de la reja y, al mirar por la ventana, los tallitos de hierba y los cálices de las margaritas y campanillas se veían por abajo, desde la perspectiva de las lombrices de tierra” (p. 154).

los laberintos de la memoria de sus personajes vuelven a adquirir una consistencia casi tangible, como si estuvieran despertando de una hibernación:

Con los ojos clavados en la vela cuya llama oscilaba en la pared de enfrente, como un faro que hiciera señales sin proyectar claridad, recordaba las épocas de su pasado llenas de experiencia. Los inmóviles recuerdos recobraban vida poco a poco y sus sombras enormes y vacilantes cruzaban el oscuro sótano, que sin oponer resistencia se sometía al postergado mundo de la apariencia sirviendo de dócil escenario giratorio a los rostros rápidamente cambiantes (Déry, 1963: 93-94).

La mente de los sitiados viaja hacia atrás y cualquier ruido mínimo, desde el soplo del viento nocturno hasta el goteo ligero de la lluvia contra los cristales ennegrecidos, hace renacer por un instante la memoria del tiempo perdido de la libertad:

Afuera empezó a llover. Por el respiradero, que había quedado abierto por un descuido, entraba el redoble suave y monótono de las gotas de lluvia, que –al igual que una vieja canción evoca tiempos ya pasados hace mucho– despertaba en el cerrado sótano el recuerdo consolador de noches de invierno libres e inmensas (Déry, 1963: 116-117)¹⁸.

Tanto en el primer relato de Burel como en los cuentos de Déry la percepción del tiempo se deforma. Así como el alma angustiada del personaje bureliano, perdido en su inacción, deja que el tiempo transcurra en una continua frustración y se ve involuntariamente devuelto al pasado por el fortuito encuentro con los manifestantes, de la misma manera el alma de los budapestinos sitiados pierde la orientación y ve trastocadas las coordenadas espacio-temporales; Déry describe así el proceso:

Solamente se percibe el tiempo cuando es mucho o muy poco; cuando crece desmedidamente o cuando se encoge inesperadamente. En los dos casos, la sensación de tiempo se convierte en una sensación de angustia, y el alma pierde la medida de la vista y la orientación, cambiando su peso tan súbitamente que, en el nuevo ambiente, se agita indefensa de un lado a otro como el cuerpo que, de improviso, va a parar a la corriente de un río o al blando barro de un pantano (Déry, 1963: 117).

En relación con el segundo eje temático, el examen de los espacios internos pone en evidencia cómo los sótanos de los edificios, antaño usados para almacenar viejos trastos domésticos, son convertidos en oscuros refugios, organizados como pequeñas comunidades, y dotados incluso de un “encargado de la defensa pasiva”. Déry subraya en más de una ocasión la escasez de fuentes luminosas presentes en los refugios: “No había corriente eléctrica, sólo una lámpara de aceite esparcía su luz pálida y huraña en las dos habitaciones alargadas que se unían en forma de T. Estaban atiborradas de sillas, sofás y somieres vacíos” (Déry, 1963: 9). En la descripción del mundo subterráneo se aprecia la distancia existente

¹⁸ El proceso de rememoración de las pasadas épocas de dicha por parte de los personajes contrasta –evidentemente– con las condiciones de devastación del tejido espacial y social de la ciudad sitiada, recorrida sólo por animales hambrientos y destinados a la muerte. Una de las más intensas descripciones del panorama urbano durante el conflicto la ofrece el poeta Lajos Kassák (1887-1967). En su poema “Pestilovak 1945 tavaszán” (“Caballos de Pest en la primavera de 1945”), describe una ciudad ruïnosa en la que caballos demacrados y ciegos deambulan sin rumbo: *Entre las ruinas de la ciudad,/ En el camino que lleva hasta el cielo,/ Como cadáveres cubiertos de harapos mugrientos/ Unos demacrados caballos se arrastran ciegos y endebles/ Y arriba, lejos de ellos, brilla el sol de marzo/ A qué vendaval han sobrevivido!/ Y a qué desgarradora inanición!/ Y si pudieran hacerlo, todavía estarían llorando [...]*. (Kassák, 1994: 115). [Traducción propia, a partir de la versión italiana del poema, traducida del húngaro por Roberto Ruspanti].

entre los “habitantes del submundo” y el espacio abierto, cuyos ruidos indistinguibles llegan al sótano invadiéndolo con sus vibraciones: “El estertor febril del mundo de arriba hizo vacilar la llama de la vela, las sombras daban salvajes saltos cabríos en la cámara tapizada con cortinas rojas y tapices” (Déry, 1963: 102). Otras veces, no existe duda acerca de la naturaleza de los ruidos procedentes del mundo de arriba: “Como perlas negras y malignas, engarzadas en el hilo de la ofuscación, las sordas detonaciones rodaban en interminable hilera por la escalera de caracol del sótano” (Déry, 1963: 32)¹⁹.

Los ciudadanos budapestinos, a diferencia del cobarde protagonista del primer relato bureliano, están dispuestos a arriesgar sus vidas para volver, aunque sea por breves momentos, a sus casas, o respirar el aire puro y volver la mirada *usque ad sidera*. Déry relata las atrevidas subidas al mundo superior de sus antihéroes, describiendo espacios dominados por la ausencia de luz, tanto en el subsuelo como en la superficie, puesto que es sólo durante las horas nocturnas cuando los habitantes del sótano pueden atreverse a subir los peldaños de las estrechas escaleras de caracol: “De cuando en cuando, un enviado del oscuro sótano subía a la oscuridad aun mayor del patio, para explorar la situación e informar sobre el estado de la casa sitiada” (Déry, 1963: 11). La intensa añoranza del hogar es uno de los rasgos que mejor refleja la sensación de desamparo de los personajes de la ficción, puesto que el gran sótano es percibido por ellos como un refugio precario e inseguro, incapaz de sustituir la casa y garantizar verdadera protección. La sensación de inseguridad vinculada a este tipo de desarraigo forzado es explicitada por Bachelard cuando afirma que

...todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa.[...] Veremos a la imaginación construir muros con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, [...] el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue (Bachelard, 2006: 35).

Entre los gruesos muros del refugio, la tragedia del conflicto y sus efectos sobre la población desafían los modos habituales de vida²⁰. Así, las estrategias de los sobrevivientes

¹⁹Los meses trágicos del sitio de Budapest han marcado con tanta intensidad la memoria y la sensibilidad de la sociedad húngara que el recuerdo de aquellas largas semanas aparece ficcionalizado incluso en novelas o cuentos que no se proponen relatar detenidamente los acontecimientos bélicos. Obras capitales de las letras nacionales del siglo XX, como por ejemplo *Rozsdatemető (Cementerio de chatarra)* de Endre Fejes, autor que en 1962 se interna en las contradicciones y problemas de la sociedad húngara post 1956, no pueden evitar referirse a los conflictos urbanos que sacudieron la capital durante los primeros meses de 1945. Fejes así relata los efectos de los bombardeos sobre seres humanos y cosas: “En Budapest menudearon los ataques aéreos. En la escuela las niñas eran conducidas al refugio varias veces al día. Si las alcanzaba la alarma en la calle y empezaban a ulular las sirenas, Hajnalka y Eszeter no se metían nunca en un portal, sino que iban corriendo a reunirse con su madre. En tales casos Mária Pék las abrazaba en el sótano y ellas se sentían seguras. [...] La fábrica Shell estaba ardiendo. Multitud de casas quedaron destruidas, en la calle yacían muertos.” (Fejes, 1974: 90-91).

²⁰El hecho de que el sitio de Budapest haya representado un período-bisagra en la reciente historia sociopolítica del pueblo húngaro es subrayado, en la literatura, por la frecuencia con la que la ficción de las décadas posteriores vuelve a describir los estados anímicos de quienes vivieron aquella experiencia. En su novela *Pilátus* (se utiliza aquí la traducción italiana bajo el título de *La ballata di Iza*), de 1963, Magda Szabó pone de relieve los efectos nefastos de la guerra y el sitio de la ciudad en la memoria y la preservación del pasado por parte de los ciudadanos: “È passato tanto tempo, mia cara –disse Iza scacciando i ricordi con un cenno della mano–. Sono successe molte cose nel frattempo, c’è stata la guerra mondiale, l’assedio di Budapest” (Szabó, 2008: 88) [Ha pasado mucho tiempo, mi querida –dijo Iza ahuyentando los recuerdos con un gesto de la mano–. Han pasado muchas cosas entre tanto, hubo la guerra mundial, hubo el sitio de Budapest” (la traducción es mía)].

pasan por convertir cada instante de tregua en un temporario regreso a las costumbres de antaño: “Por la mañana temprano, antes de hacerse el día, solía cesar el bombardeo hora y media o dos horas, como si los sitiadores, por compasión y urbanidad, concedieran a los habitantes de las ciudad una pausa para la limpieza tras la horrible noche en el infortunio” (Déry, 1963: 19).

En las infrecuentes ocasiones en las que los habitantes del subsuelo consiguen subir a la superficie, el contraste entre el espacio peligroso pero abierto de la calle y los ámbitos cerrados de los refugios subterráneos se hace aun más patente, al punto que cualquier elemento perteneciente al mundo de arriba se convierte a los ojos de los sitiados en una manifestación intensa de la vida, en oposición a la noche infinita de los espacios subterráneos: “Cuando la señora Daniska, a través de la doble vuelta de la escalera del sótano, bajó al inframundo, aún llevaba adherido a sus zapatos el polvo de la calle. El polvo terrestre vivifica la nada y transforma en infierno el reino de los muertos” (Déry, 1963: 80).

El hecho de que el escenario de los cuentos sea un espacio clausurado permite evidenciar la presencia de elementos en común con los relatos ya mencionados que Peri Rossi incluyó en *Los museos abandonados*. En particular, en el cuento “Los refugios”, personajes ateridos huyen de la vida en las calles, del ruido urbano y el frenesí contemporáneo. A diferencia de lo que sería esperable, el destino elegido para sustraerse al caos mundano no es un mundo edénico alejado de los centros urbanos, sino un museo ubicado en plena ciudad, un espacio casi sin ventanas. La elección de un museo como refugio y espacio de negación de la realidad supone la posibilidad de encontrar en el inmovilismo de las estatuas un aislamiento silencioso e indefinidamente seguro: “Estábamos en el museo. En el museo nunca ocurría nada. No nos conocíamos” (Peri Rossi, 1974: 131). El rechazo de la realidad a través del encierro voluntario implica una negación del mundo de afuera y, por ello, un progresivo desconocimiento del mismo al que se une el diario contacto de los “sitiados voluntarios” con las estatuas, metáfora de lo inanimado e inhumano. La necesidad de refugiarse en espacios inverosímiles (un pozo, un árbol, una cuerda...) es un elemento que aparece con frecuencia en los personajes de Peri Rossi, también en cuentos pertenecientes a libros posteriores. Envueltos en una capa gris de mutua incompreensión que genera miedos, los antihéroes de Peri Rossi fluctúan entre descripciones realísticas y una categoría de lo absurdo que encuentra su origen en elementos alegóricos inaceptables para el sentido común, como es el caso de vivir una década entera sin ver la luz de la calle: “¿Ariadna, por qué no se quedó afuera? Los gritos, ya le dije. Salí a la calle, hacía diez años que no veía la calle, que no miraba la calle. Siempre era así: de la casa al estudio en auto; a la salida, del estudio a casa en auto [...] No había tiempo para mirar. Salí a la calle y tuve miedo” (Peri Rossi, 1974: 131)²¹.

La misma alternancia entre elementos realistas y diálogos o situaciones que evidentemente pertenecen a la dimensión del absurdo se vislumbra en los relatos de *Fuegos*

²¹ En el cuento “Los refugios” seres atemorizados y desilusionados sueñan con crear un mundo *ex-novo*, a partir de la inmóvil neutralidad de las esculturas. Y sin embargo, nos dice Peri Rossi, este acto deliberado de aislamiento, de descolocación voluntaria no es más que un patético (y cobarde) intento de edificar una realidad paralela. Una realidad que responde a las exigencias de autoalejamiento del no integrado y que la autora paradójicamente utiliza para que no se olvide la meta por la cual tanto se luchó. Analizando el mensaje implícito en la obra de Peri Rossi, Benedetti observa: “Evidentemente es hora de abandonar los museos, con sus estatuas que perdieron vigencia, sus momias acalambradas [...], y también con sus irreparables deterioros y su olor a podrido. Es hora de salir al aire libre” (Benedetti, 1974: 9).

de los infiernos. Es emblemático el caso de un joven que se salva de la muerte gracias al sacrificio de su madre, quien le hace escudo con su cuerpo y recibe los proyectiles que la policía nazi había destinado a su hijo. A partir de este episodio realista, Déry incursiona en lo absurdo mostrando cómo el interés del joven reside únicamente en saber si su madre murió de un balazo o dos. Así se desarrolla el diálogo con dos ancianas viudas que habían sido testigos del episodio cruento: “¿Es cierto que se murió mi madre? Las viudas asintieron-. ¿Le dieron dos tiros? –Sí, dos –dijo la señora Daniska-. Entonces oí bien –dijo el desertor-. Yo oí dos disparos casi al mismo tiempo y creí que tiraban contra mí. ¿Le dieron los dos? –Sí, los dos– dijo la tía María” (Déry, 1963: 125-126).

Finalmente, en relación con el examen de los espacios externos, cabría hacer hincapié en una característica de los únicos habitantes de la superficie, es decir, los sitiadores que acorralan el espacio urbano. En este sentido, es preciso señalar en los relatos de Déry la presencia de dos crueles paradojas. La primera reside en el trágico desajuste informativo entre los ciudadanos budapestinos sitiados y las armadas de los sitiadores. Pese a que los mismos soldados alemanes son conscientes de que la guerra está perdida y que pronto las tropas rusas entrarían en Budapest, los ciudadanos sitiados desconocen las verdaderas dinámicas del conflicto, ignoran qué áreas de la ciudad quedan todavía bajo el control alemán y cuáles han sido “liberadas” por la avanzada de los rusos y sólo ven, desde su perspectiva sesgada y limitada, los efectos de los últimos actos de violencia nazi:

Lo mismo que las moscas en el otoño, poco antes de caer, empiezan a zumbear con más fuerza y a picar con más rabia, como si lucharan con la muerte, los policías nazis durante las últimas semanas del asedio zumbaban y rabiaban por la atormentada ciudad, más excitados cada vez, aniquilando a sus enemigos como poseídos de una furia destructora (Déry, 1963: 70-71).

La segunda paradoja consiste en resaltar una realidad histórica, es decir, el hecho de que los enfrentamientos armados en las calles urbanas y en los cielos de la ciudad sitiada se desarrolló sobre todo entre las tropas alemanas y el ejército ruso procedente del Este, quedando los ciudadanos budapestinos como mudos espectadores en un escenario devastado²²:

Los escuadrones rusos de bombardeo volaban implacables sobre los tejados, sus ametralladoras tableteaban mordiendo en las desnudas paredes de las casas. En el tejado del banco cercano ladraban ininterrumpidamente las baterías antiaéreas. Cuando el fuego cesaba, por un momento llegaba del patio, como un afable saludo del invierno, el chapoteo monótono y gordo de la nieve que se iba derritiendo (Déry, 1963: 50-51).

Al introducir este segundo apartado de nuestro estudio, se había adelantado la presencia en la antología de Déry de una común tensión por parte de los personajes ficticiales hacia una visión de la existencia que, pese a todo, es esperanzada. Cada

²²También hubo soldados húngaros que colaboraron muy activamente con las tropas alemanas conformando verdaderas milicias nazis; aun si se habían adherido por completo a la ideología, solían identificarse con emblemas que remitían a la historia patria. En uno de los relatos, hace su aparición en el sótano un grupo de tres milicianos: “Eran tres: uno más viejo con bigote y sombrero tirolés y dos más jóvenes, pálidos, de pelo negro y estatura sorprendentemente pequeña. Llevaban brazaletes con el emblema de Arpad; en sus cinturones lucían los mangos rojos de las granadas de mano” (Déry, 1963: 72).

protagonista, encerrado en la semioscuridad del subsuelo, no deja de manifestar su humanidad y busca en los más nimios destellos de luz, en los sutiles soplos de aire o incluso en una breve e inesperada tregua de los bombardeos nocturnos, el pretexto para seguir cultivando la esperanza. Así lo relata Déry: “La noche era clara y tranquila. La oscuridad que fluía desde el patio pasaba a través de las tinieblas subterráneas como la sangre fresca por un cuerpo debilitado. De cuando en cuando caía por el triste y sombrío submundo un reflejo sideral de esperanza” (Déry, 1963: 108). Fragmentos aislados de días o noches sin los martillazos de los bombardeos son suficientes a los habitantes del submundo para que el silencio del espacio se convierta en silencio íntimo y personal, que cada uno elabora según su propia sensibilidad: “La noche era tranquila, fuera no caía ningún proyectil, de manera que cada cual pudo involucrase en su propio silencio hilando el delgado hilo de seda de su fantasía para descolgarse directamente de los infiernos” (Déry, 1963: 111).

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BAYCE, Beatriz, *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*, Montevideo, Arca, 1987.
- BENEDETTI, Mario, “Postfacio”. En Peri Rossi, Cristina: *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1974.
- BENEDETTI, Mario, *Literatura uruguaya. Siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988.
- BENEDETTI, Mario, *La Tregua*, Madrid, Alianza, 2002.
- BUREL, Hugo, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, Montevideo, Alfaguara, 1998.
- CARRIQUIRY, Margarita, “Identidad y literatura en el Uruguay”, en Rita, Carla Maria (ed.): *Un paese che cambia. Saggi antropologici sull'Uruguay tra memoria e attualità*, Roma, CISU, 2010, pp. 137-162.
- CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”, en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/continui.htm>. (consulta: 29/08/2008).
- DÉRY, Tibor, *Juegos de los infiernos*, trad. Dolores Herrero Villamor, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1963.
- ESTRAMIL, Mercedes, “Cuentos de Hugo Burel. El simulacro y la nieve” (reseña de *El elogio de la nieve y doce cuentos más.*), en *El País Cultural*, Montevideo 13/11/1998, p.11.
- FEJES, Endre, *El cementerio de chatarra*, Madrid, Aguilar, 1974.
- FISCHER, Ernst, *Literatura y crisis de la civilización europea. Karl Kraus, Robert Musil, y Franz Kafka*, Barcelona, Icaria, 1977.
- FREGA, A. / Rodríguez Aycaguer, A.M./ Ruiz, E. / Porrini, R. Islas, A. / Bonfanti, D. / Broquetas, M. Cuadro, I., *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*, Montevideo, Banda Oriental, 2007.
- GATTI, Gabriel, “El lugar imposible del ex detenido desaparecido”, en <http://www.pvp.org.uy/gabrielgatti.htm>, (consulta: 01/09/2011).
- KASSÁK, Lajos, *Poesie costruttive d'avanguardia, rivoluzionarie, immagine d'amore, elegiache*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 1994.
- LEMEBEL, Pedro, *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- NOGUEROL, Francisca, “La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”, *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, 1994-1995, n. 6-7.
- ONETTI, Juan Carlos, *La Vida Breve*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.

- ORKÉNY, István, *Cuentos de un minuto*, Thule, Montcada i Reixac, 2006.
- OXANDABARAT, Rosalba, “Llevar la fiera a la pantalla”, en *Brecha*, Montevideo, 2008 (consulta: 27/07/2008).
- PERI ROSSI, Cristina, *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1974.
- SÁRKÓZY, Péter, *La beata Ungberia. Saggi sulla cultura ungherese*, Roma, Lithos, 2009.
- SCHLÖGEL, Karl, *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*, Madrid, Siruela, 2007.
- SZABÓ, Magda, *La ballata di Iza*. Einaudi, Torino. (Traducción italiana de Bruno Ventavoli del texto original húngaro), Pilátus, 2008.
- TEMPESTI, Folco, *La letteratura ungherese*, Firenze, Sansoni, 1969.
- TURPIN, Enrique, “La mirada de la M. Un estudio de optometría literaria”. En Sánchez Yvette, Spiller Roland (Coord.): *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004, pp. 207-217.

Personajes húngaros en la obra de Cortázar

Iilnca Ilian Jăranu

Resumen: Las alusiones al espacio húngaro que existen en la obra de Julio Cortázar superan con creces las menciones a otros espacios geográficos y étnicos distintos del argentino y el francés. Lejos de considerar que la Hungría mencionada en esta obra entretenga una relación mimética con el país físico homónimo, sostenemos que en el universo cortazariano existe un país ficticio llamado Hungría, cuyas características encuentran su coherencia organizadora en el tema del doble. Estudiamos en este artículo tres personajes designados como “húngaros”: el doble de Alina Reyes de *Lejana*, Ossip Gregorovius de *Rayuela*, la condesa Bathory de *62. Modelo para armar*. Mostramos que todos ellos, más allá de poseer este atributo en cuanto propiedad extra nuclearia, forman parte de una original reflexión literaria acerca del tema del doble. Esta reflexión, que permea la entera obra de Cortázar, evolúa a lo largo del tiempo y las tres figuras analizadas reflejan tantos planteos del tema: el surgido de la tradición romántica en el caso de *Lejana*, el relacionado con la representación cultural de Latinoamérica con respecto a Europa en el caso de *Rayuela*, por fin, el relacionado con la tensión entre un mito literario como el vampiro y la revivificación de éste en *62. Modelo para armar*.

Palabras clave: Estatuto ontológico de los personajes ficticios – Julio Cortázar – Hungría – tema del Doble – representación cultural.

Abstract: The allusions to the Hungarian space that exist in the works of Julio Cortázar extensively outweigh the references to other geographic and ethnic spaces, besides the Argentine and the French ones. Far from considering that the Hungary mentioned in this body of work is in a mimetic relationship with the eponymous actual country, we claim that in the universe built by Julio Cortázar there is a fictional country called Hungary, whose characteristics are coherently organized around the theme of the double. In this paper, we explore three characters labelled as “Hungarian”: the double of Alina Reyes in *Lejana*, Ossip Gregorovius in *Rayuela (Hopscotch)*, the countess Bathory in *62. Modelo para armar (62. A Model Kit)*. We demonstrate that all of them, besides possessing this attribute as an extra nuclear property, are part of an original literary reflection on the theme of the double. This reflection, which permeates all the works of Cortázar, evolves over time and the three analyzed figures reflect various aspects of the theme: the emergence of the romantic tradition in the case of *Lejana*, the connection to the cultural representation of Latin America in relation to Europe in the case of *Rayuela (Hopscotch)*, the connection to the tension between a literary myth such as the vampire and its revival in *62. Modelo para armar (62. A Model Kit)*.

Key words: the ontological status of fictional characters – Julio Cortázar – Hungary – the theme of the Double – cultural representation.

Somos conscientes que, visto desde una perspectiva segregacionista respecto a la relación entre la ficción y la realidad, inquirir sobre la nacionalidad de los personajes literarios es igual de controvertible como cuestionar la religión o la ideología que profesan, sobre sus estudios o inquietudes intelectuales, sobre su currículum o partida de nacimiento.

Por supuesto, no se puede hablar de nacionalidad literaria / ficticia / textual, si se considera, según P. F. Strawson que la enunciación en la obra ficticia no es ni verdadera ni falsa sino que es ociosa o si se distingue, según Searle, entre afirmaciones serias y proposiciones ficcionales. Es imposible hablar de características de este tipo si se niega todo estatuto ontológico a los objetos no existentes, como lo hace Bertrand Russell cuando demuestra que todas las observaciones sobre los seres de ficción son falsas por razones puramente lógicas. Está claro entonces que para abordar el tema anunciado por nuestro título es necesario poner entre paréntesis esta inquietante sugestión de los filósofos analíticos y asumir una perspectiva integracionista, que no divide tan tajantemente entre la realidad y la ficción, pero tampoco iguala el estatuto ontológico de los personajes al de las personas de carne y hueso. Terence Parsons, adepto del integracionismo, prefiere manejar nociones como “grados de existencias” y afirma que los objetos ficticios, sin dejar de poseer las propiedades que les atribuimos ingenuamente, no las detentan sino *dentro* del texto al que pertenecen. Sus propiedades nuclearias (en términos de Parsons) describen sus cualidades en el interior de la ficción, mientras que sus propiedades extra nuclearias se encargan de mantener estos objetos fuera del mundo real (Pavel, 1988: 41).

Claro, estas aclaraciones pueden parecer demasiado escolares, pero las vemos como necesarias porque señalan la perspectiva que adoptamos al buscar en el universo cortazariano la huella de los personajes húngaros: consideramos que, dada su condición ficticia, a lo cual se añade la orientación decididamente antimimética de la escritura de Cortázar, los personajes húngaros son igual de húngaros como es rumano un personaje secundario sumamente gracioso de Proust, el *maitre d'hôtel* de Balbec, o es italiano Settembrini de *La montaña mágica*. Con todo eso, hechas todas las reservas expuestas, consideramos que sí se puede hablar de personajes húngaros en Cortázar, mientras que no se podría hacer lo mismo si se tratara de rumanos, serbios, rusos etc., e incluso se podría sugerir que en el universo cortazariano existe un país ficticio llamado Hungría, cuyas características, evidentemente, no se superponen a las del país físico homónimo, sino que encuentran su coherencia organizadora en el tema del doble. Es anecdótico, pero sugestivo, señalar que, aunque en sus cartas escritas a sus amigos, Cortázar no deja constancia de viaje alguno a Hungría y en cambio comenta con pasión sus viajes a Praga, a Marrakech o la India, él construye varios seres ficticios etiquetados como húngaros (no checos, ni árabes, ni indios). Esta situación se puede ver como otra prueba de la tendencia decididamente antimimética de su escritura y del empleo de dicha etiqueta como designador rígido (Kripke, 1980), puesta simplemente al servicio de la exploración de los desdoblamientos, escisiones, imágenes especulares creadas por la conciencia humana. De hecho, dada la importancia de este tema en Cortázar, la metáfora se podría invertir y podríamos decir que en el país llamado *Dobles* del universo cortazariano existe una región Hungría, cuya relación con la Hungría real se sostiene en muy pocos estereotipos culturales y algunos datos proporcionados por una enciclopedia mínima.

Parsons (1980, 49-60) clasifica los objetos de ficción en nativos (creados por el autor del texto), inmigrantes (provenientes del mundo real o de otros textos) y sustitutos (provenientes del mundo real, pero dotados en el texto de características muy diferentes). El mismo autor señala que la diferencia entre sustitutos e inmigrantes es difícil de hacer, porque depende de la fidelidad de la representación y de nuestra concepción sobre la mimesis. Empleando sus términos, podríamos decir que la Hungría cortazariana nunca

juega el papel de un inmigrante (lo que supondría un mayor apego a una perspectiva realista y a una mayor confianza en las imágenes estándar relacionadas con este país), sino que es siempre un sustituto. El sustituto se definió como “un maniquí llevando una máscara manipulada e interpretada por el escritor” (Pavel, 1988: 42). Sobra decir, entonces, que no buscaremos la percepción que tiene Cortázar acerca de Hungría en los textos que analizaremos y en los cuales se encuentran personajes etiquetados como húngaros – el doble de Alina Reyes de *Lejana*, de *Bestiario* (1951), Ossip Gregorovius de *Rayuela* (1963), Erszebet Bathory de *62. Modelo para armar* (1967) –, sino que nos contentaremos con señalar la presencia de este país ficticio en el universo narrativo cortazariano y su íntima vinculación con el tema del doble.

Un estudioso interesado por las interferencias entre la creación y la biografía del autor podría, evidentemente, especular sobre el hecho de que en la época de la composición de *Lejana*, Cortázar trabajaba en Buenos Aires en el estudio de traducción del húngaro Zoltan Havas. Lo había conocido a través de su gran amigo Fredi Guthmann, tenían relaciones de trabajo excelentes, lo unían a él sentimientos de “estimación, de amistad en el mejor sentido” (Cortázar, 2000: 297). Sobre su personalidad compleja Cortázar da relaciones pormenorizadas en sus cartas dirigidas a los amigos comunes Fredi y Natacha Guthmann y se extiende mucho cuando evoca los vaivenes afectivos de su socio, que sueña con asentarse en Tahití, emprende por fin el tan deseado viaje y vuelve de allí fracasado, “desanimando, sin planes ni deseos de nada” (Cortázar, 2000: 260). Es posible que el viaje frustrado de su compañero represente una advertencia importante para el escritor que en este período está obsesionado con irse de su país. De hecho, Cortázar vive en un medio en que todos anhelan abandonar un Buenos Aires deprimente y de instalarse en otros lugares, más propicios y exaltantes, como Tahití (Havas), la India (Guthmann), París (Cortázar). El crítico en busca de las huellas biográficas en los textos de un autor podría concluir que el mapa mental de Hungría imaginado por el joven escritor tiene raíces en las probables evocaciones de su socio. Pero es igual de probable o improbable que dicho mapa se haya esbozado incluso antes, durante el período que Cortázar pasó en Mendoza (1944-1945) cuando dio clases en la Universidad de Cuyo. Aquí, el escritor tuvo la suerte de trabar una íntima amistad con Sergio Sergi, un artista plástico de gran envergadura y un central-europeo típico por su educación y cultura. El artista triestino de ascendencia eslovena, nacido en 1896, se formó en el célebre Instituto Gráfico de Viena, estudió tipografía moderna al lado de Von Larisch y trabajó con un grupo de artistas, investigadores y arquitectos formados por el famoso Adolf Loos. Fue veterano de la Primera Guerra Mundial, testigo del derrumbamiento del Imperio Austro-Húngaro, conocedor a fondo de la literatura en lengua alemana. De hecho, a Sergi le va a pedir Cortázar referencias sobre *La muerte de Vergilio* de Hermann Broch (Cortázar, 2000: 291). Este representante típico del *ethos* central europeo, mendocino por elección desde 1925, marca profundamente al escritor y es muy probable que sea él quien propicie el acercamiento afectivo de Cortázar a este espacio. Pero nuestro interés no es una pesquisa saint-beuviana de las huellas biográficas en las creaciones artísticas. El breve excursus que hemos realizado sólo quiere enfatizar la diferencia inmensa que se crea entre las verosímiles evocaciones de un espacio como el húngaro por parte de personas allegadas al escritor y las reelaboraciones completamente libres y originales de un espacio ficticio homónimo en el texto literario.

El tema del doble irrumpe en la narrativa cortazariana en un cuento escrito entre 1947 y 1950 y, según la confesión del autor, este tema no aparece por “contaminación literaria”, sino que es sentido como una “vivencia” (González Bermejo, 1978: 32). Se trata de uno de los cuentos más clásicos, más acabados y más comentados de su creación literaria, *Lejana*, que está incluido en el primer libro de cuentos publicado por el autor, *Bestiario* de 1951. Constando de dos partes de desigual extensión, la primera, más larga, está constituida por un *discurso*, el diario de Alina Reyes, que deja constancia del aburrimiento que le provoca su vida en Buenos Aires y transcribe la visión cada vez más invasora de un doble suyo que parece vivir en una ciudad lejana y fría, identificada al final con Budapest. Este doble resulta ser lo más opuesto a ella, una mendiga húngara, abusada y desventurada. La parte final es una *historia* en tercera persona cuyo narrador relata fríamente el encuentro de las dos mujeres en un puente de Budapest, donde Alina Reyes consigue llegar con el pretexto social de su viaje de boda pero movida en realidad por la necesidad de encontrarse consigo misma en su variante desfavorecida. El contacto tiene lugar, las mujeres se abrazan en medio del puente, pero de la repentina fusión resulta un intercambio de personalidades, la mendiga se vuelve Alina Reyes y viceversa. El recurso a la transcripción del diario, celebrado por varios críticos como “el primer acierto del cuento”, “un acierto a varios niveles” (Alazraki, 1983: 194; Lavaud-Fage, 1984: 68), permite al lector instalarse en el punto de vista de Alina Reyes y proporciona el contacto directo con una conciencia que se transforma paulatinamente en un campo de batalla entre dos yoes opuestos. Se ha puesto de manifiesto la actitud de superioridad que manifiesta Alina Reyes con respecto a su doble (Lanin, 1975: 228), así como la ironía amarga que hace que la inversión final de los papeles demuestre que “la connotación de poder que encerraba el nombre [de Alina Reyes] era una información falsa o, por lo menos, falsamente interpretada” (Lavaud-Fage, 1984: 75). También se ha hablado del hecho de que, si el espacio de Buenos Aires representa el mundo frívolo de la burguesía moderna y el de Budapest el mundo de los desfavorecidos, la escisión que surge en la conciencia de la diarista representa “un caso de enriquecimiento de la personalidad”, por darle “una capacidad de ver lo que les falta a otros” (Carmosino, 1985: 11).

En lo que nos concierne, sólo queremos recalcar la interesante reflexión literaria que realiza Cortázar en las huellas de los surrealistas atraídos por el ocultismo, la magia, las artes combinatorias, o sea los esoterismos varios en los cuales no obstante no creen en absoluto. Con pocas excepciones (Merlo, 2002: 67), no creemos que se haya insistido suficientemente en la crítica dedicada a este cuento al hecho de que el trastorno de Alina Reyes surge de un mero juego de palabras. Acostumbrada a combatir los frecuentes insomnios con búsquedas en el campo de las vocablos, versos y sonoridades, la protagonista del cuento se deja llevar por la seducción de un anagrama, “Alina Reyes, es la reina y...” (Cortázar, 2004: 119), en la cual le parece que encuentra una clave secreta de su destino. Alina Reyes se dedica a las manipulaciones verbales: “Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con *a*, después con *a* y *e*, con las cinco vocales, con cuatro” (*ídem*). Éstas son sin duda un juego, pero sus orígenes son mágicos y esotéricos. Como lo recuerda Gustav René Hocke en su importante libro *El manierismo en la literatura*, ellas pueden remontar hasta el simbolismo egipcio, caldeo y hebreo, a la Cábala, a la literatura alquimista, al neoplatonismo alejandrino y al renovado en la Florencia de la época de Marsilio Ficino

(Hocke, 1959: 63)¹. En las manipulaciones verbales, que dan los palíndromos, los logogramas, las paronomasias (*amore, more, ore, re*, por ejemplo), los anagramas y las analogías varias, se encuentra pues la perenne atracción por lo mágico y oculto. En ellas transluce el deseo de traspasar el nivel obvio y banal que hace corresponder mecánicamente una palabra a cada objeto, a fin de dar con configuraciones inesperadas y mensajes secretos, salvadores. Lo único que se debería añadir es que, según Hocke, existe un momento en que las aguas se separan y la búsqueda *mítica* de un lenguaje secreto que haga posible la comunicación con los seres divinos y sobrenaturales deja lugar a una *lúdica* persecución de lo asombroso, desconcertante, sensacional. Se trata de la “secularización” ocurrida en el siglo XVII, cuando por una parte pervive un uso esotérico de la lengua, como en la obra de Shakespeare, y por otra parte aparece el manierismo como corriente literaria con nombres nacionales específicos (*conceptismo, cultismo / gongorismo* en España, *marinismo* en Italia, *euphuismo* en Inglaterra, *préciosité* en Francia, *Vernunft-Kunst* en Alemania, etc.). Entre las tesis defendidas por Hocke está la de que afirma que una de las características esenciales del hombre moderno remonta precisamente a este momento de segregación, cuando las manipulaciones verbales dejan de tener una finalidad religiosa para convertirse en muestras de virtuosismo esteticista:

Poco a poco se pierde la fe y luego también la iniciación con valor simbólico de estos signos. En el letrismo contemporáneo ya no se interpelan, a través de invocaciones lírico-musicales, las fuerzas divinas, sino que, como más, se persigue la creación de unos estados “transcendentales”. Se busca “el choque” y “la atmósfera”. Desde la antigua mística de las letras se llega a la magia sólo estética de una *alquimie du verbe* tardía (Hocke, 1959: 67, *nuestra traducción*).

Podemos ver la aventura de Alina Reyes como un atavismo mágico-religioso o como una revancha de lo fantástico por la separación entre una magia efectiva y una magia meramente simbólica. Al recombinar las letras de su nombre, a la protagonista del cuento le parece dar con su nombre secreto de “reina”, oculto bajo el social. Si las tradiciones esotéricas estipulan la capacidad de actuar sobre la persona cuyo nombre secreto llega a conocerse, Alina Reyes es un caso típico de ser que intenta auto manipularse mágicamente,

¹Aunque el libro de Hocke no se ha traducido al español, su tesis es conocida: existen en la cultura europea dos corrientes distintas, llamadas por Quintiliano “aticista” y “asianista”, correspondientes a lo clásico armónico y a lo moderno irregular, excéntrico, inarmónico. La primera apunta a la imitación de la naturaleza (mimesis), la segunda a la creación de *phantasiai*, representaciones mentales dotadas de una intensidad tal que pueden tomarse por objetos reales: “Los creadores de *phantasiai* no conocen el correctivo de la “naturaleza” y no lo necesitan. El mundo de “las imágenes de la fantasía” permite transformar cualquier cosa en cualquier cosa, desafiar los estados de agregación elementales. El acontecimiento artístico ya no procede del mundo de la naturaleza, sino del mundo de la representación” (Hocke, 1959: 31, *nuestra traducción*). Sobra decir que en la literatura de tipo aticista, clásico, el acento cae en el significado mientras que en la de tipo asianista (“manierista” en términos de Hocke), el acento cae en el significante, según la concepción de una simpatía mágica del signo con respecto al significado. Esta es una de las ideas básicas de la cabalística, pero sus raíces remontan ya a la Antigüedad egipcia, en la cual nace la idea de una correspondencia por descubrir entre las manipulaciones de las letras y la divinidad originaria cuyo nombre, una vez encontrado, otorga al descubridor la capacidad de remodelar la realidad según su deseo. La “isopsefía”, o sea la realización de unas relaciones ocultas en el interior de las palabras por la combinación de letras y cifras, será uno de los métodos favoritos de adivinación en la Cábala o en la alquimia, pero ya desde la Antigüedad helenística se perfila la psemomanía y la onomatomántica mágica popular destinadas al vulgo (Hocke, 1959: 65). Sus huellas, lejos de desaparecer, perviven aún hoy en la numerología y la onomancia a las cuales se dedican muchas páginas en Internet.

a fin de salir de una vida preestablecida a la cual está condenada por su nacimiento circunstancial, su estatus social, su nacionalidad, o sea todos aquellos rasgos unificados en esa etiqueta que es su nombre social. El hallazgo del anagrama posible de su nombre, una frase suspensiva, le produce un sentimiento ambivalente: júbilo por las promesas de las configuraciones inesperadas de su destino y horror por la sugerencia de la posibilidad de otro destino que el triunfador y feliz que se proyecta en su juventud: “Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche” (Cortázar, 2004: 119). El destino de ser una mendiga cualquiera de Budapest está también entre las posibilidades de la humanidad, así como lo es el de ser “pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina” (*idem.*). El vislumbre de la infinitud de sus destinos posibles en el futuro la ataca con la mera cuestión de la etiqueta nominal que le ha sido asignada, o sea, su nombre social que no pasa de ser un mero fruto del azar, de la genética y de una cultura peculiar.

Una de las finalidades de las manipulaciones mágicas de las palabras consiste precisamente en abolir el azar “absoluto” por la producción deliberada de un azar intencionado. La idea aparece ya en Novalis: “El *poeta necesita* las cosas y las palabras como teclas, y *toda la poesía se basa sobre activas asociaciones de ideas*, en una *producción contingente* espontánea, deliberada, ideal” (Novalis, 1974: 330-1). Los dadaístas, letristas y surrealistas no harán sino llevar a sus últimas consecuencias esta idea, que de hecho ya contiene la alusión a una segregación entre la magia tradicional, dirigida hacia un objeto preciso, y la magia gratuita – poética, estética, simbólica –, que no hace sino enriquecer con sorpresas, maravillas y portentos puntuales un mundo carente de transcendencia y por ende de salvación.

La aventura de Alina Reyes puede verse así desde varios ángulos: 1) como un caso de equivocación mágica, lo que supone la creencia en la eficiencia real de la magia, que, por medio de invocaciones mal dirigidas, provoca la plasmación de una realidad atroz (el mundo de la mendiga de Budapest) y el ulterior confinamiento del mago incompetente en ella; 2) como una confusión reprehensible, por malsana y patológica, entre la realidad simbólica y la realidad efectiva. La realidad simbólica es el producto de las “activas asociaciones de ideas” propias del poeta. La realidad efectiva es por una parte el producto del azar, pero por otra parte ella está relacionada con una de las facultades regias del ser moderno, la de elegir en cada momento su destino. Si la primera interpretación propuesta integra el cuento cortazariano en el fantástico tradicional, más precisamente en aquella zona del fantástico-milagroso, que insta al lector a aceptar la existencia de leyes sobrenaturales al lado de las naturales (Todorov, 1970), la segunda no sólo lo acerca a lo que se ha llamado “neofantástico” (Alazraki, 1983) sino que lo integra en una rica línea de reflexión sobre la libertad humana y sobre el doloroso divorcio entre, por un lado, las manipulaciones reales de las palabras y las cosas, de las cuales es capaz el mago tradicional, y, por otro lado, las manipulaciones simbólicas y ficticias, propias del poeta.

El diario, la memorización de versos, los juegos de palabras indican que Alina Reyes tiene una inclinación marcada hacia las letras, que en la escritura encuentra un espacio de libertad que la compensa de la sensación de vacío provocada por el mundo exterior. En cambio, ella no es poeta, en el sentido de que no sabe mantener una línea divisoria firme entre su mundo imaginativo íntimo, ficticio pero liberador, y el mundo social,

coercitivo pero real. Ella confunde la magia simbólico-poética con la magia tradicional, el espacio de libertad ofrecido por el mundo ficticio con la propia vida. En otras palabras, es una víctima del sentido literal de sus propias imaginaciones. Es una aplicación extrema y absurda del adagio idealista hecho famoso por Borges: “El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas” (Borges, 2005: 258). La confusión entre los signos y las realidades mentadas por ellos es lo que provoca el desliz en una absurda manía que la hace dar cada vez mayor crédito a las metáforas surgidas de las palabras: la “reina del anagrama” (Cortázar, 2004: 119) da paso a la “dama” del ajedrez salvada por el “peoncito” Luis María, su novio, (*idem*, 124) para que al final se convierta sin ambages en “la reina” que triunfa sobre “esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda” (*idem*). Alina Reyes es un avatar de Madame Bovary, es una típica encarnación del ser moderno que, entre el horror y el aburrimiento, opta inconscientemente por el primero. Es el ser que se autoinduce pánicos infundados a fin de evitar la monotonía, que sólo sabe luchar contra lo preestablecido a través del recurso a lo patológico.

¿En qué medida existe realmente este doble, existe realmente “la terrible ciudad” (*idem*, 122), existe esa “Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma” (*idem*, 121)? Según la primera interpretación mencionada, la relativa a la eficacia real de la magia, se podría decir que estamos ante un caso de previsión, de adivinación o de suscitación de una realidad palpable, que, por estar producida de forma errónea, trae el castigo del manipulador de las fuerzas secretas encerradas en las letras. Según la segunda, en cambio, se trata simplemente de una auto-ilusión patológica, en que unas palabras cobran realidad sólo para el que los imaginó al azar. Lo que imagina no tiene nada en común con el idioma húngaro o la urbanística budapestina y Alina Reyes subraya en repetidas ocasiones en su diario que todas las circunstancias de su doble son el producto de su magín: “Una inventa nombres al viajar pensando, los recuerda en el momento: Dobrina Stana, sbunáiatjéno, Burglos” (*idem*, 122). Las más de diez ocurrencias del verbo “pensar” y la frecuencia de verbos como “soñar”, “imaginar” en su diario subrayan el mismo fenómeno. La última nota de su diario refiere la decisión de Alina de cerrar su diario al casarse “porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas” (*idem*, 124). Con otras palabras, la diarista opta por una vida considerada segura, en la que el divorcio entre las palabras y las cosas sea definitivo, en que dejen de darse las seducciones de los signos desvinculados de su referente propio y en que no exista la posibilidad de encontrar su nombre secreto, más significativo, debajo del nombre social. Alina renuncia a su espacio de libertad como literata (de mayor o menor talento, da igual), eligiendo pues, entre la multitud de destinos que le abría simbólicamente la manipulación lúdica de las palabras, un destino burgués del que no falta cierta resignación al aburrimiento y a la falta de pasión. La intervención del narrador en tercera persona en el fragmento final puede ser visto en este caso como un texto que se auto escribe a la fuerza, que necesita decirse aunque no haya nadie quien lo escriba, que necesita dar fin a una aventura libre de la fantasía, de encerrarla en un espacio ficticio en que los objetos producidos imaginariamente cobren cierto grado de existencia y no se conviertan en olvido, sueños absurdos de la juventud, ocurrencias mentales sin sentido.

En el puente de Budapest “la harapienta mujer de pelo negro y lacio [que la] esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa” (*idem*, 124) puede ser vista entonces como la encarnación de una vida llevada según las pautas de la Gran Costumbre, una vida pobre,

dolorosa, “fija y ávida”. Alina Reyes había sido reina en el espacio de libertad que le abrían las palabras. Su transformación en la mendiga budapestina es entonces una imagen de la transformación casi repentina de un ser joven, dotado y sensible, en una variante esquemática y penosa de sí mismo.

La crítica ha señalado acertadamente que la elección de la ciudad de Budapest como supuesto lugar de encuentro de los dobles se basa en la urbanística peculiar de esta ciudad, doble por excelencia, formada por la Pest industrial y obrera y la Buda aristocrática y rica (Lavaud-Fage, 1984: 75, Carmosino, 1985: 15, Merlo, 2002: 68). El viaje de boda de la protagonista se presenta así como un intento de someter la parte oscura e indigna, relacionada con lo inconsciente, a una conciencia triunfadora y segura de sí misma. El lugar que había sido imaginado y soñado, creado por la fantasía y nombrado de la forma más libre, se convierte así en un lugar real, comprobable geográficamente: Alina Reyes va allí para deshacerse de la parte amenazante y horrenda que la habita, o sea de su lado inconsciente, e intenta olvidar que de éste no sale sólo lo peor sino también lo sorprendente y maravilloso de uno mismo. La victoria, entonces, estará de parte de la mendiga, es decir, de lo paupérrimo e inexpressivo de una persona, que renuncia a su lado creativo y fantasioso, a los juegos hechos en el ámbito de un azar intencionado para entrar en el cauce preestablecido por un mero azar demográfico y social. Cortázar afirma pues, desde este cuento primerizo, su credo romántico en la capacidad liberadora del arte, que se reafirmará a lo largo de toda su obra.

Si en el caso del cuento del *Bestiario* analizado, el tema del doble puede admitir una interpretación relacionada con lo fantástico tradicional, según lo sugiere la primera perspectiva mencionada, al acercarnos al universo ficticio de *Rayuela* y analizar a otro personaje “húngaro”, Ossip Gregorovius, como doble de Oliveira, la opción de lectura fantástica queda descartada por completo. Como bien se ha observado, en *Rayuela* el tema del doble tiene un carácter mucho más reflexivo y, en el caso de los personajes de esta novela, sería preferible sustituir este término por el de la imagen especular, o sea “la capacidad de desplazar su identidad o algunos componentes de ella hacia otros, acto que equivale a “mirarse en el otro”, como si se tratara de un espejo” (Rabí do Carmo, 2006: 2). También es memorable la observación de Jacqueline Cruz según la cual en esta novela “todos son dobles de todos, [lo que] crea un juego de espejos que, al tiempo que muestra la radical comunidad de todos los seres humanos, corrobora la opinión de Oliveira de que los contactos entre ellos no son más que *el hombre solo en la sala de los espejos y los ecos*” (Cruz, 1993: 29). Gregorovius representa así más bien una posibilidad en la cual se habría podido estancar Oliveira y, de cierta forma, no representa un doble válido porque, “dadas la decadencia y la falta de autenticidad” de este personaje (Martínez Góngora, 1998: 341), el protagonista rechaza este reflejo de sí mismo. Ossip Gregorovius, uno de los seres ficticios más sobresalientes del medio parisino figurado en la primera parte de la novela, el único al que se le da una presentación detallada a través de una “ficha del Club” en el capítulo 65, se destaca entre los demás artistas e intelectuales bohemios del Club de la Serpiente por representar el grado máximo de indeterminación y confusión al cual puede llevar una búsqueda del absoluto en el momento en que se deja de creer en toda forma de transcendencia y de salvación efectiva. Su interés constante por los ocultismos y esoterismos de índole varia está puesto de relieve por las referencias a su admiración por Gurdiaeff (Cortázar, 1992 [1963]: 530), sus lecturas

de *Sefer Yetziraben*, en las cuales intenta buscar las influencias neoplatónicas (*idem*, 325), su búsqueda alquímica de la piedra filosofal (*idem*, 332). Todo eso apunta a un intento de auto-ilusionarse y de mimar los experimentos metafísicos hechos antaño con el fervor de la fe. La propensión de Gregorovius a manipular “misterios baratos” (*idem*, 174) contrasta fuertemente con la búsqueda absoluta a la que se entrega Horacio Oliveira, consciente de la existencia de modelos culturales y decidido a evitarlos. La irrisión producida por la identificación de Oliveira con un buscador según modelos preestablecidos está sugerida no sólo por Gregorovius, el falso doble europeo del protagonista, sino también por el diálogo con la infeliz pianista Berthe Trépat. En la memorable conversación bajo la lluvia, al llegar al tema del contenido de la búsqueda que Oliveira no sabe cómo nombrar, la artista le sirve la respuesta como el hecho más natural:

La belleza, la exaltación, la rama de oro [...] No me diga nada, lo adivino perfectamente. Yo también vine a París desde Pau, hace ya algunos años, buscando la rama de oro [...] ¿Usted cree en la Gran Obra? Fulcanelli, usted me entiende. No diga nada, me doy cuenta de que es un iniciado (Cortázar, 1992 [1963]: 258).

Evidentemente, de esta comparación, el héroe no puede salir sino disminuido y su búsqueda absoluta ridiculizada totalmente. De hecho, por sus preocupaciones pseudo-alquímicas, Gregorovius no se distingue sino por un grado mayor de cultura que los representantes actuales de un *New Age* heteróclito, hedonista y materialista. Así como éstos pueden elegir de todas las doctrinas religiosas los elementos que les convengan, sin llevar a cabo ninguna vía de salvación religiosa tradicional, de la misma manera Gregorovius baraja elementos heterogéneos de la cultura occidental aparentemente sin otro fin que, en compañía de los amigos, “juga[r] a hacerse inteligentes, a organizar series de alusiones [...], mencionar de paso cualquier cosa” (Cortázar, 1992 [1963], 175). Este “exhibicionismo de la memoria asociativa” (*idem*) no puede sino provocar la repugnancia de un buscador auténtico como Oliveira. Éste, por su parte, emplea su intelectualismo y su cultura para un fin superior, que es el de superarlos y dejarlos atrás. Además, él conoce las limitaciones y la conversión de la cultura en mero sistema defensivo: “si algo había elegido desde joven era no defenderse mediante la rápida y ansiosa acumulación de una “cultura”, truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra” (Cortázar, 1992 [1963]: 140). Gregorovius no anda lejos del Autodidacta de la *Nausea* sartreana, que estudia por orden alfabético los libros de la biblioteca sin una motivación clara de su tenacidad lectora. La cultura le sirve como protección y como demarcación de un espacio propio amplio pero al fin y al cabo limitado, en el cual son posibles las combinaciones varias, pero nunca la síntesis que cree un ser completo y definido. Esta tendencia se ve reflejada en la propia forma de vestirse del personaje: “Tiende a vestirse de negro, de gris, de pardo. Nunca se lo ha visto con un traje completo. Hay quienes afirman que tiene tres pero que combina invariablemente el saco de uno con el pantalón de otro” (Cortázar, 1992 [1963]: 529).

El gusto por barajar los elementos culturales más heteróclitos está por lo demás en consonancia con la ausencia de una cultura precisa con la cual se pueda identificar por su origen. A Gregorovius lo caracteriza el placer de falsificar su biografía, de crearse “una picaresca prenatal” (Cortázar, 1992 [1963], 529) en la cual intervienen tres madres, una inglesa y dos central-europeas, su placer de inventarles unas biografías novelescas cuyo

punto de convergencia son sus “costumbres licenciosas” (*idem*), la tendencia a una espectacular mitomanía genésica favorecida por el alcohol. Todo eso puede verse como un reflejo de la pérdida de los asideros en que tradicionalmente se fundaba la identidad (familiar, cultural, nacional, religiosa) y de la propensión a crearse un “personaje” en el momento en que el concepto de “persona” se ha desvanecido.

En el caso de Gregorovius, la elección de la etiqueta nacional relacionada con el espacio central-europeo se justifica por la calidad de este espacio de representar una Europa distinta de la que un latinoamericano puede proyectar desde el otro lado del Atlántico. Esta diferencia se acusa todavía más en el momento en que el latinoamericano se enfrenta a sus complejos de inferioridad cultural y anhela dar con la coherencia, las demarcaciones claras de los conceptos, el orden creado por la representación del centro intelectual del mundo. Oliveira se había ido de una Argentina percibida como el reino de lo postizo, imitatorio, carente de estructura definida. Los avatares más jóvenes de Oliveira, retratados en *El examen*, decían que en la cultura argentina existen “ideas brillantes pero inconexas”, a diferencia de lo que pasa en una “mentalidad bien planificada [donde] toda idea tiende a aglutinar a otras, cerrar el cuadro” (Cortázar, 1987: 51-2). O sea, en Argentina “dilapidamos en cohetes sueltos montones de materiales que cualquier profesorcito de Lyon o de Birmingham organizaría coherentemente en unas semanas de ficharse a sí mismo y a los demás” (*idem.*). Ahora bien, lamentos parecidos y sincrónicos se leen en varias obras de escritores central-europeos, como Czesław Miłosz, Eugène Ionesco, E. M. Cioran, y todos tienen como origen el sentimiento del desfase cultural y de la auto-percepción como culturas menores en relación con el centro representado por una Europa cuya capital es París o Londres o Roma².

Gregorovius, que renueva incansablemente su *carte de séjour* para quedarse en París, no está movido por razones muy distintas a las de Oliveira en su calidad de latinoamericano que busca conectarse culturalmente con el centro para superar sus complejos de inferioridad y marginalidad cultural. Esta similitud tiene como efecto en el personaje argentino (y en su creador) la relativización de su imagen inicial sobre una Europa estructurada y coherente, que realmente representaría la fuente de las formas originales en comparación con las cuales los productos culturales periféricos harían figuras de imitaciones y reflejos postizos. La falta de autenticidad se revela como una enfermedad del mundo occidental en su conjunto. Andrés Fava de *El examen* lamentaba en Argentina la pululación de “personajes” que reemplazan a los hombres como personas “que andan por la calle” (Cortázar, 1987: 116). Oliveira, años más tarde, descubre que esta situación no es para nada una característica latinoamericana, sino que se da abundantemente, e incluso con mayor vehemencia, en Europa también. Como el espacio latinoamericano, Europa es también el reino de las mezclas, de las etiquetas que se pueden cambiar a gusto, de la indeterminación étnica y

² Vale la pena citar un fragmento de Czesław Miłosz que realiza un retrato del artista central-europeo muy parecido al creado por Cortázar con respecto a los argentinos: “De cierta forma, yo me considero un típico europeo del Este. Parece cierto que la diferencia específica de éste (*differentia specifica*) puede ser reducida a una carencia de forma, tanto interior como exterior. Sus calidades positivas – la avidez intelectual, el fervor en la charla, el sentido de la ironía, la lozanía en el pensamiento, la fantasía espacial (o geográfica) – derivan de una debilidad de fondo: él permanece como un adolescente perpetuo, a la merced de la marea inesperada o del flujo de un caos interior. La forma está acabada en las sociedades estabilizadas. Mi experiencia personal basta para demostrar qué esfuerzo he debido hacer para asimilar tradiciones y normas contradictorias, una superabundancia de impresiones y de disponerlos en un orden cualquiera” (Miłosz, 1981: 67, *nuestra traducción*).

nacional, y eso se refleja de la forma más clara en Gregorovius, procedente de Gran Bretaña, según una de sus versiones biográficas, o proveniente del complicado espacio central-europeo, según otra versión registrada en su “ficha técnica”: “País de origen: nacido en Borzok [...] en el año de su nacimiento, Borzok formaba parte del imperio austrohúngaro. Origen magyar evidente. A él le gusta insinuar que es checo. País de origen: probablemente Gran Bretaña” (Cortázar, 1992 [1963]: 529).

Las constantes referencias al espacio confuso del antiguo imperio austrohúngaro, sus evocaciones del burdel de Dubrovnik (*idem*, 275), de su familiarización con el código civil en Budapest (*idem*, 322), de sus compatriotas de Transilvania (*idem*, 175), de su adolescencia pasada en Herzegovina (*idem*, 176), su apelativo “montenegrino del carajo” (*ide.*, 331), todo contribuye a subrayar la heterogeneidad y amalgama de la Europa Central. Pero la diversidad de Europa Central es sólo un caso particular, que se da tal vez de forma más acusada y más conflictiva, de la variedad cultural de Europa a secas. La multiplicidad y la confusión enorme de ésta contrasta con aquella Europa imaginada por el hombre latinoamericano – Oliveira, Cortázar – como el espacio de la coherencia y del orden. La Europa Central como imagen exacerbada de la Europa a secas, ese espacio llamado por Karl Kraus “el laboratorio donde se experimentó el fin del mundo” y donde, por la modernidad vienesa, tuvo lugar, según Cioran, “el ensayo general de nuestra agonía”, se vuelve entonces un correctivo de la proyección utópica latinoamericana. De la misma forma, en un ámbito reducido, Gregorovius se vuelve para Oliveira una advertencia con respecto a sus ilusiones de encontrarse a sí mismo gracias a la mera renuncia de su “argentinidad”.

El único personaje húngaro que Cortázar emplea en la línea de la tradición cultural es Erzsebet Bathory, sombra alucinante y terrorífica que deambula en el universo novelesco creado en *62. Modelo para armar*. Si en el cuento de *Bestiario* analizado, la elección de la nacionalidad de la mendiga se debía a su ficticia pertenencia a una ciudad por excelencia dual como Budapest y en el caso de Ossip Gregorovius se trataba de su procedencia de un espacio caracterizado por la mezcla y la falsa marginalidad, la opción por convertir a la condesa húngara en personaje-símbolo de esa novela se debe a la fascinación que le produce a Cortázar el tema del vampirismo que, para bien o para mal, está asociado con la antigua región húngara de Transilvania. Aunque el nombre de Erszebet Bathory está sólo una vez indicado en el texto (Cortázar, 1982[1968]: 184), las alusiones a la “condesa” son innumerables y las marcas culturales que se le atribuyen la hacen reconocible desde el principio. La figura de la “condesa sanguinaria” parece haber gozado de un nuevo éxito en los años '60, como lo evidencian la publicación de una serie de libros como *Erszebeth Bathory, la comtesse sanglante* de Valentin Penrose (1962), *The Vampire, an Anthology* de Roger Vadim, Ornella Volta y Valeria Riba (1963), *Les Vampires* de Tony Faivres (1963), *Le vampire, la mort, le sang, la peur* de Ornella Volta (1962) (Hernández, 1983: 279). Alejandra Pizarnik, gran amiga de Cortázar, había escrito una reseña memorable del libro de Penrose, que el escritor argentino había leído con mucha probabilidad. Más allá de la boga circunstancial de esta figura singular del siglo XVII húngaro, a Cortázar le interesó sin duda la relación que se podía establecer entre esta mujer real – psicópata sádica, asesina de jóvenes criadas, obsesionada por la sangre como método de rejuvenecimiento – y la figura del vampiro, que es una construcción puramente literaria, surgida en el prerromanticismo inglés. Alrededor de la persona real Erszebeth Bathory la imaginación colectiva ha creado

una completa serie de leyendas que la han acercado luego al mito literario del vampiro. Pero por otra parte, ella puede participar también en otro tema constante de la reflexión literaria cortazariana, que es el de las reencarnaciones, o sea de la adquisición del estatuto del doble de un ser del pasado. El tema del fantasma que se encarna de nuevo atraviesa de hecho toda la obra cortazariana y los cuentos *Las armas secretas*, *La noche boca arriba*, *El ídolo de las Cícladas* o *Una flor amarilla* son sólo los más conocidos de esta serie. Además, la figura de la condesa sangrienta atrae la atención del autor porque, al lado de París y Londres, uno de los escenarios importantes en los que se ubica la acción de la novela es Viena. Aunque la leyenda tejida alrededor de Bathory no comporte alusiones a ninguna estancia de ella en la capital austriaca, el dispositivo novelesco construido en *62* permite el experimento de transferir los actos sanguinarios perpetrados en la periferia del imperio al centro del mismo.

Cortázar manifiesta una fascinación constante acerca del vampiro (Prego, 1985: 180-1) y aunque el tema ha sido debatido constantemente en la exégesis cortazariana (Romero Chumacero, 2010: 19-29; Boldy, 1980: 113-9; Hernández, 1983: 279-91, Hernández, 1979: 475-92, Paley Francescato, 1969: 368-9) creemos que no es ocioso señalar que la elección de este tema del arsenal tradicional literario se debe al hecho de que el vampiro es una figura dual: muerto e inmortal, seductor y asesino, habitante de un mundo distinto y mensajero de este mundo distinto en el mundo habitual. En el caso del vampiro, se trata de un artefacto literario que revela un orden negativo capaz de infestar insidiosamente el yo diurno para atraerlo de su lado, lo que, más allá del terror, comporta también posibles beneficios en términos cognoscitivos. El vampiro, emanación del inconsciente colectivo, pone de manifiesto la ambivalencia reinante en el territorio inconsciente y el empleo de este tema en *62. Modelo para armar* es un pretexto para explorar lo monstruoso desde una perspectiva que abandona las dicotomías positivo / negativo de la moral supuestamente perenne.

Las vampiresas de la novela no hacen sino indicar las puertas hacia el orden distinto donde el yo diurno se despoja de sus falsos asideros y se ve confrontado con la violencia extrema, con lo inhumano y lo insoportable, que sólo al ser conocido puede ser rescatado. Hay grados distintos de vampirismo: Erszebeth Bathory es el paradigma, Frau Marta es una reencarnación de ella y Hélène, por fin, es un reflejo especular de Frau Marta. Si la condesa atrae a las jóvenes para desangrarlas, Frau Marta seduce a una joven inglesa, en una secuencia que parece más bien el fruto de la imaginación de Juan y Tell. Hélène acoge a Celia en su casa y hay un amago de violación lesbiana que está connotada como un acto vampírico.

Podríamos considerar los vampiros como un código literario en el cual entran como signos: (1) la sangre, (2) la seducción de una joven, (3) la necesidad de mantenerse en una muerte-vida perpetua, (4) la mordedura en el cuello, (5) la transformación de la víctima en un vampiro, (6) la muerte definitiva del vampiro sólo con la ayuda de una estaca o de un puñal clavado en el corazón, y *last but not least* (7), el carácter puramente literario. Considerados bajo este ángulo, se llega a la conclusión paradójica de que, en realidad, en *62* no existe ningún vampiro. Erszebeth Bathory no es una vampiresa, sino una asesina de doncellas que está obsesionada por la juventud perpetua (de lo vampírico no tiene más que los signos 1 y metafóricamente 3). El episodio protagonizado por Frau Marta y la joven inglesa es una invención de Tell para distraer a Juan y hacerle olvidar su amor no correspondido: “A falta de un futuro que valga la pena, es decir un futuro con Hélène, hay

que inventarlo y ver qué pasa, [...] un futuro más excitante con Frau Marta y chicas turistas [...] un futuro idiota pero divertido” (Cortázar, 1982 [1968]: 90-1). La escena del ritual vampírico a la cual asisten Juan y Tell tiene un marcado carácter inverosímil, los elementos del mito literario están excesivamente marcados en el texto, a tal punto que casi la vuelven una parodia del libro gótico paradigmático para el tema vampírico, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (Hernández, 1983: 285). Es sugestivo, entre otros, que en la habitación de un hotel llamado significativamente “Rey de Hungría” Juan y Tell pueden presenciar la seducción de la joven inglesa por Frau Marta cuando están en el propio cuarto donde tiene lugar ese encuentro, sin ser vistos ni oídos por la vampiresa y la víctima. Se da así la misma separación de planos que la que existe entre el público y las actrices de una película. De hecho, todos los elementos de composición de la escena remiten inmediatamente al código literario vampírico: Frau Marta es demasiado vampiresa (el signo 7 es excesivamente subrayado) para ser vampiresa sólo sobre la base de los signos 2 y 4.

Sólo Hélène es vampiresa en un sentido más cercano a la visión cortazariana sobre este tema, es decir una visión metafórica, porque, en un registro simbólico, posee los primeros seis signos del código, con la excepción evidente del séptimo. Hélène es médico anestesista y accidentalmente ha dado la muerte a un joven con una inyección de pentotal en la vena (signo 1). El joven le recuerda a Juan: metafóricamente, ella ha matado al hombre enamorado de ella, como Diana a Acteón. Hélène invita a Celia a su casa (signo 2) pero sin proponerse necesariamente seducirla: ella no es propiamente lesbiana y su acto es más bien una rebelión contra el orden que crea las dicotomías (masculino / femenino, vida / muerte entre otras). Celia, a sus 17 años, juzga severamente a Hélène porque la considera una maniática del orden y piensa sobre ella “que est[á] muerta, que esa vida suya era como una muerte” (Cortázar, 1982 [1968]: 167), mientras que Hélène, atormentada por el insomnio y los remordimientos causados por la muerte del joven, está atraída por Celia como símbolo de la vida. Su violación es un intento desesperado de devolver a la vida al joven paciente y, por ende a Juan, su doble, y a través de él, a ella misma. De esta forma, el signo 3 se mantiene, pero con una función simbólica: “Si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte, sin pentotal” (*idem*, 185), “Oyela respirar, oye ese otro mundo al que no accederás, y la nuca, su sangre que no será la tuya” (*idem*, 186). El cuello de Celia (signo 4) es el imán más fuerte de las caricias de Hélène, pero no de sus besos, como si la vampiresa dudara ante el paso efectivo al acto y limitara su acción al mero orden simbólico. Pero sobre todo Hélène es vampiresa porque puede transformar a los seducidos por ella en vampiros (signo 5), lo que en la convención novelesca de *62. Modelo para armar* se traduce por la apertura de unas puertas hacia un territorio distinto del recorrido durante el día, que es el inconsciente simbolizado en la novela por lo que se llama la Ciudad. En la Ciudad los yoes consuetudinarios son atenuados y la consciencia de ser dobles o marionetas de unas fuerzas extrañas es mucho más acentuada. Por fin, la muerte de Hélène es la típica muerte del vampiro (signo 6), sólo que ésta ocurre en la Ciudad, de modo que tampoco puede considerarse efectiva, o sea que no abandona el registro simbólico. Un signo adicional del código vampírico aparece aquí: los ojos abiertos del vampiro. Se sabe que en la novela de Bran Stoker, los hombres que destapan el féretro de Drácula, lo descubren con los ojos abiertos. De la misma forma se encuentra Hélène en el momento de su muerte simbólica (*idem*, 281). Los ojos abiertos de los vampiros son probablemente otra modalidad para Cortázar de sugerir la lucidez con la cual se debe abordar el territorio oscuro, caracterizado a

la vez por la violencia, asco, miseria, pero también la promesa de un mensaje más profundo que la fatalidad de la muerte.

Las leyendas creadas alrededor de la condesa húngara sirven pues a Cortázar para indagar, más allá en el tema literario del vampiro, una cuestión más general, que es la de lo monstruoso, según una visión que comparte con varios escritores modernos, desde Poe y Baudelaire hasta Musil y Bataille. Se trata de aquella visión que hace del monstruo un portador de un mensaje oculto, que se debe entender y conocer, a pesar de los peligros y los terrores suscitados por el internamiento en un territorio carente de la protección ofrecida por la razón y la moral consuetudinaria. El monstruo, según esta perspectiva, da voz a una necesidad humana, demasiado humana, y él no sabe expresarla sino a través de unos actos violentos que, en otro tipo de humanidad se expresarían tal vez de otra forma, incluso benéfica y creadora. La condesa Bathory, típico monstruo, o sea víctima de su propia malignidad, origina todo un juego catóptrico donde unos personajes femeninos como Frau Marta y Hélène se reflejan como apariciones fantasmales capaces de patentizar lo monstruoso latente en cada ser humano. Hélène, de hecho, es el monstruo más creíble de este universo narrativo, por estar desprovisto de los rasgos hiperliterarios y codificados culturalmente propios de las demás vampiresas, y su culpa es de hecho la culpa de todos. Por otra parte, no está desprovisto del significado de que la propia Hélène es la que, en la Ciudad (el territorio de lo inconsciente), se sabe obligada a cargar con un paquete que contiene precisamente esta culpa colectiva. Su obsesión por entregar este paquete a un destinatario desconocido es de hecho la prueba de su consciencia acerca de la responsabilidad de todos en cuanto a un orden antropológico que permite la existencia de la crueldad, el horror y la muerte. En el orden simbólico en que se mueve Hélène, la entrega del paquete que contiene la culpa equivaldría a la anulación de ésta. El símbolo de Cristo está completamente invertido, Hélène, la mujer monstruo, se vuelve un factor potencial de rescate de un pecado colectivo que en *Rayuela* estaba formulado precisamente en términos religiosos: “el olvido del Edén, es decir la conformidad vacua, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas” (Cortázar, 1992 [1963], 692). Dicho con otras palabras, esta vida culpable es la vida llevada en un peldaño inferior de la posibilidad humana, la circunscripción en la racionalidad y la efectividad.

El problema es que el monstruo, en el cual se inscribe una posible salvación por el ensanche de la conciencia, siempre queda solo y el destino de Hélène lo revela explícitamente: Juan no sabe amarla, Celia reduce la rebelión de ella a una pura violación lesbiana, Austin la mata simbólicamente, lo que equivale con la refulación de lo inaceptable e inquietante a fin de preservar la ilusión tranquilizadora de un yo controlable. Ya en *Los Reyes*, la primera obra firmada con su propio nombre, Cortázar afirmaba abiertamente: “sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos” (Cortázar, 1982: 75). Esta convicción queda como una constante en su obra y *62. Modelo para armar*, novela de madurez del autor, la vuelve a subrayar a través de la meditación estética cuyo punto de partida es la condesa sangrienta, la húngara Erszebet Bathory. Ella es la desencadenante de toda una serie de dobles y reflejos especulares entre los personajes de la novela, así como el inicio de una profunda reflexión acerca de la condición del monstruo y de sus secretas necesidades y reclamaciones.

Al final de nuestro recorrido a través de la obra de Cortázar en busca de los personajes húngaros presentes en ella, podemos observar que el único elemento común que

une a los tres representantes ficticios de Hungría es el tema del Doble, debatido, en cambio, de forma completamente distinta en cada una de las obras analizadas. Sólo podemos recalcar que vemos como ociosa la pregunta del porqué de la existencia de una región Hungría, en vez de una región Rusia o India o Noruega, en aquella zona inmensa del universo cortazariano en la cual se desenvuelve el tema del doble y también podemos afirmar para los personajes húngaros de la obra cortazariana esta etiqueta nacional ni les va ni les viene, por serles atribuida con independencia de cualquier afán de representación realista. En cambio, si consideramos que, indirectamente, a través de estos personajes se opera un ensanchamiento de nuestra imagen sobre este país y sus habitantes, debida a una especial y difícilmente explicable sensibilidad del autor respecto a este espacio. En otros términos: aunque no existe y tal vez no existirá nunca ningún puente de los Mercados que desemboque a una inexistente plaza Vladas, será difícil, después de haber leído *Lejana*, de cruzar cualquier puente real de Budapest sin pensar en la confusión milagrosa de Alina Reyes y su doble, mendiga húngara. Aunque Ossip Gregorovius no exista, su origen húngaro atribuido en *Rayuela* a este doble de Oliveira evocará para siempre al ser central-europeo mezclado étnicamente, políglota, cultivadísimo y a menudo fracasado. Aunque una figura que inquietantemente deambula entre los personajes de *62. Modelo para armar*, Erzsebet Bathory, sea el producto de leyendas amalgamadas y aunque su vampirismo sea remodelado por varios injertos de la sensibilidad inglesa, en el imaginario colectivo su imagen resultará inseparable de una Hungría aristocrática, cruel, nigromante. Subrayar de nuevo la capacidad del arte de ampliar el espacio de juego de la imaginación humana, aunque se sirva de objetos de ficción de dudosa ontología, no es una empresa que se destaque por la originalidad, pero no es inútil cuando se trata de desprender aquellos recursos por los cuales una obra de arte o un personaje o un lugar ficticio se vuelven memorables y actúan así sobre el mundo del lector. Sería más arriesgado, creemos, intentar indagar cómo percibe Cortázar el espacio húngaro, en cambio creemos que es posible investigar cómo actúan sus textos sobre la reconfiguración de nuestras representaciones sobre este espacio a través de tres personajes húngaros memorables. Todo ellos están relacionados con una original reflexión literaria relativa al tema del doble que aparece como inquietante, postizo o potencialmente redentor.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de los neofantástico*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- BOLDY, Stephen, *The Novels of Julio Cortázar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1*, RBA - Instituto Cervantes, Navarra, 2005.
- CARMOSINO, Roger, "La escisión y el puente en la temática cortazariana", en *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 22 (otoño-primavera), 1985. <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1249&context=inti>
- CORTÁZAR, Julio, *62. Modelo para armar*. Barcelona, Bruguera, 1982 [1968].
- CORTÁZAR, Julio, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1992 [1963].
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica / 2*, ed. Jaime Alaraki, Madrid, Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas 1-2-3*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos, t. 1*, 19ª edición, Madrid, Alfaguara, 2004.
- CORTÁZAR, Julio, *Los reyes / Les rois*, Paris, Actes Sud, 1982.

- CRUZ, Jacqueline, "Reflexiones y reflejos: *Rayuela* como una novela de espejos", in: *Chasqui*, vol. XXII, núm. 2, noviembre, 1993, pp. 24-33.
- PALEY FRANCESCATO, Martha, "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado", in: GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a Julio Cortázar*, Long Island City, Las Americas, 1972.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978.
- HERNÁNDEZ, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", in: *Revista Iberoamericana*, nos. 108-109, julio-diciembre, 1979, pp. 475-92.
- HERNÁNDEZ, Ana María, "Vampiros y vampiresas: lectura de 62. *Modelo para armar*", in: *La Isla Final: Julio Cortázar*, edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask; Joaquin Marco, Madrid: Ultramar, 1983, pp. 277-292.
- HOCKE, Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Rowohlt, Hamburg, 1959.
- KRIPKE, Saul, *Naming and Necessity*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- LANIN, Gyurko A., "La fantasía como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar", in: *Revista Iberoamericana*, 91 (abril-junio), 1980, p. 219-36.
- LAVAUD-FAGE, Eliane, "Acercamiento a *Lejana* de Julio Cortázar", in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar, t. 1, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers-Madrid, Université de Poitiers*, Editorial Fundamentos, 1984.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar, "Gregorovius y la decadencia: por qué Horacio Oliveira rechaza a su doble europeo en *Rayuela*", en *Revista Hispánica Moderna*, Vol. II, núm. 2, (diciembre), Hispanic Institute Colombia University, 1998, pp. 341-353.
- MERLO, Alexandra, "Alina Reyes es la reina y... cinco palabras para inventar un mundo", in: *Revista de estudios sociales*, no. 13, 2002, pp. 66-72.
- MIŁOŚZ, Czeslaw, *Native Realm*, University of California Press Ltd., London, 1981.
- NOVALIS, Friedrich von Haldenberg, *La Enciclopedia (notas y fragmentos)*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- PARSONS, Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1988.
- PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras – Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.
- RABÍ DO CARMO, Alonso "Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de *Lejana*, *La isla a mediodía* y *Rayuela*)", en *San Marcos*, no 24 (primer Semestre), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2006, pp. 171-89.
- ROMERO CHUMACERO, Leticia, "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros", en *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, Universidad de Valladolid, España, no. 7 (enero), 2010, pp. 19-29.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

La poesía canaria: lírica atlántica entre Europa y América

Octavio Pineda

Resumen: La poesía canaria ha sido polémica desde su inicio. Pero si profundizamos en ella descubrimos rasgos autóctonos y concomitancias con algunas corrientes de la literatura hispanoamericana, que le aportan una comprobada originalidad. Este artículo tratará de resolver algunas cuestiones en torno a su identidad atlántica.

Palabras clave: poesía canaria, espacio mítico, atlanticidad, modernismo, identidad.

Abstract: The poetry from the Canary Islands has been controversial from its beginnings. But if we study it in depth, we discover local features and concomitances with some literary genres of Hispano-American Literature, which provides it a proven originality. This article will try to answer some questions about its Atlantic identity.

Key words: poetry from the Canary Islands, mythical space, atlanticity, modernism, identity.

Lo que se conoce como poesía canaria fuera de las Islas Canarias es poco, muy poco, o directamente nada. Y hasta el nombre de “poesía canaria” puede producir un gesto de interrogación en aquellos que están acostumbrados a estudiar la producción literaria española como un todo homogéneo. La pregunta es: ¿hay una poesía canaria?, ¿existe algún tipo de poesía española en la periferia?, ¿consideramos la producción insular como una poesía diferente a la española?

De hecho, éste es uno de los elementos de discusión más difundido en los círculos literarios insulares, y nadie queda fuera de esa polémica. Unos reivindican una construcción literaria autónoma dentro del archipiélago, y se posicionan desde un prisma identitario. Su argumento es la posible existencia de una tradición interna que le es propia. Otros se apoyan en el concepto de repetición tardía de modelos peninsulares: desde la periferia se construyen ciertas analogías literarias fuertemente influenciadas por la metrópoli, lo que hace del texto resultante una literatura imitativa. Entre ambas posturas, están aquellos que navegan en la llamada corriente atlantista, que desplaza de Canarias el origen de su singularidad como literatura isleña o española, para enmarcarla en un concepto más amplio de literatura atlántica

(la *Atlantidad*, defendida por el profesor Juan Manuel García Ramos¹), posicionada a medio camino de las dos ideas anteriores, y unida a otras literaturas atlánticas que priorizan el componente universal e hispanoamericano.

Pero a la hora de ahondar en la creación literaria del archipiélago encontramos un mayor número de argumentos que secunden la existencia de una literatura canaria propiamente dicha, como defiende el profesor Eugenio Padorno². Según su teoría, heredera de las ideas de Juan Manuel Trujillo³, existe una tradición interna en la literatura de las islas. Hay componentes temáticos, referenciales, elementos estéticos e ideológicos que van apareciendo a lo largo de los cinco siglos, desde 1403-1496, fecha de la incorporación al espacio castellano tras la conquista de las islas. Son líneas de comunicación que el ilustrado José Viera y Clavijo (1731-1813) llamará el *signo interior* de la literatura insular.

Desde la literatura de corte barroca de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), reconocido padre y fundador de las letras insulares, hasta los autores modernistas, pasando por algunos poetas contemporáneos, podemos descubrir vínculos que sostengan una auténtica *Historia de la literatura canaria*. Allí se mueven elementos que planifican el nacimiento de una literatura propia. Habría que dejar de lado la complicada dimensión de lo nacional, para inscribirnos en “lo propio”. Apuntaba Claudio Guillén en su ensayo *Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales*⁴ que una literatura nacional necesita una creación de un espacio mítico y la construcción de una identidad posteriora poyada en elementos paisajísticos, históricos y culturales. La relectura de las bases literarias que parten del propio Cairasco, o la tarea que el ilustrado José Viera y Clavijo realiza en sus dos obras fundamentales *Noticias de la Historia General de Las islas Canarias* (1772) y *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias* (1799) como redefinición de la singularidad del espacio isleño desde la verbalización de su realidad en el vocabulario canario, pueden corroborar las tesis del profesor Guillén. También los escritores indigenistas del siglo XIX contribuyen a reafirmar el colorido insular de la literatura y marcan las pautas de una recuperación del espacio histórico-identitario. Ola injustamente desconocida tarea del académico Agustín Millares Carlo (1893-1980) a través de su estudio *Biobibliografía de escritores de las Islas Canarias* (1975) con su catalogación del pasado literario insular. Todos ellos proponen la lectura de un tipo de literatura diferente a la del resto del territorio español.

Por más de siete mil famosas fuentes
despide Gran Canaria cristal puro,
sin otras infinitas, que a las gentes
su fama y nombre ha sido y es oscuro.
Pagan tributo al mar grandes corrientes
sin muchas con que el fruto está seguro,
que, en una isla que aun no tiene en torno
cien millas, es felice y raro adorno.⁵

¹ GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: “Literatura Canaria, Canarias y América”. In: <http://www.ceha-madeira.net/canarias/hia32.html> (Consulta: 12/02/2012).

² PADORNO, Eugenio, *Vueltas y revueltas en el paraís*, Tenerife, La caja literaria, 2006, pp. 13-31.

³ *Ibidem*. pp. 16-17.

⁴ GUILLÉN, Claudio, *Las múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 299-335.

⁵ El texto pertenece a la traducción que realiza Bartolomé Cairasco de Figueroa de la *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso. En ella incluye algunas octavas sobre las islas, que no existen en el texto original.

Si indagamos en esos mismos autores, descubrimos la sintonía que ha existido siempre entre la literatura isleña y la literatura naciente al otro lado del océano. Hecho que ya viene condicionado por la enorme similitud que existe entre los dos procesos de “descubrimiento” del territorio. El profesor José Yeray Rodríguez afirma que “las islas realizaron un proceso identitario particular que, lógicamente, tenía muchas concomitancias con el americano”⁶. No es una afirmación gratuita, podría aplicarse la condición de novohispanos también a los insulares criollos, ya que éstos vivieron sucesos históricos semejantes. Sin duda alguna, la producción literaria debe tener algún punto de conexión. De ahí, la presencia de endechas prehispánicas (por parte de los antiguos pobladores) en las primeras expresiones líricas, que algo nos recuerda a los cantos líricos precolombinos y su pervivencia hasta hoy. La presencia de diálogos en lengua aborígen de algunos fragmentos de la *Comedia del Recebimento* (1582) de Bartolomé Cairasco de Figueroa es una muestra del interés del autor insular con el pasado prehispánico, como también en sudía hiciera el Padre Anchieta (1534-1597), curiosamente de origen canario, con la defensa de la gramática y la cultura Tupí en Brasil, y posiblemente Silvestre de Balboa (1563-1647), también canario, en la incorporación del vocabulario indígena en su obra inaugural de las letras cubanas *Espejo de Paciencia*⁷.

La poesía canaria da otra muestra de esa vinculación con la literatura del Nuevo Mundo en uno de sus cantos fundacionales, *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604) de Antonio de Viana (1578-1650), un canto épico que se ocupa de la conquista del archipiélago y la lucha entre españoles y guanches (los aborígenes de Tenerife), tan similar en sus versos a la descripción de las batallas entre españoles y araucanos que hiciera Alonso de Ercilla años antes. Tal vez, con ese mismo objetivo de construcción de una experiencia histórico literaria desde donde expandirse, como hiciera el autor de *La Araucana* para la literatura chilena.

En el poema de Viana destaca la igualdad y el respeto que existe a la hora de describir a los españoles y a los aborígenes, y aún va más allá el canario contando la historia de la princesa aborígen Dácil y el Capitán Castillo, dos personajes que Alejandro Cioranescu⁸ y José Viera y Clavijo describen como símbolos de la creación y la génesis de un ser insular. Dos personalidades literarias alejadas de la supuesta veracidad de la historia, que representan la comunión del criollo, o, si acaso, la conciliación de ambas razas, en una clara alusión a las teorías del padre Fray Bartolomé de Las Casas.

Las obras que giran alrededor del paisaje y de la mitificación del espacio serán otro punto de encuentro. Muchos de los poemas insulares estarán dedicados al monte Teide, sagrado para los aborígenes, y el más alto de toda la geografía española con 3718 metros; también los que hablan de la supuesta existencia de una isla mágica: *San Borondón*. En Gran Canaria, un espacio exterminado por la mano del hombre: *La selva de Doramas*, se convertirá en un lugar de las alusiones mítico-literarias. Numerosos autores, desde Cairasco de Figueroa hasta Tomás Morales, han hablado de él en sus poemas. Podríamos ver que al igual que con Jauja o El Dorado, la poesía de las islas se ha apoyado en la mitologización. La geografía y la imaginación pasan a ocupar un plano central y a articular muchas de las creaciones.

⁶RODRÍGUEZ QUINTANA, José Yeray, *Saulo Torón, el Orillado*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, p. 28.

⁷Publicado en 1608 en Cuba.

⁸SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Museo Atlántico (Antología de la poesía canaria)*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular canaria, 1983, pp. 18-19.

¡Oh, cuan distinto, hermoso Teide helado,
te veo y vi, me ves ahora y viste!
Cubierto en risa estás cuando yo triste,
y cuando estaba alegre, tú abrasado.

Tú mudas galas como el tiempo airado,
mi pecho a las mudanzas se resiste,
yo me voy, tú te quedas, y consiste
tu gloria en esto y la crueldad de mi hado.

Dichoso tú, pues mudas por instantes
los afectos! ¡Oh quién hacer pudiera
que fuéramos en esto semejantes!

Para ti llegará la primavera
y a ser otoño volverás como antes,
mas yo no seré ya la que antes era.⁹

Ya más cerca de nuestro tiempo, y saltándome indebidamente algunos siglos, destacaría la presencia del Modernismo, surgido en Hispanoamérica de la mano de Rubén Darío. Este movimiento no tendrá una excesiva hondura en España (salvo las obras de Salvador Rueda o de Manuel Machado), en cambio, significará un nuevo camino de búsqueda y de singularidad dentro de la literatura isleña.

A principios del siglo XX, el profesor Ángel Valbuena Prat, desde su cátedra de Tenerife, recalca en la obra de una serie de poetas jóvenes insulares de gran talento y con una hondura poética extraordinaria, y apunta sus impresiones en un tomo titulado *Historia de la Poesía canaria*¹⁰. Allí advierte, como también hiciera Cioranescu, que en la poesía canaria hay elementos que se relacionan con su origen. Habla el profesor catalán de la importancia del paisaje, y destaca la posible existencia de dos corrientes internas en la literatura insular. Una poesía más intimista, en los autores que miran hacia adentro de la isla y están influenciados por una geografía montañosa y exuberante; y una poesía más universalista y externa que se compromete con el océano. Dentro de estas corrientes, los poetas modernistas canarios serán poetas del mar, un espacio que no siempre aparece como elemento abierto, ya que lo que para algunos es el punto de unión con el mundo, para otros es el límite infranqueable, un límite que les encierra y les priva de libertad¹¹. Pero esa universalidad y esa exploración del material lírico modernista marca una diferencia básica con la poesía que se hace en la península en ese tiempo. José Yeray Rodríguez matiza que “este existir modernista, esta manera de respirar se incrusta

⁹ Poema de Cristóbal del Hoyo (Santa Cruz de Tenerife, 1677-1762) titulado “Al pico de Teide, en diciembre de 1732 en que salió el marqués de Santa Cruz”.

¹⁰ Este libro fue publicado en 1937, en Barcelona, y tenía previsto publicar un segundo tomo antes de la guerra civil.

¹¹ A decir verdad, el encierro en la isla también es un tema recurrente dentro de la literatura universal. Pero es interesante cómo está presente en la obra de Alonso Quesada. En la visita que Unamuno realiza a las islas entabla relación con el poeta, al que escribirá en una carta fechada el 20/XII/1912: “Le veo suspirando en su jaula, en su isla –tanto la exterior y geográfica, como la interior– y suspirando por libertad” En: PÉREZ ALEMÁN, Bruno, *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno*, Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p.317.

definitivamente y con distancias en dos ámbitos: Latinoamérica y Canarias”¹². Tomás Morales, Alonso Quesada, o Saulo Torón representan las más altas cotas de esta literatura, rivalizando de alguna forma con autores americanos modernistas y posmodernistas. ¿Acaso no era el Modernismo un movimiento de ruptura y de libertad, de reinención del lenguaje? Apoyándonos nuevamente en el concepto de *Atlantidad*, vemos que Canarias absorbe un movimiento con el que le une un proceso histórico paralelo de búsqueda de singularidad, que lo hace propio, mientras el resto del territorio español indaga en otros procedimientos menos coloridos y verbales.

El mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte
titán de hombros cerúleos
e imponderable encanto:
en esta hora, la hora más noble de mi suerte
vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto.
El alma en carne viva, va hacia ti, mar agosto,
¡Atlántico sonoro! Con ánimo robusto
quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío.
Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño:
¡mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,
mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío!¹³

El siglo XX, traerá en su devenir algunos otros poetas interesantes que la crítica peninsular, por desconocimiento o ignorancia, aísla. Autores como Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Agustín Millares Sall y su hermano José María Millares Sall¹⁴ seguirán incorporados a esa tradición interna, pero adaptada a las nuevas corrientes literarias, como las vanguardias o la literatura comprometida de la posguerra española. Poca cabida tienen estos escritores afincados en las islas, a veces censurados, que no constan en muchas de las principales antologías sobre la poesía española de los 50 o los novísimos¹⁵. La pregunta ante semejante injusticia es saber si el condicionamiento periférico no le otorga a la literatura insular las herramientas necesarias para declararse distinta, y crear en sus peculiaridades.

Aún hoy, salvo los esfuerzos realizados por algunos investigadores y algún que otra alma heroica de la península¹⁶, se sigue desplazando de la lírica española a los autores insulares, sin ni siquiera bucear en sus textos. Solo el caso de algún poeta que se instaló en la península y decidió dejar lejos el espacio de creación insular resiste este maltrato, hablo del caso de Andrés Sánchez Robayna. Igualmente, otro de los autores más destacados de la segunda mitad del siglo XX, Manuel Padorno, fue silenciado durante mucho tiempo dentro

¹²RODRÍGUEZ QUINTANA, José Yeray, *Saulo Torón, el Orillado*, Las Palmas de Gran Canaria Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, p.18.

¹³Fragmento primero del poema “Oda al Atlántico”, dentro de *Las Rosas de Hércules* (1922) de Tomás Morales.

¹⁴Galardonado como Premio Nacional de Poesía española 2010, ya fallecido.

¹⁵PADORNO, Eugenio, “Lo canario y las antologías poéticas”, en *Vueltas y revueltas en el paraíso*, Tenerife, La caja literaria, 2006, pp. 49-87.

¹⁶Un caso loable es la antología de Arturo Ramoneda, *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)*, que sí incluye a numerosos de los autores insulares aquí comentados.

de los círculos literarios de la capital. Es cierto que poco a poco, y tal vez por justicia poética, regresa a las librerías más importantes¹⁷.

He trabajado en una carretera.
También he construido un árbol. Una
gaviota. Un pez. La luna al mediodía.
Tallé la nube rosa. También tuve
que edificar un vaso. Fabricar
algunos animales invisibles,
el pájaro de vidrio, enjalbregar
los cielos amarillos más azules.
Frecuenté lo infrecuente, decidido.
Y liberé mis manos, pies, orejas.
Construí sobre el agua. Cuerpo de agua.
Una patria oceánica. Una playa.
Fui a trabajar en lo que no se ve.
En otras realidades: el desvío.
Una luz diferente. Y tuve fiebre;
enfermé saludable, estremecido,
de la fiebre más sana todavía.
Trabajé la canción. Envidia misma.
Una canción atlántica. Salubre.
El más dulce salitre, el más salado
de todos los azúcares azules.¹⁸

Por eso, es necesario que la literatura canaria sea valorada en su singularidad, y sea leída desde un prisma atlántico, en consonancia con la cultura europea y latinoamericana. Sólo de esta forma dejará de enredarse en batallas perdidas, y sabrá navegar hacia nuevos lectores y hacia nuevos horizontes. En el año 2011 se publicó una *Antología de la poesía canaria*,¹⁹ en México. Yo creo que ése es el camino.

Bibliografía

- DE SANCHO RAVELO, Juan Carlos, *Poetas de las Islas Canarias*, México DF, La Otra, 2011.
GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, "Literatura Canaria, Canarias y América", en <http://www.ceha-madeira.net/canarias/hia32.html> (Consulta: 12/02/2012).
GONZÁLEZ SEGURA, Alejandro, *Manuel Padorno. La Palabra iluminada (Antología 1955-2007)*, Madrid, Cátedra, 2011.
GUILLÉN, Claudio, *Las múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 2007.
PADORNO, Eugenio, *Vueltas y revueltas en el paraíso*, Tenerife, La caja literaria, 2006.

¹⁷Prueba de ello es la publicación de GONZÁLEZ SEGURA, Alejandro, *Manuel Padorno. La Palabra iluminada (Antología 1955-2007)*, Madrid, Cátedra, 2011.

¹⁸Poema de Manuel Padorno, titulado "Canción Atlántica" dentro del libro *Canción del Atlántico*, Barcelona, Tusquets, 2003.

¹⁹DE SANCHO RAVELO, Juan Carlos, *Poetas de las Islas Canarias*, México DF, La Otra, 2011.

- PÉREZ ALEMÁN, Bruno, *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, 2010.
- RAMONEDA, Arturo, *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- RODRÍGUEZ QUINTANA, José Yeray, *Saulo Torón, el Orillado*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Museo Atlántico (Antología de la poesía canaria)*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular canaria, 1983.

El camino de Juan Marsé desde la presencia implícita del autor hacia la autoficción

Dóra Faix

Resumen: La narrativa de Juan Marsé abunda en elementos biográficos. Sus textos literarios se edifican especialmente sobre sus vivencias como niño en la inmediata posguerra en Barcelona. ¿De qué forma y en qué grado se implica el autor en sus textos? ¿Qué transformación testimonian los textos hasta su novela más reciente, *Caligrafía de los sueños*? El estudio busca las respuestas a través del análisis textual de tres textos, tres ejemplos muy diferentes que muestran cómo se vislumbra el autor a través de su creación: un texto breve titulado *El peor verano de mi vida. Ayudante de laboratorio* (2000), y dos novelas, *Si te dicen que caí* (1973) y *Caligrafía de los sueños* (2011).

Palabras clave: Marsé, autobiografía, autor implícito, autoficción.

Abstract: The narrative of Juan Marsé abounds in biographical elements. His literary texts are based especially on his life experience as a child in the immediate aftermath of the Second World War in Barcelona. In what way and to what extent does the author involve himself in his work? What sort of transformation do his texts attest to, up to his latest novel, *Caligrafía de los sueños* (*Calligraphy of Dreams*)? The study seeks to answer these questions through textual analysis. Three texts have been chosen – three very different examples that testify how the author can be glimpsed through his creation: a short text entitled *El peor verano de mi vida. Ayudante de laboratorio* (*The Worst Summer of My Life. Laboratory Assistant* - 2000) and two novels, *Si te dicen que caí* (*If They Tell You I Fell* - 1973) y *Caligrafía de los sueños* (*Calligraphy of Dreams* - 2011).

Key words: Marsé, autobiography, implicit author, autofiction.

La narrativa de Juan Marsé abunda en elementos biográficos. Sus textos literarios se edifican especialmente sobre sus vivencias como niño en la inmediata posguerra en Barcelona. ¿De qué forma y en qué grado se implica el autor en sus textos? ¿Qué transformación testimonian los textos hasta la novela más reciente del autor, *Caligrafía de los sueños*?

En cuanto a los textos que servirán de base a la interpretación, son tres ejemplos muy diferentes que muestran cómo se vislumbra el autor a través de su creación. El primero,

¹ El presente estudio es una versión nueva, completada y actualizada para la revista *Colindancias* de: FAIX, Dora, “El autor implícito en la narrativa de Juan Marsé” en *Nuevos caminos del hispanismo*, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Iberoamericana, Madrid, 2010, pp. 148-154.

El peor verano de mi vida. Ayudante de laboratorio, es un texto breve, a medio camino entre la realidad y la ficción, en el cual, además de evocar de manera casi obsesiva lugares y personajes muy concretos, el autor se hace asequible a través de la figura del narrador, y se vislumbra incluso explícitamente en el texto. El segundo ejemplo, *Si te dicen que caí*, es la novela más compleja dentro de toda la narrativa del escritor: un texto extremadamente fragmentado, en el cual resulta difícil vincular al autor con cualesquiera de los numerosos narradores encargados del discurso narrativo. El autor no se inmiscuye abiertamente, solamente deja huellas en el texto. Por último, la novela más reciente del autor, *Caligrafía de los sueños*, no solamente sintetiza los temas y las técnicas del escritor sino también refleja una presencia evidente del autor en el texto.

*Ayudante de laboratorio*² también aparece en la página oficial del autor³, y en 2003 se publica en la recopilación de *Cuentos completos* del autor, pero dentro de un capítulo aparte titulado “Documentación complementaria”⁴. Tal como lo demuestran ya los detalles de su publicación, se trata de un texto de difícil clasificación. Ya en una primera lectura corresponde a la definición ya clásica del relato autobiográfico por Philippe Lejeune⁵ al ser una narración retrospectiva en prosa en la cual una persona “real” relata un episodio de su vida individual (episodio que, además, probablemente influyó en la historia de su personalidad). También se cumplen los criterios de Darío Villanueva⁶ quien, siguiendo la terminología de Gérard Genette, considera que lo esencial de la autobiografía es que sea una narración autodiegética y que se construya temporalmente sobre la retrospectiva: efectivamente, la historia se reconstruye desde el presente de la enunciación hacia el pasado. El narrador autodiegético en primera persona hace referencia a sus 66 años vividos, de los cuales relatará un episodio, el del peor verano de su vida.

Se trata del verano de 1961, y el escenario es París, tiempo y espacio narrativos que remiten inevitablemente a la biografía del escritor. Varias fuentes extraliterarias (página web del autor, entrevistas⁷) apuntan a que en 1960 Marsé viajó a París y, durante los dos años siguientes, estuvo trabajando al servicio de Jacques Monod como mozo de laboratorio en el Departamento de Bioquímica Celular del Instituto Pasteur de París. El texto literario relataría los acontecimientos previos a la obtención de este trabajo.

Aunque se trate de sucesos del pasado, la narración se resuelve usando el presente gramatical en el discurso (“Sin ninguna duda estoy en París, en julio de 1961”⁸), lo cual permite acercar lo narrado al lector. Además, los acontecimientos se evocan de manera muy

² Publicado en www.elmundolibro.com con fecha del 13 de agosto de 2000 en la serie *El peor verano de mi vida*, en la cual otros escritores españoles e hispanoamericanos, Francisco Umbral, Luis Mateo Díez, Zoe Valdés, Robarto Bolaño, entre muchos otros, ofrecen un relato sobre el mismo tema.

³ El texto “Ayudante de laboratorio” aparece en la página oficial de Juan Marsé, dentro del portal cultural de la FNAC <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/texto2.htm> (última consulta: 04.05.2012).

⁴ MARSÉ, Juan, *Cuentos completos*, 2ª ed., Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 2003 [2002], pp. 461-465.

⁵ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 14.

⁶ VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: La novela*, 3ª ed., Ediciones Júcar, Gijón, 1995, p. 181.

⁷ Por ejemplo, en la entrevista de 1979 que aparece en la página de “Premios Cervantes en el Archivo de RTVE”, Juan Marsé habla de su estancia en París, de qué manera influyó en su forma de escribir, en sus vivencias. Dice que al cabo de tres años regresó a Barcelona porque en París fue incapaz de escribir, necesitaba ver su barrio, recuperarlo. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/juan-marse-obrero-manual-escritor/938328/> (última consulta: 04.05.2012).

⁸ MARSÉ, Juan, *Cuentos completos*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 461.

concreta y precisa, sus afirmaciones son tajantes, no puede haber duda sobre su veracidad. La redundancia de elementos precisos y concretos crea, sin lugar a dudas, una fuerte impresión de verosimilitud, elemento esencial del género autobiográfico, gracias al cual el lector no tiene más remedio que creer en lo que se le dice: es justamente esta confianza establecida entre lector y autor a la que alude Philippe Lejeune al hablar del “pacto autobiográfico”.

A la posibilidad de establecer dicho pacto contribuyen las referencias, incluso demasiado precisas y concretas, a lugares que se señalan no solamente especificando el nombre de la calle, sino también el número en el cual se ubica cierto edificio, por ejemplo, al “hotelucho de pomposo nombre, en el 19 de la Rue du Pont-Neuf, Hotel Duc de Burgogne, enfrente de Les Halles...”⁹. El narrador se jacta, asimismo, de tener conocimientos de carácter práctico sobre el funcionamiento del mundo diegético, por ejemplo, dónde comía el narrador-protagonista, si “en algún restaurante barato del barrio latino o en el self-service del Foyer des Etudiants”¹⁰. Asimismo, encontramos abundantes referencias a personajes concretos de fama internacional. como el compositor Robert Casadesus, los premios Nobel Jacques Monod y François Jacob, el poeta francés Pierre Emmanuel, o eminentes figuras de la literatura y la cultura españolas – Josep M^a Castellet, Carlos Barral, Juan Goytisolo – cuya presencia también contribuye a la verosimilitud de la historia. En algunos casos incluso se recurre a la evocación de detalles de carácter oficial para probar que los personajes evocados guardan estricta conformidad con la verdad. Se especifica, por ejemplo, que el poeta Pierre Emmanuel es el que “preside el llamado Congrès pour la Liberté de la Culture en el 104 del Boulevard Haussmann”¹¹ y que Jacques Monod “es futuro premio Nobel y autor de un libro, *El azar y la necesidad*, que años después la casualidad querrá que en España lo publique mi propio editor, Carlos Barral”¹². Esta última referencia remite, además, a la presencia indirecta, pero explícita, del autor en el texto, por ser Carlos Barral el editor de varias novelas de Juan Marsé. La misma aparición explícita del autor surge cuando, a propósito de Teresa Casadesus, añade: “ella me inspirará el título de la novela que ya tengo en mente, *Últimas tardes con Teresa*”¹³, novela de Juan Marsé cuyo primer esbozo escribiría, según el texto, en París.

Al enmarcar sucesos de la propia vida en relación con otras vidas, la narración traspasa los límites de la individualidad personal y se inserta en un contexto más amplio, de contenido cultural y político: la España de la época de Franco, cuando muchos intelectuales se encontraban temporal o definitivamente fuera del país, por ejemplo, en París. En este sentido, y a pesar de su modesta dimensión, el texto se vincula también con una modalidad especial del relato biográfico: las memorias. Los personajes evocados en la historia son intelectuales o científicos de renombre, y el papel del propio protagonista es simbólico: no se trata simplemente de narrar cómo pudo obtener el narrador-protagonista el empleo de ayudante de laboratorio en el Instituto Pasteur, ya que éste es solamente el hilo narrativo que despierta el interés del lector, sino que es un escritor español que, al parecer, malvive en la España de la posguerra, por lo cual ha decidido probar suerte fuera de su país. En

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*, p. 462.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*, p. 463.

¹³ *Ibidem.*, p. 462.

definitiva, la presencia del autor en este texto refleja, implícitamente, la realidad política y social de la época.

En *Si te dicen que caí* (1973), la novela más compleja de toda la narrativa de Juan Marsé, y muy diferente al texto anterior, el análisis puede partir de los mismos elementos. En primer lugar, la identidad del narrador, cuya distancia (más cercana o más lejana) del autor (implícito) es relevante. En *Si te dicen que caí* existe una pluralidad de narradores: un primer narrador situado fuera del mundo diegético y varios narradores, protagonistas o personajes de la historia; es decir, narradores autodiegéticos u homodiegéticos, que incluso pueden manifestarse en primera persona del singular. Sin embargo, este “yo” no es único, hay un gran número de *yoes*; demasiados narradores para que se pueda plantear la posibilidad de identificación entre autor (implícito) y narrador. En esta novela, el autor implícito no se manifiesta a través del “yo” del discurso narrativo.

El otro elemento fundamental del texto *El peor verano de mi vida*, la abundancia de referencias concretas a lugares y personajes reales, se convierte en *Si te dicen que caí*¹⁴ en un procedimiento narrativo fundamental. En primer lugar destacan, tanto por su variedad como por su presencia numérica, las referencias al espacio narrativo. Se evocan los diferentes barrios de Barcelona, las plazas y calles, el campo de fútbol del Europa, determinadas paradas del metro, varios bares y cines, así como otras ciudades, relacionadas de alguna manera con la historia. Son lugares estrechamente vinculados con la historia y con los personajes narrativos, cuya vida no sólo presencian, constituyendo tan sólo el fondo o decorado de los acontecimientos, sino que también contribuyen al dinamismo de la acción. Los personajes, y muy especialmente los niños que protagonizan la historia, no solamente se encuentran en una determinada calle, por ejemplo, sino que las suben, se lanzan por ellas, se juntan o desaparecen en ese espacio. Además de los verbos, el movimiento se acentúa mediante palabras o expresiones que señalan la dirección: “desapareció ... en la esquina Camelias dirección Cerdeña”¹⁵, “bajando desde la plaza Lesseps”¹⁶, “salimos por la boca del refugio a la calle Escorial”¹⁷, “viniendo de la calle Córcega se dispone a cruzar la plaza de la Sagrada Familia”¹⁸, por destacar tan sólo algunos ejemplos. Como también se puede observar en los ejemplos, los lugares y sitios mencionados en la novela son completamente verídicos, por lo cual, detrás de las informaciones, se supone una fuente segura y fidedigna, buena conocedora de estos sitios: el autor.

La cuestión se plantea también a propósito de las innumerables referencias históricas y políticas que redundan sobre todo en el segundo hilo narrativo, la historia de los *maquis*, el segundo grupo, esta vez constituido por adultos, que protagonizan los acontecimientos. El suyo es un mundo en el que la historia desempeña un papel diferente

¹⁴ Para mi análisis me he basado en dos ediciones fundamentales de la novela: MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí*, Letras hispánicas, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985; y MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí, Versión corregida y definitiva*, Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1989. Estas dos ediciones contienen diferencias fundamentales. Las referencias bibliográficas que aparecen entre paréntesis remiten a la edición de Seix Barral, por considerarse ésta la “versión definitiva”.

¹⁵ MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí, Versión corregida y definitiva*, Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 68.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 74.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 92.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 124.

que en el mundo de los niños. Mientras éstos viven las consecuencias de la Guerra Civil inconscientemente, los adultos saben lo que está pasando, toman parte activa en los acontecimientos históricos. Por ello, en la historia de los *maquis* abundan las referencias histórico-políticas concretas. Se nombran organizaciones y partidos políticos del momento como el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), la AFARE (Agrupación de Fuerzas Armadas de la República Española (“uno de los grupos guerrilleros anarquistas que continuaron combatiendo después de acabada la Guerra Civil”¹⁹), o el SIM (Servicio de Investigación Militar). Desempeñan un papel fundamental algunas instituciones, en especial la Modelo (cárcel de Barcelona que durante y después de la Guerra Civil experimentó un crecimiento desmedido del número de reos, víctimas de la represión, fue escenario de serios conflictos, y se convirtió en centro de ejecuciones que, en el 1939, se acercaron al millar). Las referencias a instituciones reales de la época también aparecen en la historia de los niños, pues éstos también las conocen, por lo menos de oídas, lo que es suficiente para que las evoquen con temor. Aquí se podría mencionar el Cottolengo (institución que acoge a personas enfermas de todas las edades, la mayoría con enfermedades incurables) o el Asilo Durán (un reformatorio para menores sobre el cual se contaban ya en la época verdaderas atrocidades). Una referencia a los Hogares de Auxilio Social (orfanatos donde se acogían niños que habían quedado sin parientes o sin nadie que les pudiera mantener) enlaza con el siguiente elemento clave de *Si te dicen que caí*: los tebeos²⁰.

Lo que realmente define la vida de los protagonistas niños de *Si te dicen que caí* son las innumerables referencias a la literatura popular, y muy en especial a los tebeos que, según se refleja en la historia, constituían para los niños de la posguerra un verdadero paraíso fantástico en el cual podían refugiarse de la dura realidad, y que cambiaban y vendían constantemente. Los protagonistas de algunos tebeos – Merlín, Jorge y Fernando, Tarzán, Flash Gordon, el Guerrero del Antifaz, Monito y Fifi, Doc Savage –, así como de algunas novelas (de quiosco) – la de Doc Savage o Bill Barnes, por ejemplo – se evocan en el texto como informaciones básicas y evidentes que no necesitan ningún comentario o aclaración. De la misma forma, se integran en el texto, casi sin llamar la atención, las alusiones a revistas del momento como *Crónica* (que se lanzó al mercado en 1929, existió hasta 1936, y era aparentemente una revista masculina, con contenidos de fútbol y fotografías de mujeres desnudas – detalle que se evoca en la novela –, pero que también contenía secciones específicas destinadas a las mujeres y a los niños), la revista *Signal* (principal órgano de propaganda del ejército alemán durante los años de la Segunda Guerra Mundial, con aviones en su portada que interesan sobremanera a los niños de la novela) y *Vértice* (revista nacional de la Falange). Estas referencias a la cultura popular se pueden completar con las también innumerables alusiones a personajes (como Fu-Manchú o la Mujer Marcada), o títulos de películas (*La ciudad de los muchachos*, *Chicago*, *Aventuras de Marco Polo*, *Lady*

¹⁹ A partir de aquí remitiré también a algunas notas a pie de página de la edición crítica más reciente de *Si te dicen que caí* por la editorial Cátedra, y las notas de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León. Este primer ejemplo es la nota n.º 57 (MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí*, ed. Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León, Cátedra, Madrid, 2010, p. 154).

²⁰ Las historias de la vida diaria de los niños que vivían en los Hogares de Auxilio Social se cuentan en un tebeo titulado *Paracuellos*, basado en las vivencias del propio autor, Carlos Giménez, quien creció en uno de estos centros. Es interesante destacar que, al ser recogido en volumen, *Paracuellos* fue prologado justamente por Juan Marsé (GIMÉNEZ, Carlos, *Todo Paracuellos*, Barcelona, Debolsillo, 2007).

Hamilton, etc.), todas ellas de fines de los años 30 y los años 40, protagonizadas por los grandes actores de la época, como Spencer Tracy, Gary Cooper, Vivien Leigh y Laurence Olivier. Por último, también contribuyen a la creación de un mundo literario muy verídico las fiestas y costumbres evocadas (la Misa del Gallo en Nochebuena, la Fiesta Mayor, y el baile del farolillo) y las comidas, así como los pequeños objetos de uso cotidiano que, sin lugar a dudas, eran comunes en la época de la posguerra: el insecticida llamado *Fli*²¹, el masaje *Floid*²², “las botas de racionamiento de suela claveteada y puntera de metal”²³, los cigarrillos *Murattis*²⁴ y otros productos, por no hablar de los diferentes automóviles evocados en el texto. Esta densa red de referencias históricas, sociales y culturales que se teje en la novela se convierte, incluso, en una presencia obsesiva de detalles verídicos y verificables, realmente existentes. La obsesión por incluirlos no puede venir de nadie más que del autor. Además, se esconden también en el texto algunas referencias biográficas concretas. En un momento de la narración el narrador utiliza el nombre “Antoñito Faneca”, es decir, el apellido del padre biológico de Juan Marsé²⁵; se menciona el colegio Divino Maestro donde estudió el propio Juan Marsé²⁶, el Taller Munté fue donde trabajó de joven²⁷, o varias veces “el pueblo con una giralda” (es decir, L’Arboç del Penedès) donde pasaba su infancia²⁸.

Cabe destacar, de todas formas, que la posibilidad de suministrar información sobre el periodo de la posguerra, basándose en las experiencias y conocimientos del autor, solamente se cumple si el autor implícito encuentra a un lector implícito competente, un lector que sea capaz de reconocer e interpretar las innumerables referencias, a veces escondidas en la novela²⁹. Además de los escenarios e instituciones, el lector implícito debe comprender las alusiones a la Legión Cóndor (la fuerza de intervención sobre todo aérea que la Alemania nazi envió para ayudar al general Franco y que bombardeó Guernica). Debe saber que, después de la Guerra Civil los militantes del POUM pasaron a la resistencia por el terror franquista y por eso tuvieron que desaparecer “en las cámaras de gas de Mauthausen y Dachau”³⁰, o que el Campo de la Bota³¹ era una playa que en aquel

²¹ MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí, Versión corregida...*, 1989, p. 143.

²² *Ibidem.*, ps. 85 y 87.

²³ *Ibidem.*, p. 92.

²⁴ *Ibidem.*, p. 121.

²⁵ Este elemento biográfico se señala también en la nota n° 265 – añadiéndose también que el escritor se sirve de este apellido también en otras ocasiones (como, por ejemplo, en *El amante bilingüe*) – en MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí*, edición de Cátedra, 2010, p. 361.

²⁶ *Ibidem.*, nota n° 196, p. 276.

²⁷ *Ibidem.*, nota n° 77, p. 164.

²⁸ *Ibidem.*, nota n° 267, p. 362.

²⁹ En los últimos años se han publicado una serie de textos que facilitan una comprensión más profunda del texto a través de la aclaración de diferentes elementos de la posguerra barcelonesa. Deben destacarse entre ellos, *La gran desilusión*, del propio Juan Marsé (Barcelona, Seix Barral, 2004), su prólogo a *Todo Paracuellos* de Carlos Giménez (Barcelona, Debolsillo, 2007), y la versión más reciente, corregida y comentada de *Si te dicen que caí* por la editorial Cátedra (ya citada) con notas de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León, que incluyen referencias a otras fuentes relevantes sobre el tema, de críticos (como MAINER, José Carlos, *Falange y literatura*, Labor, Barcelona, 1971) y escritores que compartieron con Juan Marsé las mismas vivencias en la época. Entre éstas últimas merecen mención especial las obras de Carmen Martín Gaité (*La búsqueda de interlocutor*, Anagrama, Barcelona, 2000 y *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987) y Manuel Vázquez Montalbán (varios textos, en especial *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Crítica, Barcelona, 2000).

³⁰ MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí, Versión corregida...*, 1989, p. 49.

³¹ *Ibidem.*, p. 145.

entonces se encontraba en las afueras de Barcelona y donde miles de republicanos murieron fusilados entre los años 1939 y 1952 (justo después de acabar la Guerra Civil y durante los primeros trece años de dictadura franquista). El lector también debe comprender un vocabulario específico: saber qué o quiénes son los *kabileños* (jóvenes que pasan su tiempo en la calle), los *maquis* (grupos en Cataluña y otras zonas de España que resisten al régimen franquista), los *flechas* (los falangistas) o una *cheka* (el local donde los policías secretos interrogaban a sus detenidos), por destacar tan sólo algunos ejemplos. Merece especial atención la inserción de versos de numerosas canciones infantiles, populares, republicanas y/o falangistas, y, muy en especial, del Himno de la Falange. Éste último no solamente se vislumbra a través del paratexto, sus fragmentos vuelven a surgir a lo largo del texto sin señalarse su cualidad de intertexto, lo cual, por una parte, su descubrimiento presupone una cierta competencia por parte del lector, que debe reconocerlos; por otra, simboliza la presencia constante de la dictadura de Franco, que teje su telaraña en la Barcelona de la posguerra. Efectivamente, una araña negra, símbolo del yugo y las flechas de la Falange, aparece y reaparece constantemente, desde los muros de los edificios hasta las camisetas azules, para aludir a la constante presencia de la fuerza opresiva y crear un ambiente deprimente en la novela. Coincido con la afirmación de Geneviève Champeau³², según la cual la referencia explícita al franquismo constituye un hilo conductor para orientarnos en el laberinto, y que la caída degradante del pueblo corrupto y prostituido, o sea el sentido irónico del verso falangista, según afirma Champeau, puede considerarse una consecuencia casi inevitable de las condiciones históricas. Pero este mensaje de la obra sólo llegará al lector si éste reconoce y puede situar las alusiones antes mencionadas, es decir, si se establece entre el autor implícito y el lector implícito un plano intersubjetivo. Sólo así podrá el autor transmitir, a través de este mundo elaborado a base de experiencias vividas en la época de la posguerra, su amarga (auto)crítica.

Las alusiones no solamente culturales, sino “culturalistas”, puesto que acentúan la influencia de los factores sociales y culturales en el desarrollo del carácter de los personajes, constituyen un marco muy verídico para insertar en este mundo una(s) historia(s) enigmática(s). El lector solamente supone la verdad y tiene a lo largo de la lectura la impresión de encontrarse frente a uno o varios secretos, que aparentemente se descubren al final de la novela. El carácter enigmático de *Si te dicen que caí* procede, en parte, de la pluralidad de narradores que, además, suministran a veces informaciones diferentes con respecto a algún acontecimiento, y esas, como muy bien sabemos, no siempre son fuentes fidedignas, puesto que los niños están contando sus *aventis*, es decir, están engendrando ficciones. Como la transición entre las diferentes narraciones no se señala con claridad, el lector no sabe dónde termina una historia y comienza la otra (inventada). Este juego, que contribuye sin duda a la complejidad de la novela, refleja en última instancia el carácter caótico del mundo que ni los personajes ni el lector pueden comprender o descifrar por completo.

Las dos historias que se entretajan en el mundo diegético representan dos visiones del mundo: la de los niños y la de los adultos, y sus propias maneras de descifrarlo. Esta dualidad, como hemos visto, también se manifiesta en las referencias a la realidad. Los niños no comprenden el mundo, sólo intentan descubrirlo a través de sus sentidos: lo que

³² CHAMPEAU, Geneviève, *A propos de Si te dicen que caí*, Bulletin Hispanique 85, Bordeaux, 1983, pp. 359-378.

oyen, lo que ven, e incluso lo que huelen. Lo que experimentan es que se encuentran solos en un mundo destruido, caótico, en el que intentan compensar sus pérdidas y vencer sus miedos creando un mundo imaginario con la ayuda de la fantasía y la imaginación. Esperan inconscientemente que su imaginación les dé las respuestas que buscan. En cambio, los adultos, representados por los *maquis*, piensan que comprenden el mundo. El suyo es un mundo basado en los conocimientos, en la razón. Sin embargo, es igualmente cruel, sucio, incongruente, y en él los adultos tampoco encuentran asidero. El punto común de los dos universos es, por lo tanto, el carácter caótico, fragmentado y dividido, expresado magistralmente en *Si te dicen que caí* a través de la complejidad del discurso narrativo.

En cuanto a las respuestas, la novela no nos da muchas esperanzas. Los dos grupos quieren avanzar, sueñan con un mundo mejor, aunque las soluciones que proponen sean diferentes y se basen en la tensión entre la ilusión y la acción. Aunque los adultos intenten luchar, no hay entre ellos ni unidad ni unanimidad, ya que la separación física se acompaña de divergencias ideológicas, y aunque expresen su protesta de forma activa, sus métodos son igualmente crueles, pues se concretan en atentados y asesinatos, y así no contribuyen a crear una nueva realidad. Al final de la novela, los personajes mueren, deben abandonar este mundo, se convierten en víctimas sin haber encontrado alguna solución o respuesta. El objetivo del autor parece ser justamente, lo que, citando a Antonio Machado, pone en boca de uno de los niños de la novela: debe quedar “confusa la historia y clara la pena”³³.

La cita enlaza con otro procedimiento esencial, también relevante con respecto a la cuestión del autor implícito y la intertextualidad. Se trata de interrelaciones ocultas en el texto, que no se señalan, como tampoco se señalaban, por ejemplo, las referencias socio-culturales. Las citas suponen ya de por sí una intervención del autor, pero en *Si te dicen que caí* podemos encontrar, además, autocitas: la intertextualidad interna remite a otras obras del novelista. Algunas son, además, autocitas anticipadas: el capitán Blay mencionado en una de las primeras páginas de la novela³⁴ se convertirá más tarde en el protagonista de *El Embrujo de Shanghai*. La frase “el comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible”³⁵ reaparecerá en *Canciones de amor en Lolita’s Club*. Mientras tanto, la intertextualidad más común de la novela es la que se establece con una novela anterior, *Encerrados con un solo juguete*, cuyos personajes (los Climent, Esteban Guillén y el padre de Andrés Ferrán) reaparecen, de manera oculta, en las páginas de *Si te dicen que caí*. Se trata de un juego por parte del autor, que no solamente remite a una presencia hasta cierto punto explícita, sino que también, al enlazar esta novela con otras del autor, sugiere la idea de coherencia de su propio mundo narrativo. Curiosamente, el texto *El peor verano de mi vida. Ayudante de laboratorio*, que en un primer momento se hallaba tan distante de la novela *Si te dicen que caí*, al fin y al cabo también forma parte de este mismo universo narrativo. Esta proximidad también puede verse en los procedimientos que utiliza el autor para inmiscuirse en el texto y expresar su visión sobre la época que tan fuertemente le marcó durante su infancia.

Casi cuatro décadas después de *Si te dicen que caí*, la novela más reciente de Marsé, *Caligrafía de los sueños* (2011) es, en cuanto a la historia narrada y sus elementos narrativos

³³ MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí, Versión corregida...*, 1989, p. 200.

³⁴ *Ibidem.*, p. 7.

³⁵ *Ibidem.*

(cronotopo, personajes, intertextualidad, etc.), una reproducción (o la síntesis) de toda la obra anterior del autor. Vuelven a aparecer las referencias culturalistas que observamos en *Si te dicen que caí*, desde los lugares concretos (bares, cines, calles, etc.) y las instituciones, hasta los tebeos y las películas, para rodear la historia narrada de un aire de realidad, pero las alusiones que antes debían de ser necesariamente ocultas, esta vez se hacen explícitas. Un buen ejemplo podría ser la clara y recurrente alusión a los falangistas como “ratas azules”, o la historia intercalada de un antiguo falangista, alcalde del barrio ahora enloquecido, que el narrador se permite calificar irónicamente de “funesta historia”³⁶ e, incluso, “tragicómica hazaña”³⁷. Los motivos relacionados con los falangistas (la camisa azul, la araña, la boina roja) no solamente aparecen explícitamente, o sea que ya no se camuflan como en *Si te dicen que caí*, sino que incluso se acentúan, al añadirse más detalles a su descripción. Por eso, el maestro falangista no solamente menciona su participación en una asamblea en la Delegación de la FET y las JONS, sino incluso expresa abiertamente el temor que siente ante una posible inspección³⁸.

En cuanto a los vínculos biográficos, al igual que en los textos anteriormente analizados, el texto se edifica sobre la narración basada en los recuerdos del protagonista, con una distancia temporal que separa el momento de la narración (presente) y la historia narrada (pasado). En un primer momento, este personaje, llamado Ringo, no debe ser identificado con el autor, pero pronto empiezan a aparecer detalles que inequívocamente remiten a él: el muchacho fue adoptado (al igual que Juan Marsé), su madre (de adopción) se llama Berta, en el verano de 1948 tiene quince años, trabaja en un taller de orfebrería para ganar dinero, y al final incluso el nombre *Ringo* parece ser un apodo impuesto. Existe un episodio fundamental en la vida del protagonista, el haber perdido un dedo trabajando en el taller. El accidente está descrito con mucha minuciosidad y resulta sumamente trágico porque el muchacho quería ser músico. Este episodio despierta en el lector una duda fundamental con respecto a la veracidad de los detalles biográficos: ¿el propio Marsé quería ser músico? ¿habrá perdido un dedo trabajando en el taller de orfebrería? Estamos muy cerca de considerar todo lo narrado como verídico. Y la sensación aumenta debido al entretejer el texto una densa red intertextual, en la cual una de las obras aludidas es *El amante bilingüe*, protagonizado por un tal “Joan Marés”. Estas indicaciones remiten al género de la autoficción, en la cual una de las claves es la identificación del protagonista con el autor, y la otra, la ambigua relación entre realidad y ficción.

En una peculiar “entrevista” para la revista *Qué leer*, en la cual el propio Juan Marsé habla consigo mismo, respondiendo a la pregunta si *Caligrafía de los sueños* es su novela más autobiográfica describe de la siguiente forma la relación entre los detalles biográficos y la ficción:

... ésta [novela] contiene bastantes vivencias que provienen de la realidad... siempre y cuando el lector esté dispuesto a aceptar mis retoques a esa realidad. Algún episodio podría ser considerado un testimonio, esa palabreja que hoy pretende discutirle ciertas prerrogativas a mi querida ficción. Hay algo de eso, claro. Por ejemplo, el cúmulo de casualidades que me llevaron a ser adoptado por el matrimonio Marsé. O el asesinato de un gorrión debajo de una higuera, el chaval que quería ser pianista y se ve seducido por una alumna frente al Conservatorio

³⁶ MARSÉ, Juan, *Caligrafía de los sueños*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, p. 116.

³⁷ *Ibidem.*, p. 117.

³⁸ *Ibidem.*, p. 154.

Municipal de Música, los trinchas desarrapados de la Montaña Pelada, la abuela Tecla y su bigote de bandido mexicano, el baile en la Cooperativa La Lealtad (hoy Teatre Lliure), el tostadero clandestino de café, el señor Sucre, las ratas envenenadas en la platea del cine Selecto, etc. Sí, hay ranas de verdad en estanques y jardines de mentira. O al revés, ya sabe: ranas de cartón en jardines de verdad. En cualquier caso, ¿tiene algún interés, desde el punto de vista estrictamente literario, distinguir lo real de lo inventado? En mi opinión, ninguno. En la ficción está mi verdadera vida, y nunca me ha gustado alardear del origen veraz o el rigor testimonial de hechos y personajes, porque en una obra de ficción todo es veraz o no es nada en absoluto.³⁹

Considerar el texto como autoficción, resulta enriquecedor, porque se abren así nuevas expectativas frente a esta novela, en muchos aspectos tan típica del autor. Acercando extremadamente la figura del protagonista a la del autor, aumenta la veracidad, la credibilidad del texto, se lleva de la mano al lector para que se crea todo, identificándose con las historias narradas en el texto.

En un momento de la historia, el protagonista, él mismo dividido entre el mundo de lo imaginado (en las aventis) y lo vivido, se da cuenta de que “es muy imprecisa la frontera entre lo que ve y lo que pugna por ver”⁴⁰ y en el momento de elegir, no duda: opta por la fantasía, y muy en concreto, por la escritura, que a lo mejor es la respuesta adecuada, la solución a su vida: “Cree que solamente en ese territorio ignoto y abrupto de la escritura y sus resonancias encontrará el tránsito luminoso que va de las palabras a los hechos, un lugar propicio para repeler el entorno hostil y reinventarse a sí mismo”⁴¹. Justamente lo que está haciendo el autor.

Bibliografía

- AMELL, Samuel, “Mito e historia en las novelas de Juan Marsé” en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 123-132.
- BELMONTE SERRANO, José & LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (editores), *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, 2002.
- BUCKLEY, Ramón, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1996.
- CHAMPEAU Geneviève, *A propos de Si te dicen que caí*, Bulletin Hispanique 85, Bordeaux, 1983, pp. 359-378.
- FAIX, Dora, “El autor implícito en la narrativa de Juan Marsé” en “Nuevos caminos del Hispanismo”, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Iberoamericana, Madrid, 2010, 148-154. old.
- FAIX, Dora, “El espacio en la narrativa de Juan Marsé”, en *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2003, pp. 91-108.
- FAIX, Dora, “Héroes y desmitificación en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé” en *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Andavira, A Coruña, 2009.
- FAIX, Dora, “La guerra civil y la posguerra a través del espacio narrativo. Análisis de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé” en “Études romanes de Brno”, n° 30/2009/2, Masarykova Univerzita, Brno, 2009, 37-47. old.

³⁹ La “entrevista” “Juan Marsé se enfrenta a Juan Marsé” de la revista *Qué leer*, con fecha 24 de mayo de 2011, se puede leer en la página <http://www.que-leer.com/12214/juan-marse.html> (última consulta: 4 de mayo de 2012).

⁴⁰ MARSÉ, Juan, *Caligrafía de los sueños*, pp. 220-221.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 222.

- FAIX, Dora, "Los niños en la narrativa de Juan Marsé", in: *La presencia del niño en las literaturas en lengua española. La niñez como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2007, 195-205. old.
- JOST, Patrick, *Trauma y niñez. Análisis de su unión en Si te dicen que caí de Juan Marsé*, Verlag, 2009.
- KING, Stewart, *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Tamesis, Woodbridge, 2005 (capítulo 5, "La desmitificación cultural: los casos de Juan Marsé y Montserrat Roig").
- KWANG-HEE, Kim, *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- ORTEGA, José, "Los demonios históricos de Juan Marsé", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, 1976, pp. 731-738.
- ROMEA Celia (Coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori, 2005.
- SCHERZER, William M., *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- VILAS, Cécile, "El amante bilingüe de Juan Marsé: ¿una novela entre panfleto, parodia y falsa autobiografía?" en Andres-Suárez, Irene (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Verbum, Madrid, 1998, pp. 118-132.
- WILLIAMS, Marla J., *La poética de Juan Marsé*, Madrid, Pliegos, 2006.

¿Autobiografía de quién? Búsqueda de la identidad entre Federico Sánchez y Jorge Semprún

Eszter Katona

Resumen: Jorge Semprún, fallecido en el año 2011, fue testigo, cronista y actor del siglo XX. En sus obras la presencia de su propio destino humano es tan fuerte que nos da la posibilidad de un análisis de perfil autobiográfico. Desde este aspecto hubiéramos podido examinar cualquiera de sus obras, sin embargo, la *Autobiografía de Federico Sánchez* ya en su título lleva una intencionada clasificación de género. El libro, publicado en 1977, causó gran escándalo político en aquel entonces y, justamente por este aspecto histórico-político, el valor literario de la obra quedaba más bien en la sombra. El presente ensayo quisiera destacar los rasgos autobiográficos y el método narrativo de la obra sempruniana.

Palabras clave: identidad, autobiografía, autoconfesión, Jorge Semprún, Federico Sánchez.

Abstract: Jorge Semprún, who died in 2011, was a witness, chronicler and actor of the 20th Century. In his writings, his personal fate is presented with such force that it almost automatically offers a possibility for autobiographical analysis. In this approach, many of his works could have been analyzed, but *Autobiografía de Federico Sánchez* carries a generic designation in the title itself. This work, published in 1977, induced a major political scandal at that time because of its historical and political aspects, thus significantly less attention was turned towards the literary values of the work. The present study aims to highlight Semprún's autobiographical aspects and narrative technique in the given book.

Key words: identity, autobiography, self-confession, Jorge Semprún, Federico Sánchez.

Jorge Semprún fue no sólo testigo sino actor y cronista presencial de todos los importantes acontecimientos históricos del siglo XX. Antes de consagrarse como escritor en 1963 con su primera novela, que hasta hoy es el libro más emblemático sobre el *Holocausto* nazi, fue exiliado republicano, resistente francés, superviviente del nazismo, militante clandestino del PCE, intelectual desilusionado de la ideología comunista hasta llegar, ya como novelista reconocido, al cargo del Ministro de Cultura en el gobierno de Felipe González. De su novelística emana la convicción de que la literatura es un medio propicio para mantener la memoria histórica. Siguiendo estas pautas, escribió sobre los campos de

concentración (*Aquel domingo, La escritura o la vida, Viviré con su nombre, morirá con el mío*), sobre su desilusión del comunismo (*Autobiografía de Federico Sánchez*), sobre la guerra civil y la dictadura franquista (*Veinte años y un día*), y sobre su actuación política en el gobierno socialista ya en plena democracia (*Federico Sánchez se despide de ustedes*).

La supervivencia del *lager* nazi vivificó a Federico Sánchez, un hombre político y mucho más comprometido que el exiliado republicano. Pero, después de su decepción con la ideología del partido murió también este *alter ego* comunista de Semprún para resucitar al superviviente de Buchenwald y a Jorge Semprún como escritor. Lo que antes le ofrecía una huida de la realidad, ya que se lanzó a la clandestinidad para olvidar el pasado, después le obligó a confrontarse con sus propias memorias. Es decir, para olvidar sus días en los campos de concentración, Semprún eligió la lucha clandestina, mientras que para olvidar su desilusión política con el comunismo, optó por la escritura.

Todas sus obras posteriores a *El largo viaje* tienen una base autobiográfica, a veces con el ropaje propio de una autobiografía, menos frecuentemente enmascarada bajo la ficción. Así, en el caso de Semprún, no se puede separar al artista del hombre. Este ser humano no era una simple entidad cotidiana, sino un hombre histórico y moral que tenía una voz comprometida en una época cuando ya no estaba de moda este compromiso político y social de la literatura (Vargas Llosa: 2011).

Como en el caso de *El largo viaje*, Semprún había esperado casi veinte años para redactar sus memorias, también la *Autobiografía de Federico Sánchez* apareció doce años después de su expulsión del PCE. La fecha de la publicación (1977) y la elección de la lengua de la *autobiografía* de su *alter ego* comunista fue bastante discutida.

1. *Autobiografía de Federico Sánchez: la definición del género*

El argumento de la *Autobiografía de Federico Sánchez* es mínimo: “el tema de la relación del intelectual con el partido y con el movimiento obrero en general, es uno de los temas fundamentales de este intento de reflexión autobiográfica” (Semprún, 1977: 16). Sin embargo, la técnica narrativa y la conjugación de los diferentes niveles mentales, temporales y espaciales llegan a ser tan complejas que merecerían una atención mucho más analítica, y no sólo política. En cuanto a este último aspecto, podemos decir que la *Autobiografía* se convirtió en objeto de muchas polémicas por su contenido¹ y porque fue publicada en una fecha muy delicada en la historia de España. A pesar de los resentimientos y la incomprensión de algunos,² las palabras de Alfonso Guerra expresan muy bien el valor histórico de la obra: “Me encantaría que alguien pudiera escribir sobre esta etapa del Gobierno socialista con la honradez literaria y humana con que escribí Semprún [...]. Creo que sería un gran servicio que se haría a la sociedad española” (López-Gay, 2008b: 316).

La narración introspectiva es un género difícil: es un rico arsenal de posibilidades, pero, a la vez, pone limitaciones ante el autor. El género de la autobiografía pertenece a las bellas letras, utiliza sus métodos, pero intenta negar que sea literatura. El autor de una

¹ El presente artículo no hablará sobre la fuerte crítica contra el comunismo (y contra Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo en especial) que formula Semprún en las páginas de la *Autobiografía de Federico Sánchez*. Él mismo confiesa que solo puede tener esta mirada tan crítica desde la perspectiva del futuro: “Todo esto lo digo hoy, a posteriori. Resulta fácil decirlo, no tiene mucho mérito” (Semprún, 1977: 94).

² Se trata de aquellas personas que aparecen con sus nombres propios en la *Autobiografía* y quienes, en el momento de la publicación de la novela, aún seguían viviendo, incluso tenían cargos políticos importantes.

autobiografía afirma que su obra no es sólo fiel a la realidad, sino que es verificable con documentos. La obra no es una transposición sino un documento, un texto referencial en el sentido que nos da un panorama sobre la realidad que está más allá del texto.

La singularidad de la autobiografía consiste en el hecho de que narra algo que solo el autobiógrafo mismo puede narrar. Una de las condiciones básicas del valor de una biografía es que describe una vida llena de tensiones y rupturas. Visto que el autobiógrafo es en general una persona famosa, así el lector ya conoce más o menos el resultado del proceso evolutivo que formará el material de la autobiografía. Así, el escritor dirige la atención del lector no hacia el final de la narración, sino más bien sobre la evolución de la misma.

El título de la obra de Semprún ya nos da una posible clave de su lectura. Es una autobiografía, como lo indica el autor mismo. Según la definición de Philippe Lejeune, la autobiografía es una narración retrospectiva formulada por una persona real sobre su propia vida, acentuando su vida privada y la historia de su propia personalidad (Lejeune, 2003: 18). En una narración autobiográfica es necesario que se cumpla la equivalencia entre autor-narrador-personaje. A primera vista, en la *Autobiografía de Federico Sánchez* la identificación de los tres agentes mencionados puede parecernos problemática, ya que, aunque en el título ponga *autobiografía*, el autor (Jorge Semprún) y el nombre que aparece en el título (Federico Sánchez) no son idénticos. O, mejor dicho, no lo serían si no hubiéramos conocido detalles de la vida de Semprún. Pero, conociéndolos, sabemos que Federico Sánchez fue uno de los nombres clandestinos de Semprún durante la ilegalidad en el PCE. Así, deduciendo del título, vamos a recibir la autobiografía de la clandestinidad comunista del autor, es decir de la época cuando Semprún era Sánchez. Pero esta clandestinidad no fue para Semprún una pura aventura, sino más bien “como un camino hacia la conquista de una verdadera identidad” (Semprún, 1977: 100).

Lejeune también plantea la problemática de los seudónimos. Opina que un seudónimo es una diferenciación, una simple duplicación del nombre que no modifica nada la identidad (Lejeune, 2003: 26-7). Esta concepción podría ser empleada también en nuestro caso, pero con una importante restricción. Mientras que Lejeune se refiere a aquellos seudónimos que aparecen en la autoría del libro, Semprún utiliza su nombre falso en el título como si Federico Sánchez fuera un ente de ficción.

De la dualidad de la personalidad (Semprún/Sánchez) procede el uso y la continua mezcla de la primera y la segunda persona. Es importante señalar, no obstante, que no debemos confundir el uso gramatical de las personas (pronombres, verbos) con la problemática de la identidad. Considerando lo antes dicho y consultando el cuadro semántico de Lejeune (2003: 21), podemos llegar a la conclusión de que en la obra de Semprún, el narrador es equivalente al personaje principal, y que el texto está a medio camino entre la autobiografía clásica (narración autodiegética) y la autobiografía en segunda persona. Sin embargo, según el razonamiento posterior de Lejeune (2003: 30), cuando el nombre del protagonista no es idéntico al del autor, entonces no podemos hablar de *autobiografía* sino de *novela*. Pero, aparte de la elección del título, ¿cuál era la opinión del autor mismo? Semprún no consideraba su *Autobiografía* como una novela, sino como un *relato meramente testimonial* (Semprún, 1977: 220) o, como mencionó en un artículo en los años ochenta: “no era una novela sino una mezcla de ensayo, memoria y panfleto político” (Infante, Díaz Arenas, 19).

Con su libro, Semprún quiere dar una explicación doble. Por un lado, es una autoconfesión con la que quiere él mismo entender su etapa vital desde la década de los cuarenta hasta 1964, ejerciendo él mismo su propia autocrítica (“[...] no hace falta que nadie me haga la autocrítica: me la hago yo solo [...]”) (Semprún, 1977: 44) y, por otro lado, es una confesión de sus remordimientos morales y humanos ante el lector por haber callado durante tanto tiempo. Quiere cerrar su pasado, diciendo “adiós para siempre [a sus] camaradas” (*idem.*: 181). El lector ideal de este texto es preferentemente español o alguien que tenga suficientes conocimientos histórico-políticos sobre la España de la posguerra, es decir que sea un *lector competente* para entender los vaivenes confusos de una memoria humana. Y, naturalmente, Semprún dedica su libro también a las memorias comunistas – muchos vivos aún en los sesenta– que no quieren recordar el pasado.

La autobiografía es un género autoanalítico que se centra en los problemas del individuo, pero en la autobiografía de Federico Sánchez no encontramos “ni los sueños, ni la sexualidad, ni las obsesiones de Federico Sánchez” (*idem.*: 270), ya que el autor da cabida más bien a lo político y lo histórico. Así, la obra de Semprún es un libro doble, una autobiografía personal y subjetiva y, además, es una autobiografía política, un libro testimonial sobre un pedazo de la historia de España.

Un lector, en general, conoce de antemano el fin de una autobiografía ya que nunca se cierra con la muerte (real) del autor. A pesar de eso, el caso de esta autobiografía es un poco diferente. En este libro el yo anterior de Semprún muere (como ente comunista) al final de la narración con su expulsión del partido. Así, es acertada la opinión de Manuel Vázquez Montalbán, según la cual *Autobiografía* es una crónica de un asesinato que realmente fue un suicidio, porque Jorge Semprún, con su novela, mató a Federico Sánchez (*idem.*: 147). Sin embargo, podríamos contradecir a Manuel Vázquez Montalbán, ya que Federico Sánchez no murió en las páginas de *Autobiografía*, pues reaparece en *Federico Sánchez se despide de ustedes* así como en otras novelas semprunianas, por ejemplo en *Veinte años y un día*, y de esta manera Semprún y Sánchez se funden definitivamente “para evocar juntos [...] esas vidas múltiples, paradójicas, que les tocó en suerte vivir” (Semprún, 1996: contraportada).

2. El «yo» y el «tú»: alternación entre *presente* y *pasado*

Aunque hemos dicho que en la autobiografía el narrador equivale al protagonista, hay que añadir que esta equivalencia siempre supone una distancia. La función del narrador está en narrar, explicar y comentar al *yo pasado* (que equivale al tú/protagonista) con el que a veces no quiere identificarse. El autor hace explícita esta distancia del yo al tú: “y yo mismo: bueno no yo: yo no existía apenas por aquel entonces: no yo por tanto sino tú: Federico Sánchez.” (Semprún, 1977: 8). Con todo eso, la equivalencia es innegable. En otras ocasiones también quiere destacar el narrador su distanciamiento: “vuestra guerra civil, desde luego: la vuestra Federico: la mía no” (*idem.*: 10)³. Sin embargo, en otro momento, hablando de un artículo publicado en *Mundo Obrero* bajo el nombre de Federico Sánchez, Semprún ya no niega su equivalencia: “cuando reprodujo toda la prensa [...] un artículo de Federico Sánchez: mío.” (*idem.*: 36). Dice Semprún *mío*, en vez de decir *tuyo*. Con el juego de las voces (yo/tú), el narrador puede interpretar también la inseguridad de su propia

³ La alternancia entre *yo* y *tú* a veces cambia a *nosotros* y *vosotros* pero con el mismo valor narrativo.

personalidad: “bueno no tú Federico: estaba yo: tú Sánchez no existías todavía” (*idem.*: 17). Semprún atribuye a Federico Sánchez *una realidad fantasmal*, mientras que a Jorge Semprún, *una realidad de carne y hueso* (*idem.*: 104).

Los dos planos temporales de la narración se mezclan: uno es el presente de la escritura, el punto final de la evolución del individuo, y el otro el pasado que refleja las fases del desarrollo personal. La simultaneidad del pasado y el presente es un rasgo propio del género autobiográfico. El presente se funde en la evocación del pasado de dos maneras: por un lado, con la presentación del momento de la escritura y, por otro lado, con la explicación de los acontecimientos del pasado: “hoy del otro lado ya de la vida hago el balance de esos años” (*idem.*: 37). Ambos suponen la presencia del narrador, que tiene así la misma importancia que el protagonista.

La distancia a la que hemos aludido existe no solo entre el narrador y el protagonista, sino también entre el narrador y el lector, y además, entre el narrador y los otros personajes. La triple distancia está en estrecha (co)relación, pero sin duda alguna, la más importante es la que se da entre el narrador y el protagonista, ya que la tarea primordial del autobiógrafo es determinar su actitud hacia su propio pasado. Esta relación puede tener diferentes niveles: desde la aceptación casi apologética hasta la denegación masoquista. La mayoría de los autores quiere llegar a un equilibrio entre las dos posturas.

El enfrentamiento con el pasado le obliga a Semprún a admitir ciertas verdades que desmitifican al partido y que cambian de mayúscula a minúscula su letra inicial (*Partido – partido*), privando a la ideología comunista de todo su misticismo y religiosidad sectaria.

Según Lejeune, no conocemos una autobiografía íntegramente escrita en segunda persona del singular, pero el uso del *tú* puede aparecer en los discursos que el narrador dirige a su yo de antaño para darle apoyo, o bien para reprocharle algo o hasta negarlo (Lejeune, 2003: 20). En *Federico Sánchez*, Semprún utiliza ambos fines, sin llegar a la negación total. Su actitud frente a sí mismo es por un lado comprensiva, pero, por otro lado, nunca quiere encontrar excusas para justificar su comportamiento anterior. No obstante, hay puntos en los que podemos sentir el despiadado escrutinio masoquista del autor/narrador: quiere hurgar en su pasado “para poner al descubierto sus heridas purulentas, para cauterizarlas con el hierro al rojo vivo de la memoria.” (Semprún, 197: 147). Desde la perspectiva del presente ve claramente sus defectos y culpas de entonces. Sin embargo, no quiere negarse a sí mismo, porque Federico Sánchez fue/es parte integrante de su personalidad: “Pero, en fin, hay que asumir lo que uno ha sido. [...] Yo he sido un intelectual estalinizado. Hay que saber que lo he sido y tengo que explicar por qué lo he sido. [...] No me olvido de mi propio pasado” (*idem.*: 19). Se enfrenta a sí mismo porque quiere encontrar los motivos de su comportamiento anterior. El narrador no siente remordimientos por sus equivocaciones, sus elecciones malogradas y su cobardía, pero tampoco siente orgullo por ello. Con la introducción de declaraciones intratextuales (narrador), y paratextuales (autor), queda bien claro que el compromiso político no fue una elección personal, sino que en aquel momento, después de la liberación de Buchenwald, resultó ser la única posibilidad de supervivencia. En algunos momentos, Semprún, desde la perspectiva de los años 70, pone en duda la existencia de Sánchez, como si hubiera sido una pura ficción: “Ya nadie se acordaba, en 1974, de Federico Sánchez. Yo mismo me había olvidado de Federico Sánchez” (*idem.*: 265).

La distancia espaciotemporal entre el narrador y el protagonista a veces se reduce tanto que incluso llegan a dialogar. Pero, con este diálogo aparentemente directo (“Acuérdate”; “Me acuerdo”; “Si no recuerdo mal”; “No, no recuerdas mal” (*idem.*: 216-218)). El uso del *tú* no siempre es consecuente, ya que puede referirse a Semprún (y no a Sánchez) en el momento de la escritura de la *Autobiografía*: “esta casa de campo donde te has encerrado a escribir” (*idem.*: 240) en vez de escribir “me he encerrado”. A veces el *yo* quiere impedir al *tú* que no siga con tantas digresiones: “Pero no te voy a dejar hablar de [...]”, hasta llegar a “No te voy a dejar hablar, ni hablar” (*idem.*: 253).

La distancia entre el narrador y el protagonista determina también la posición del lector. Si la distancia entre el *yo presente* y el *yo pasado* disminuye, el lector se siente más cercano a ambos. Si la distancia entre los dos crece, entonces, el lector se distancia del protagonista y se acerca más al narrador. Estos dos polos funcionan como un imán que pone en tensión al lector y le presiona continuamente para tomar posición a favor o en contra de uno u otro. Es interesante la presencia de un pasaje donde el narrador se dirige directamente al lector para verificar que lo que ha dicho es la pura verdad: “al lector que dude en mi objetividad, le enviaré, si así lo solicita, fotocopias de las actas mencionadas” (*idem.*: 268). Pero no es indiferente tampoco el *presente* del lector, o sea el momento de la lectura. Un lector que leyó esta obra en 1977, es decir en la época en que Semprún cumplía cargos políticos, tenía una perspectiva bien diferente de la que tenemos nosotros en la actualidad, después de la muerte de Semprún. Lo que entonces era lo real, ahora es para un lector actual lo histórico.

El distanciamiento le permite a Semprún enfrentarse y dialogar con sus dos *yos* mediante la bifurcación del ser en *yo* (Jorge Semprún = presente/pasado) y *tú* (Federico Sánchez = pasado). Las descripciones y la narración detallada de los acontecimientos aluden esencialmente al pasado, mientras que los comentarios y los análisis explicativos sobre éstos evocan el presente. La proporción de las dos modalidades textuales es una de las cuestiones más delicadas del autobiografismo solucionadas de maneras diferentes por los autores que han practicado este género.

3. El problema de la cronología

Un autobiógrafo siempre tiene la posibilidad de elegir su método en el uso del tiempo narrativo. Como nuestra conciencia puede moverse libremente en el tiempo hacia delante o hacia atrás, así también la narración puede ir avanzando en ambas direcciones según el gusto del autor. Una espontaneidad especial dirige siempre la autobiografía: “surgió el recuerdo [...] y dentro de dicho recuerdo surgió otro, más antiguo” (Semprún, 1977: 226). Pero solo la *memoria* es la fuerza aglutinante que puede asegurar la estructura de la obra. El autor, aprovechando el flujo natural y espontáneo del recuerdo, puede elegir entre diferentes soluciones formales. En general, el autobiógrafo dirige la atención del lector sobre los puntos de ruptura o momentos de crisis de su vida y, tomando esto como punto de partida, recurre a asociaciones que nos abren los estratos más profundos de su propio pasado.

El carácter retrospectivo del género autobiográfico no excluye que el autor use una compleja estructura temporal, conjugando el pasado con el presente de la escritura. Semprún mismo alude en las páginas de la *Autobiografía* a su método narrativo diciendo que no escribe “como Dios manda [...] desde el principio hasta el fin”, como en la historia del Génesis. No lo hace porque el escritor no es Dios y los modelos bíblicos lo aburren (*idem.*:

183). Él comienza su historia desde el final, con el momento de su expulsión del partido, y al cerrar el libro, vuelve al mismo cuadro en el que la *Pasionaria ha pedido la palabra*, repitiendo el título del primer capítulo también en el último. En los seis capítulos que llenan este marco, el autor, mediante una fuga mental, logra llegar al principio de la historia y explicar los motivos de lo que le ha pasado.

El libro de Semprún es una autobiografía desordenada y subjetiva. La opinión de Michael Leidson, personaje de la novela *Veinte años y un día*, es un claro ejemplo de esta técnica narrativa cuando dice que como historiador “te lo voy a contar no como cuentas tú, en desorden, por asociaciones de ideas, de imágenes o de momentos, hacia atrás, hacia delante; te lo voy a contar por orden cronológico.” (Semprún, 2006: 246). Semprún, el autor y narrador de la *Autobiografía*, no es un historiador de este tipo, tampoco sus memorias siguen la línea recta del tiempo.

Según el desarrollo temporal, *Autobiografía de Federico Sánchez* no es una autobiografía tradicional, porque rompe con la cronología lineal y utiliza una narrativa fragmentaria, recurriendo al método del *flash back* y del *flash forward*. Igualmente, recurre a la reducción argumental: el tiempo de la narración es muy reducido, sólo abarca unos pocos minutos, los que transcurren entre el momento en que Dolores Ibárruri *pide la palabra* en la reunión del Comité Ejecutivo del PCE, y el momento en que pronuncia las palabras que expulsan a Federico Sánchez y a Claudín del partido, condenándoles “a las tinieblas exteriores” (Semprún, 1977: 131). La frase *Pasionaria ha pedido la palabra* aparece no solo en los títulos de los capítulos de apertura y de cierre, sino que se repite en otros puntos de la narración como si fuera un elemento estructural de la memoria. Frente al tiempo muy reducido del hilo argumental, el viaje mental a través del cual nos lleva Semprún/Sánchez a la reconstrucción de toda su vida en el partido abarca un lapso mucho más amplio, desde su entrada en el partido hasta su expulsión, añadiendo aún más episodios de su vida anterior (recuerdos de su niñez y juventud), posterior (cuando “Tú ya no eras Federico Sánchez. Había desaparecido ese fantasma. Tú eras de nuevo tú mismo: ya eras yo.” (*op. cit.*: 67)) y de su presente (el momento de la escritura). Así, la línea cronológica de los recuerdos realmente abarca más de treinta años, desde los años treinta hasta 1976 o 1977.

La estructura del libro es como “una pantalla en la que se proyecta el recuerdo” (*idem.*: 47) o como un mapa de lo subconsciente sobre el que se levanta la memoria de Semprún/Sánchez. Los recuerdos se encadenan mediante relaciones muy diversas como fragmentos de una memoria inagotable, de una memoria que no olvida. A diferencia de la memoria selectiva de los comunistas (mejor llamarla –según Semprún– *desmemoria*), él no borra nada de su conciencia: “vuelves a tu memoria de esos años, una memoria de la que nadie será expulsado, en la que todos tienen cabida” (*idem.*: 244).

La narración sirve también como instrumento de psicoanálisis, donde el flujo de las asociaciones sigue aparentemente un hilo sin lógica, como si fuera una escritura automática⁴, pero al final el lector descubre que sí hay mucha conexión lógica entre las piezas fragmentarias de la memoria.⁵ Usando fórmulas como *estaba yo hablando de...*, *estaba diciendo que...*, después de digresiones interminables, el narrador siempre sabe exactamente dónde ha perdido el hilo del discurso. Junto con el regreso al pasado, podemos encontrar

⁴ Hay pasajes donde Semprún elimina completamente la puntuación (Semprún, 1977: 179-181).

⁵ La fragmentariedad y la escritura (al parecer) automática vienen bien expresadas también por el extraño uso de la puntuación (a veces ausente) y por el uso de los paréntesis.

numerosas alusiones al futuro, lo que muestra que la estructura del libro está bien pensada por el autor: “pero ya hablaré más adelante en este libro de aquel año” (*idem.*: 36); “Volveré sobre el tema, como es natural” (*idem.*: 59). Semprún también premedita sus límites temporales cuando alude al final del libro: “si tuvieras tiempo todavía, si no estuvieras ya muy cerca del desenlace de esta historia” (*idem.*: 282).

Junto al uso de estos saltos temporales, el otro método que Semprún utiliza es la precisión minuciosa de las descripciones, aumentando así el valor documental de la obra. En sus recuerdos aparecen lugares, nombres de personas conocidas, artículos publicados en diarios, documentos, grabaciones de discursos originales de los dirigentes comunistas, encuentros y fechas tan exactas que a veces nos dan la sensación de estar leyendo un diario. Podríamos citar un sinnúmero de ejemplos para apoyar este método pero, tal vez, basta aludir a un pasaje en el que Semprún recuerda la hora exacta de un encuentro, incluso los minutos pasados en una angustiada espera por el retraso de Grimau: “eran las dos y cinco”, “son las dos y diez”, “no necesito mirar el reloj para saber la hora” (*idem.*: 199-201).

Al final del libro el ritmo de la escritura y el paso brusco de un recuerdo a otro será mucho más intenso, expresando una sensación de prisa, como si el narrador temiera la llegada del final del libro. Con estos rápidos *flash backs* llegamos hasta la niñez de Semprún (a sus siete años, en 1930) y a la evocación de los recuerdos familiares más cariñosos. En este contexto introduce Semprún un expresivo juego cronológico al contrastar su vejez con la eterna juventud de su madre. En la memoria envejecida de Semprún queda el “recuerdo de una mujer bellísima y serena [...] aquella madre tan joven” (*idem.*: 305). En la ensoñación de los recuerdos la edad de la madre no cambia, sino que queda eternizada en el momento de su muerte, mientras que Semprún ha llegado ya a la edad en que su madre podría ser su hija.

4. La cuestión de la lengua

Semprún se educó en un ambiente multicultural y plurilingüe, y eso dejó su huella también en su evolución literaria. El escritor mismo recordó en una entrevista que siempre vivía en la *esquizofrenia* de tres lenguas, el francés, el español y el alemán (Mora: 2004)⁶. “Ya no era más que un escritor francés de origen español” (Semprún, 1977: 78), confiesa en la *Autobiografía de Federico Sánchez*, citando la opinión de la prensa franquista.

El autor mismo justifica su situación lingüística: “Pero no voy a aludir aquí, con cierto deleite narcisista y semiológico, a los problemas de un escritor desterrado y bilingüe. O sea, bilingüe por desterrado” (*idem.*: 335). Sus libros escritos en francés están llenos de hispanismos⁷, porque su posición no es una negación de su idioma de nacimiento. Es más bien una situación ambivalente, una *desgracia* y una *fortuna* a la vez. Semprún veía claramente que esta ambigüedad derivaba del hecho de que el francés era para él un idioma aprendido y dominado, mientras que el español era el idioma de su infancia que le dominaba. Escribió la mayoría de su obra en francés, así, podríamos pensar que sus novelas escritas en castellano ocupan un lugar privilegiado dentro de este universo bilingüe. A pesar de eso, Semprún no pensaba así, como dice al final de *Veinte años y un día*: “La patria del escritor no creo que sea la lengua, sino el lenguaje” (Semprún, 2006: 289).

⁶ En otro lugar dijo Semprún “escribo en dos idiomas pero vivo en tres o cuatro” (López-Gay, 2008a: 158).

⁷ Respecto a este fenómeno, su novela *La algarabía* contiene el mayor número de juegos lingüísticos que derivan de este bilingüismo. En esta novela Semprún emplea seis lenguas que demuestran también su amplia cultura políglota.

Cronológicamente, *Autobiografía* fue la primera obra escrita por Semprún en castellano, aunque él mismo consideraba que desde el punto de vista del valor literario *Veinte años y un día* era realmente su primera *novela* en español⁸. En los dos libros anteriores, escritos en su lengua materna (ambos con el protagonismo de Federico Sánchez), predominaban la memoria y la polémica política, y no lo literario. En el caso de las obras escritas en español, el autor justificó su elección idiomática explicando que era ésta la lengua en que le volvían los recuerdos que dieron origen a los relatos en la esfera íntima de la escritura. Es decir, la lengua de la vivencia condiciona la de la escritura, por eso *Autobiografía de Federico Sánchez* fue escrita en español de modo natural y directo. En consecuencia, si en *Autobiografía* Semprún hubiese usado el francés en vez del español, entonces Federico Sánchez se habría convertido en un *ser de ficción*. En contraste con *Autobiografía*, la segunda parte de este ciclo, el libro *Federico Sánchez vous salue bien*, fue escrita originalmente en francés, lo que ya supone un mayor grado de ficción que en la primera parte.

El bilingüismo está presente también en el desarrollo de la escritura en las páginas de *Autobiografía* cuando, aludiendo a la obra de Santiago Carrillo, escribe Semprún:

Cuando leí *Mañana, España*, se me cayó el alma a los pies. (Si escribiera este libro en francés, diría que *'les bras m'en sont tombés'*; en francés no se te cae el alma, sino los brazos, lo cual demuestra que el castellano es un idioma más violento, más metafísico también: en seguida topamos con el alma en castellano) (Semprún, 1977: 262).

Por la fuerte ligazón entre personalidad y lengua, Semprún siempre sentía una sensación rara al leer sus obras escritas en francés y traducidas a su propia lengua materna. Un caso extraordinario fue justamente el mencionado libro *Federico Sánchez se despide de ustedes* porque él mismo se encargó de la traducción al castellano. La autotraducción de una obra autobiográfica fue realmente una rareza (López-Gay, 2008b).

El título de una obra de Semprún, *La escritura o la vida*, expresa muy bien que en la vida de este autor la experiencia vital forma el sustrato de la escritura, siendo al mismo tiempo un gran desafío para el escritor. La razón y la esencia de esta dualidad nos la da el mismo Semprún en *Federico Sánchez se despide de ustedes*:

La ventaja de una vida novelesca, llena del ruido y la furia del siglo, es que le regala a uno – gracia y desgracia, dicha y desdicha– una memoria inagotable. [...]. Pero esa riqueza es también un obstáculo a la hora de escribir, por lo menos bajo una forma novelesca. Porque siempre existe el riesgo [...] de contentarse con una transcripción de lo vivido [...]. Ahora bien, una gran novela no puede contentarse con la transcripción de lo vivido, aunque esta transcripción esté elaborada, depurada, porque lo vivido siempre formará como una pantalla, obnubilando la invención de la realidad, que es lo propio del arte de la novela.” (Semprún, 1996: 221-222).

Es decir, lo que nos descubre Semprún en las páginas de *Autobiografía*, y en las de muchas otras obras suyas, “Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu” (Malraux, 1946: 201).

⁸ Por eso la menciona Miguel Mora en el título de la entrevista como “primera novela en español”.

Bibliografía

- DÍAZ ARENAS, Ángel, *Jorge Semprún (Adiós luz de veranos... y Adiós Buchenwald...)* <http://toulouse.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/autores/SEMPRUNJORGE.pdf> (Consulta: 9-12-2011).
- INFANTE, LOIA, Semprún en Madrid presenta la traducción de su novela, *La montaña blanca*, *Diario 16*, 11-02-1987, pp. 32-33.
- LEJEUNE, Philippe, *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, ed. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia, Conversación con Jorge Semprún sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura, *Quaderns. Revista de traducció*, 2008, 16, 2008a, pp. 157-164. <http://www.raco.cat/index.php/quadernstraduccio/article/viewFile/139943/191122> (Consulta: 6-12-2011).
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, Tesis doctoral, 2008b. <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/5274/pllg1de1.pdf?sequence=1> (Consulta: 15-12-2011).
- MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris: Gallimard, 1946. En castellano: <http://www.scribd.com/doc/23473607/Malraux-Andre-La-Condicion-Humana> (Consulta: 15-12-2011).
- MORA, Miguel, Once editoriales premian la primera novela en español de Jorge Semprún *Veinte años y un día* gana el Fundación Lara, y el autor sugiere que volverá al castellano, *El País*, 16-04-2004. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Once/editoriales/premian/primera/novela/espanol/Jorge/Semprun/elpepicul/20040416elpepicul_2/Tes (Consulta: 16-12-2011).
- SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona: Planeta, 1977.
- SEMPRÚN, Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona: Tusquets, 1996.
- SEMPRÚN, Jorge, *Húsz év egy nap*, Budapest: Európa, 2006. Versión castellana: <http://www.scribd.com/doc/32864829/Semprun-Jorge-Veinte-anos-y-un-dia> (Consulta: 16-12-2011).
- VARGAS LLOSA, Mario, *Testigo y protagonista*, Transcripción de una entrevista telefónica con Mario Vargas Llosa. Accesible en: <http://letraslibres.com/revista/convivio/las-vidas-de-jorge-semprun?page=full> (Consulta: 4-12-2011).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Una autobiografía entre el suicidio y el asesinato o quizás una hábil y simple técnica de exorcismo”, *El escriba sentado*, Barcelona: Grijalbo, 1977, pp. 147-153.

Novela hispanoamericana e Historia

Dalibor Soldatić

Resumen: El cuestionamiento de la relación entre la historia y la ficción, entre la escritura y el poder, entre la memoria y el lenguaje representa es un problema central a lo largo del desarrollo de la literatura latinoamericana desde sus inicios, empezando con las crónicas del descubrimiento, la conquista y la colonización, las guerras de la Independencia y terminando con los tiempos actuales. No cabe duda que la historia de América Latina todavía tiene muchos puntos por aclarar. Estos espacios vacíos intentan rellenarlos los escritores, a los cuales no se les puede negar el derecho de acudir a la imaginación, que es la esencia de su arte. Mientras la historia está escrita por las clases dominantes y por los vencedores, la única manera para expresar unos puntos de vista distintos y unas opiniones diferentes a fin de dismantelar el discurso oficial es la de escribir novelas. Varios escritores latinoamericanos ofrecen lecturas distintas de la historia, y de esta forma su obra se presenta como un contrapeso de la historia oficial.

Palabras clave: literatura, historia, poscolonialismo, identidad latinoamericana.

Abstract: The questioning of the relationship between history and fiction, writing and the establishment, memory and language, represents a key problem during the entire development of Latin American literature, from the chronicles of discovery, the conquest and colonization, the wars of Independence, to the present day. There is no doubt that the history of Latin America is not clear in many places. Writers are trying to fill these gaps in history; one cannot deny their right to recourse to imagination, which is the essence of their art. Since history is written by the ruling class and the winners, the only way to express different points of view and opinions and to challenge the official discourse is to write novels. Many Latin American writers offer different readings of history and in this way their work is presented as a counterweight to official history.

Key words: literature, history, postcolonialism, Latin American identity.

Carlos Fuentes, al recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *Terra Nostra*, en Caracas, dijo en su discurso, entre otras cosas, que el papel del escritor latinoamericano consiste en devolver la voz a los silencios de la historia latinoamericana. El mismo Fuentes, en un ensayo, nos decía que una novela no solo refleja la realidad como un espejo mágico, sino que añade una nueva realidad. Mientras que Vargas Llosa, al estudiar la obra de García Márquez en su famoso libro *Gabriel García Márquez o la historia de un deicidio*, nos hablaba de esa ruptura con la realidad y la creación de otra realidad, la literaria, con la ayuda, entre otros elementos, del elemento añadido. De ese modo ambos novelistas llegan a la conclusión de que la novela influye y transforma lo que aparentemente es una verdad conocida.

No cabe duda que la historia de la América Latina, tal y como ha sido presentada en las historias oficiales, ha dejado detrás numerosos huecos, vacíos y que esos vacíos vienen

a ser rellenados y completados por los novelistas, sin que pueda prohibírseles en ello el recurso a la imaginación que constituye la esencia misma de su oficio. Porque la historia siempre ha sido escrita por los vencedores y las clases dominantes. Y la historia de la América Latina registra 300 años del dominio colonial español, del poder de la corona española y luego, después de la conquista de la independencia, numerosas dictaduras de diversos tipos de tiranos, caudillos, juntas militares y figuras autoritarias.

Eso tiene por resultado el hecho de que la historia de las naciones latinoamericanas tenga una cara y su reverso. Porque los españoles vinieron, descubrieron y conquistaron los territorios americanos, sojuzgaron y oprimieron a los pueblos indígenas y luego contaron su versión de los hechos en las crónicas y las historias generales. Y no olvidemos que al llegar a América se encontraron con pueblos cuya lengua desconocían, menos aún conocían su cultura, historia, religión y costumbres. Y resolvieron fácilmente el problema, determinando que esos pueblos eran bárbaros, lo mismo que todos los habitantes de África que traían a América para ser esclavos eran simplemente negros. Pero ya López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo no pueden ponerse de acuerdo sobre la verdadera historia de la conquista de la Nueva España, como solía llamarse por aquel entonces México. Y qué diferencia observamos al leer las crónicas de los pueblos vencidos que nos transmiten Miguel León Portilla y Ángel María Garibay.

Así, a lo largo de la historia latinoamericana, desde *El Periquillo Sarniento* de Lizardi hasta la fecha, vemos que la única manera de expresar una opinión política diferente y de oponerse a la política oficial, y, por lo consiguiente, asimismo a las versiones oficiales de la historia, ha sido escribir novelas.

Ahora bien, la historia positivista había considerado indispensable que la historia como ciencia utilizara documentos. La idea de observar la historia de una distinta manera surge a mediados del siglo XX, particularmente entre los historiadores franceses. Jacques Le Goff nos hablaba de las masas adormecidas que surgen sobre la escena cuando se valoriza la memoria colectiva y se organiza el patrimonio cultural.

Pero tomar en consideración la memoria colectiva significa poner de acuerdo los acontecimientos, los recuerdos individuales y la imaginación en el texto historiográfico, acercándolo por consiguiente a la obra de ficción. En la América Latina el interés por esa memoria colectiva va creciendo en la medida en que se le concede importancia, no solo para la formación del individuo sino también en relación a la búsqueda de la identidad de las comunidades nacionales y los grupos minoritarios. La memoria colectiva abarca los recuerdos que comparten todos los individuos quienes viven o han vivido en una época determinada, lo mismo que los recuerdos de los acontecimientos de un pasado remoto que pertenecen a la historia antigua o a la historia mitológica.

En las últimas décadas somos testigos de un fenómeno interesante: el que los escritores latinoamericanos participan, junto a los historiadores, en esa empresa de recolección y acopio de los recuerdos de los grupos minoritarios o raciales. Vemos hoy, por ejemplo, cómo gracias a los textos de Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska, Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, entre otras, cuando están de moda las letras femeninas, disponemos de un intento serio de concebir y reconstruir la historia de la mujer mexicana en distintas épocas, precisamente a través de la observación de su vida cotidiana, los trabajos de casa, las costumbres religiosas.

El historiador Enrique Florescano Mayet (1997) escribió en su artículo “La historia y el historiador” que casi en todos los países de la América Latina existe ahora un fuerte interés por reconstruir la memoria colectiva, y no las historias oficiales o las interpretaciones profesionales redactadas por los historiadores. Interesa lo que podríamos denominar la imaginación colectiva, que comprende los mitos, las celebraciones, las creencias tradicionales, civiles y populares, los héroes aunque sean de ficción.

Numerosas son las novelas hispanoamericanas que nos ofrecen los retratos de personajes de la historia nacional, reconstruyen el ambiente de épocas pasadas y remotas, o nos presentan las creencias populares. Eso ciertamente puede resultarnos de gran utilidad para comprender las sociedades de hoy.

Ya a mediados del siglo XX en la América Hispánica aparecía una serie de novelas que se ocupaban del discurso histórico a través de la ficción, de un modo que se distinguía sustancialmente del clásico modelo de la novela histórica. La problemática de la que se ocupan estas novelas ni se puede observar exclusivamente a través del prisma de la teoría literaria, pero tampoco a través de la visión exclusiva de la historia. Se requiere un enfoque interactivo, que no es lo mismo que el enfoque interdisciplinario. La historia y la novela se entretrejen en esas novelas, es un juego del discurso literario y social que le impone al lector la pregunta si el material histórico es el pretexto para escribir novelas o bien de la obra literaria emana la intención de expresar en forma indirecta un mensaje, un punto de vista diferente sobre un momento histórico, período o acontecimiento, con una jerarquía distinta del discurso, personajes, o la verdad callada por los discursos históricos existentes hasta ese momento. Por eso se nos impone la pregunta de cómo van a ser aceptadas esas novelas.

Con ello resulta evidente que la problematización de la relación entre la historia y la novela, la escritura y el poder, la memoria y el lenguaje representa una de las cuestiones clave del desarrollo de la literatura hispanoamericana desde sus inicios en las crónicas del descubrimiento y la conquista de América. Al tratarse del género de la novela histórica hay que recordar que éste surgió en Europa en el siglo XIX y muy pronto se trasladó a la América Latina. Sin embargo, por más que la novela histórica europea haya llegado a la América Latina como el modelo a seguir, inmediatamente manifestó peculiaridades y diferencias. En *El balcón barroco*, Noe Jitrik considera estas cuestiones y concluye:

1. La novela histórica en la América Latina no se dedica a la búsqueda de la identidad de una clase social, sino que busca la identidad nacional, trata de definir la argentinidad, mexicanidad, cubanidad etc., no en el sentido de la búsqueda de orígenes, sino en el sentido de qué somos en relación a otras naciones. Y eso no solo en relación a las naciones europeas, norteamericanas, sino también en relación a las naciones de los países vecinos.
2. Jitrik considera que la percepción historiográfica es débil, pues la historia apenas comienza a ser creada.
3. Viene acentuada la tendencia de que los personajes históricos se presenten en las novelas en el papel de protagonistas como es el caso de Juan Manuel Rosas en Argentina, el Dr. Gaspar Francia en Paraguay o Pancho Villa en México.

Jitrik, por eso, concluye que la historia total de la novela histórica se organiza como un conjunto de desplazamiento de criterios, conceptos, o funciones que le hacen cambiar de forma. Solo eso nos permitirá, dice Jitrik, considerar por igual novela histórica a un *Ivanhoe*

de Walter Scott y *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos. De ello resulta que es indispensable atenerse a los criterios de la continuidad que nos permite, es decir facilita, observar las variaciones y cambios de este género. De ese modo, la novela histórica hispanoamericana se lee en función del contexto cultural, histórico y literario, que implican no sólo las normas formales, sino también los contenidos temáticos.

Al conquistar la independencia, los habitantes de las antiguas colonias españolas, y ahora ya de los estados independientes y soberanos, se encontraron ante el problema de definir su propia identidad nacional y legitimar la fundación de esos estados. Lo hacen por medio de las imágenes y símbolos históricos y los intentos de glorificar las luchas de independencia. Así llegamos hasta el hecho de que las tendencias antes mencionadas de la novela hispanoamericana de destinar el papel de protagonistas a los personajes históricos se reduce en la mayoría de los casos a la importancia que se concede al papel del líder, caudillo en la historia historiográfica. Y el caudillo latinoamericano es, no cabe duda, un personaje que se presta mucho para ser protagonista de las obras de ficción.

Recordemos una vez más el hecho de que la literatura hispanoamericana desde sus inicios mismos, si es que consideramos como sus inicios los primeros textos escritos en lengua castellana sobre el suelo americano, comparte su papel con la historia. No porque en esos inicios la historia no hubiera sido dotada de estrictos y rigurosos criterios científicos, sino también porque al confrontar esos enormes espacios americanos, una orografía increíble, nuevas flora y fauna, el conquistador, el misionario y el viajero español vivían su empresa como una especie de episodio de las novelas de caballería y mezclaban la historia con la ficción. Tampoco se puede descuidar el argumento de que los conquistadores en sus cartas de relación y crónicas tenían que justificar las inversiones a sus patrocinadores y describían con mucha imaginación y lujo de detalles las tierras a las que llegaron como fuentes de grandes riquezas futuras, a pesar del hecho de que el primer negocio lucrativo en América haya sido la venta de esclavos. Esto lleva a Jean Franco a concluir en su *Historia de la literatura hispanoamericana desde la independencia* que a falta de obras de ficción (entre otras cosas debido a la prohibición de importación de novelas a América, aunque este argumento sea relativo), el discurso histórico de las crónicas y cartas de relación asume ese cometido. En el ya citado discurso, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, Carlos Fuentes hizo hincapié en la necesidad de conquistar con nuevas palabras el antiguo pasado que pertenece a los latinoamericanos. Nos recuerda con razón Fuentes que la historia es, al fin y al cabo, una operación de lenguaje: sabemos del pasado y sabremos del futuro lo que de ellos sobreviva, hablado o apuntado.

Ya en la segunda mitad del siglo XX los historiadores y los filósofos mostraban que escribir historia es un acto de lenguaje y que esa escritura no es absolutamente objetiva. Ello nos lleva a la conclusión de que el documento histórico viene a ser una manifestación del poder de la sociedad del pasado sobre la memoria y el porvenir. Si hemos perdido la ilusión sobre la objetividad absoluta tampoco hay que caer en el otro extremo de asumir una actitud de escepticismo total en relación a la objetividad histórica y el concepto de la verdad en la historia. Al mismo tiempo se nos va a plantear la interrogante si las novelas hispanoamericanas compiten con los prejuicios, los estereotipos y las versiones oficiales de la historia. La respuesta nos exigiría una investigación minuciosa y exhaustiva y probablemente no sería una única, aunque, juzgando por las novelas que se publicaron en las

últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, los escritores hispanoamericanos ofrecen una nueva visión de la historia.

Hay que tener además en cuenta que la novela abarca la realidad que los historiadores descuidan, la realidad cotidiana, la visión del hombre sencillo, la visión de los vencidos, de las culturas no europeas. La novela es el elemento que logra unir lo individual con lo colectivo, la inconsciente con lo intencional, lo marginal con lo central.

De ese modo, al enfocar la novela histórica en la América Hispánica, tenemos que prestar atención no sólo al período cronológico que cubren, sino también al discurso histórico adoptado, el concepto de historia implícito en el texto literario y cuál es la parte que no ha registrado la historia y, sin embargo, reconstruye la novela.

Por último, se nos impone la pregunta sobre las posibilidades reales de la literatura y de la historia de ofrecernos una imagen real de los acontecimientos del pasado. En qué medida son más poderosos los medios modernos de comunicación. En todo caso, concluiría que, con diferente importancia por su valor, las novelas hispanoamericanas ofrecen la posibilidad de una lectura y observación alternativa de la historia, y constituyen en ese sentido un contrapeso al discurso oficial de la historia. Y cuando le atribuimos a la literatura la capacidad de reconstruir el pasado evidentemente le estamos atribuyendo una importancia aún mayor.

Bibliografía

- CORONADO, Juan, "Independencia y Revolución (la historia en la novela)" en *Literatura mexicana*, vol. XI/2010, no. 1, pp. 83-99.
- CRUZ, José, *Novela e historia, Letras*, vol. 47, no. 71, pp. 11-31, 2005.
- FLORESCANO MAYET, E., *La historia y el historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- FUENTES, Carlos, *Tres discursos para dos aldeas*, México, FCE, 1993.
- FUENTES, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- JITRIK, Noe, *El balcón barroco*, México, UNAM, 1988.
- MAC ADAM, Alfred; RUAS, Charles E., "Carlos Fuentes, The Art of Fiction no. 68", *The Paris Review*, no. 82, Paris, 1981. <http://www.theparisreview.org/interviews/3195/the-art-of-fiction-no-68-carlos-fuentes>
- PÉRUS, Françoise, *Historia y crítica literaria*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.

Miguel Hernández en el país de los soviets

Josep Esquerrà i Nonell

Resumen: El viaje de Miguel Hernández a la URSS en 1937 fue decisivo en su evolución personal y poética, así como en su teatro revolucionario de agitación social. El presente artículo recoge las impresiones del joven autor mediante sus cartas y sus composiciones escritas en tierras soviéticas. Pese a que se ha discutido mucho acerca de la posible decepción que experimentó, todo nos lleva a pensar lo contrario, dado que el poeta mantuvo una firmeza ideológica hasta el final de sus días.

Palabras clave: viaje, Rusia, Miguel Hernández, guerra civil, comunismo.

Abstract: Miguel Hernández's trip to the USSR in 1937 was decisive to his personal and poetic evolution, as well as to his revolutionary theatre of social agitation. The present paper focuses on the young author's impressions through his letters and compositions written within Soviet lands. Although much discussion has been made regarding the possible disappointment he experienced, everything leads us to think otherwise, as the poet had an ideological firmness until the end of his days.

Key words: travel, Russia, Miguel Hernández, Civil War, Communism.

La incidencia de Miguel Hernández en el mundo eslavo es objeto de atención en estas páginas, tanto porque son escritas desde Serbia, como por razones biográficas personales de quien escribe, puesto que he vivido cerca de un lustro en la Madre Rusia y sé el efecto que todavía pervive en cuatro o cinco palabras de nuestro idioma en labios rusos, tales como "amigo", "toreador", "fiesta", "Pasionaria", o bien en la famosa consigna, aún repetida muchas veces de "¡No pasarán!".

Es por todo esto y algunas razones más en las que ahora no es momento de extenderme, por lo que no nos han de extrañar las declaraciones de Miguel Hernández a su llegada a Rusia, según fueron publicadas con posterioridad por la revista comunista *Nuestra Bandera* el 10-XI-1937, recogiendo las impresiones del poeta en un artículo titulado precisamente: "La URSS y España, fuerzas hermanas", y del que extraigo los siguientes y significativos pasajes:

En los pueblos de la URSS como en los de España late un sentimiento familiar, fraternal de la vida, cegado en otros países, y en los del dominio fascista sobre todo, por un

resentimiento de castrados incapaces de convivir con sus semejantes y sólo capaces de hacer arma mortífera de sus calamidades y defectos [...]. En los trenes, en las calles, en los caminos, donde menos se esperaba, el pueblo soviético venía hacia nosotros con los brazos tendidos de sus niños, sus mujeres, sus trabajadores. España y su tragedia tienen una resonancia profunda en el corazón popular de la URSS; y yo he traído de allá una emoción y una decisión de vencer, exasperada por el entusiasmo que vi reflejado en cada boca, en cada mirada, en cada puño de aquellos habitantes que aprendieron desde lejos gritándola nuestra dura consigna de no ser vencido: ¡No pasarán!¹

A raíz de la invitación de Moscú al Ministerio de Instrucción Pública ubicado en Valencia en agosto de 1937 para que el Gobierno de la II República Española enviara una delegación para representar el país en el V Festival de Teatro Soviético, Miguel Hernández fue designado por el ministro Jesús Hernández como uno de los miembros de la expedición española en calidad de dramaturgo. Se había producido ya un importante giro hacia el teatro social en la dramaturgia hernandiana a partir de su obra *Los Hijos de la Piedra* (1935). Posteriormente, dos de sus obras serían editadas en Valencia, coincidiendo justamente con su ausencia por motivos de su viaje a la URSS ese mismo año. Se trata, por un lado, de *El labrador de más aire*², sin duda, su obra mejor valorada, reflejo del sempiterno problema del campesinado español y de la explotación que padecía a manos de los terratenientes³, obra escrita pensando en Lope de Vega, cuyo tercer centenario de su muerte en 1935 tuvo una significación populista, y, por otra parte, de *Teatro en la guerra*, que contiene “La cola”, “El hombrecillo”, “El refugiado” y “Los sentados”⁴. A su regreso del viaje en misión cultural que hizo a la URSS, Miguel escribió su último drama, *Pastor de la muerte*, obra que se desarrolla en el frente en Madrid, alternando la fiereza del campo de batalla con la placidez e incertidumbre de la retaguardia. Es la obra que más rasgos biográficos contiene. Se trata de un drama con elementos vanguardistas en cuatro actos, escrito en verso (2.390 en total), aunque por su excesivo lirismo y lo poco convincente de los diálogos, la obra obtuvo sólo un accésit de tres mil pesetas en el Premio Nacional de Literatura al que la presentó, según consta en la *Gaceta de la República* de 15 de abril de 1938, nº 105, p.325, orden 20ª.

Una breve prosa reflexiva de Miguel Hernández, acerca de la caracterización del protagonista, Pedro, en relación con Don Quijote, nos ayuda a comprender el hondo calado de esta producción dramática, teñida de épica y simbolismo:

Don Quijote héroe deforma la realidad necesaria a su condición de héroe, que tropieza con una realidad pequeña, vulgar, donde es imposible el desenvolvimiento de las acciones que su corazón héroe le dicta. El Don Quijote de hoy, Pedro el antitanquista, deforma la realidad tremenda que le rodea y la empequeñece a fuerza de echarle valor, heroísmo. Para Don Quijote las ovejas son ejércitos. Para Pedro, los ejércitos, los tanques, ovejas. Son el mismo héroe actuando⁵.

¹ Santana Arribas, A. (2005): *Segundo viaje de Miguel Hernández a Rusia (6-9 Junio 2005)*, Moscú, Libros de Ciencia, 23-24.

² Hernández, Miguel (1937): *El labrador de más aire*, Madrid-Valencia, Nuestro Pueblo.

³ Brown Gerald, G. (2008): *Historia de la literatura española (Tomo 6/1): El siglo XX (Del 98 a la Guerra Civil)*, traducción Carlos Pujol. Ed. revisada por José Carlos Mainer, Madrid, Editorial Ariel, 221.

⁴ Hernández, M. (1937): *Teatro en la guerra*, Madrid-Valencia, Nuestro Pueblo.

⁵ Hernández, M. (2002): *Antología comentada (II, Prosa)*, ed. de Jesucristo Riquelme, Madrid, Ediciones de la Torre, 72-73. En relación a un manuscrito catalogado en el archivo de San José, Elche, clas. 408-Y/96.

Frente a la abrumadora realidad amenazante que se cierne sobre el pueblo español, el héroe, para mantener intacto su valor debe de alguna manera empujarse para hacerla vulnerable. Sólo así el poeta podrá ensalzar su heroísmo magnificándolo y dejando rienda suelta al carácter marcadamente propagandístico de su obra. Queda fuera de toda duda que, tras su visita a la URSS, el teatro y el cine soviéticos debieron hacer mella en nuestro autor. Es así como en *Pastor de la muerte*, Miguel Hernández saca el máximo partido posible de su experiencia rusa, pues trata de obtener una mayor eficacia didáctica y propagandística sobre la masa, en tiempo de guerra. No fue tanto la temática en sí del teatro y cine soviético lo que incidió sobremanera en él, sino la técnica y la realización escénica, especialmente del cine, lo cual supuso una gran novedad y avance en el teatro español de la primera mitad del siglo XX. Dichas técnicas y recursos, estudiados por Jesucristo Riquelme, de acuerdo a unos apuntes de Miguel Hernández sobre el teatro ruso, le sirvieron para interpretar y analizar con gran esmero esta última obra del escritor oriolano⁶. La escena final o de la Victoria que proyecta el mapa de España en rojo y negro, se cree que pudo ser bien inspirada o adaptada de entre las escenografías vistas por Miguel en el V Festival de Teatro de la URSS.

Es preciso recordar que formaron parte, además de Miguel en la comitiva que partió para la Unión Soviética, la actriz del TEA (Teatro Escuela de Arte) Gloria Álvarez Santullano, el compositor Enrique Casal Chapí, el ilustrador, pintor y escenógrafo Miguel Prieto Anguita y el Director del Teatro Popular de Madrid y periodista en el *Altavoz del Frente*, Francisco Martínez Allende. Esta delegación estaba presidida por Cipriano de Rivas Cheriff, autor y director teatral y cuñado de Don Manuel Azaña, aunque Cipriano se trasladó desde Suiza, pues se hallaba de cónsul en Ginebra. Él mismo se encargaría de dejar publicadas sus impresiones de aquel viaje en varios artículos, entre los que cabe recordar “El teatro en Rusia. El acorazado Potemkin en el Gran Teatro de Moscú”, *La Vanguardia* (26/01/1938, p.10) o “El teatro en la URSS. El festival de Moscú”, *La Vanguardia* (21/12/1938, p.3).

Por lo que respecta a la huella literaria y epistolar del viaje de Miguel Hernández a la URSS, conservamos tres poemas: “España en ausencia”, “Rusia” y “La Fábrica-Ciudad”, y seis cartas, cinco dirigidas a su esposa Josefina (tres desde Moscú y dos desde Leningrado) y una a su familia (desde Kiev). Miguel visitó Moscú y Leningrado en la república soviética de Rusia y Járkov y Kiev en la república soviética de Ucrania. Su estancia en la URSS se prolongó desde el 1 de septiembre al cinco de octubre de 1937.

El 31 de agosto de 1937, Miguel Hernández, junto con el resto de la comitiva, partió desde París hacia Estocolmo. Era la primera vez que tomaba un avión, y recogería en pleno vuelo, o bien durante su breve estancia en la capital sueca, sus impresiones, tal como expone Juan Cano Ballesta en un estudio fundamental que servirá de punto de partida para ulteriores trabajos⁷. Esto dio origen a la composición de Hernández titulada: “España en ausencia”. He aquí un fragmento de su poema:

Abrasadora España, amor, bravura.
Por mandato del sol y de tantos planetas

⁶ Hernández, M. (2002): *Antología comentada (II, Prosa)*, op. cit., 73-74.

⁷ Cano Ballesta, J. (1985): *Una imagen distorsionada de Europa: Miguel Hernández y su viaje a la Unión Soviética*, RILCE, I, 2, Univ. de Navarra, p. 201.

lo más hermoso y amoroso y fiero.
 Te siento como el alma bajo la quemadura
 de la invasión extraña,
 sus municiones y sus bayonetas,
 y no sé navegar, vivir viajero⁸.

El poeta no puede desprenderse de la imagen de España (“palomar del arrullo desangrado”) en aquellos terribles momentos en que la guerra sacude con fuerza a su pueblo y lleva consigo una añoranza inmensa y una angustia palpitante, a pesar de la lejanía.

El mismo día 1 de septiembre y con el tiempo justo para llegar al Hotel Nacional de Moscú y dejar las maletas, la delegación española acudió en pleno a la inauguración del festival en un edificio adjunto al Teatro Bolshoi, donde el Coro Piatnitski interpretó la canción rusa “La Estepa”. Miguel Hernández fue de inmediato entrevistado a su llegada por reporteros del rotativo matutino soviético *Izvestia* (*Noticias*), publicándose al día siguiente, 2 de septiembre de 1937, sin firma, la noticia con el título *Los huéspedes españoles sobre el festival (Ispánskiegosti a festiválie)*, donde se contaba que:

ayer visitó el festival de teatro una delegación de personalidades del mundo de las artes de la República de España. Entre ellos se encuentran el director del Teatro Popular de Madrid Tribuna, Francisco Martínez Allende, la actriz Gloria Álvarez Santullano, el poeta y dramaturgo Miguel Hernández y el pintor Miguel Prieto, organizador del teatro de marionetas [...]. Tanto las canciones como los bailes que nos han mostrado hoy producen una inolvidable impresión –dice Miguel Hernández–. Un pueblo que posee semejante arte es, sin duda alguna, un pueblo extraordinariamente fuerte y vigoroso, que disfruta de la vida de una manera activa, alegre y pletórica⁹.

Miguel Hernández estrena para aquel extraordinario evento, a fin de estar al nivel que exigen las circunstancias, un traje azul marino con corbata y zapatos, echando mucho de menos sus esparteñas, según confiesa a su esposa Josefina Manresa, embarazada por aquel entonces, en carta fechada el 3 de septiembre. Los invitados españoles tuvieron la oportunidad de disfrutar de una gran variedad y riqueza de espectáculos: óperas, leyendas musicales, cuentos populares, ballet clásico y moderno, danzas folklóricas, teatro para niños, pinturas, museos y toda clase de actos culturales y artísticos.

El poeta, según nos dice José Luis Ferris, aunque sin especificar la fecha, hizo además nuevas declaraciones en la *Literatúrnaia Gasiéta (Periódico Literario)* de Moscú: “Al regresar a España volveré a las trincheras. Allí está mi puesto, allí está el lugar de cada español honrado que, no de palabra, sino de hechos, se esfuerza por ver a su patria y a todo el mundo libre de fascismos”¹⁰.

En una segunda carta dirigida a su esposa, con fecha 8 de septiembre, podemos conocer más de cerca su estado de ánimo y el ritmo frenético a que se veía sometido, siendo además un testimonio íntimo en el que el autor va relatando sus vivencias y exponiendo

⁸ Hernández, M. (1992): *Obra Completa, Vol. I*, Poemas Sultos, IV, Madrid, Espasa Calpe, p. 632.

⁹ Santana Arribas, A. (2005): *Miguel Hernández en la prensa rusa*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, Col. Biblioteca Hernandiana. Documentos, 3, 7 y ss.

¹⁰ Ferris, J. L. (2010): *Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Planeta, col. Biografías y Memorias, pp. 430-431.

aspectos de la vida rusa que parecen contrariarle. He extraído algunos pasajes relevantes de su carta:

No sabes que vida más aperreada llevo en esos ocho días de trabajo constante con periodistas y otra cantidad de gente de aquí. Aún no me he despertado y ya está sonando el teléfono de mi habitación, y es que me llama la peribochi, la intérprete que se llama peribochi, para que me levante y vaya a cualquier parte donde me espera fulanito de tal para hacerme un interviú, o menganito para tocarme los cojones. Luego tengo que escribir para periódicos, revistas...Anoche me acostaba a las cuatro, aunque aquí el reloj va adelantado dos horas y sólo eran los dos en realidad. La suerte mía es que como mucho y bueno. [...] Los rusos comen una barbaridad, y muy despacio. Sirven la mesa con mucha lentitud y yo me exaspero y pataleo, porque después que pido la comida me la sirven, sin exagerarte, media hora más tarde, y luego se pasan cerca de dos horas de plato a plato. Casi siempre empiezo a comer a las tres, que ahí es la una, pero a las cinco, que ahí es las tres, aún no he terminado. [...] Aquí hace mucho frío y como no sale el sol casi nunca no me gusta nada vivir aquí¹¹.

Miguel Hernández permaneció en Moscú hasta el 10 de septiembre, pues sabemos que el mismo día 11 de septiembre se encontraba ya en Leningrado alojado en el Hotel Astoria, permaneciendo allí hasta el 14 de septiembre, tal como sabemos por dos de sus cartas escritas desde la antigua capital de los zares. El 16 retorna de nuevo a Moscú y se aloja de nuevo en el Hotel Nacional, saliendo esa misma noche para el sur de Rusia hacia la república soviética de Ucrania, donde permanecería hasta el día 24. El 17 visita Járkov, junto al río Donets, al sur de Rusia y límite con Rumanía, donde visita sus enormes fábricas de tractores, a las que dedica un impresionante como singular poema titulado: “La fábrica-ciudad”, más tarde incluido en su libro *El hombre acecha*. En dicha composición, Miguel exalta con un fervor futurista desconocido en él, su admiración por la potencia industrial soviética que ve desarrollarse ante sus ojos. Cualquiera diría que nos encontramos aquí ante un poema escrito por el propio Vladimir Vladimirovich Mayakovski, poeta paradigmático de la Revolución de Octubre. Es curioso como, en cierto modo, se podría establecer un paralelismo entre ambos poetas si nos atenemos a su imagen física, pelo muy corto o prácticamente rapado, ojos escrutadores y cierta rudeza de modales y en la expresión, como verdaderos hijos de sus circunstancias y poetas de sus respectivas revoluciones, rusa y española. Incluso ambos practican un teatro revolucionario y de agitación. No obstante, este paralelismo es superficial si nos atenemos a un hecho indiscutible: Mayakovski parte de un credo artístico cubista-futurista y revolucionario que canta con voz atronadora, expresando la necesidad de romper con la tradición y seguir el camino de la experimentación y las vanguardias, así como la necesidad proclamada casi a gritos de industrializar el país. (Otra cosa es el peso que dicha tradición habría de ejercer en él, aunque esto se aleja ahora de nuestro estudio). Por su parte, Hernández parte de la tradición española, más concretamente barroca, ahondando en ella y en toda la simbología católica que le acompaña, a fin de reavivarla como hijo de un pueblo subdesarrollado y conservador a ultranza, hasta que, poco a poco, se iría desprendiendo de esta tradición al tomar contacto con las vanguardias, más concretamente con el surrealismo. Con todo eso, el vanguardismo no será en él más que un ligero barniz, pues su vena neorromántica y todavía más su neopopulismo

¹¹ Santana Arribas, A. (2005): *Segundo viaje de Miguel Hernández a Rusia (6-9 Junio 2005)*, op. cit., pp. 34-35.

en la poesía de la guerra, escrita en metros tradicionales como romances, décimas, cuartetos octosilábicos, le alejan en todo momento del poeta georgiano. Si bien Miguel Hernández extraerá de la Rusia de 1937 una visión positiva, la patria de los trabajadores en su esfuerzo titánico por la industrialización, Mayakovski, en su poema dedicado a España en 1925, pese a imaginar nuestro país como un “paradisiaco edén”, extraerá una visión negativa, al estar anclado todavía en el subdesarrollo¹². En cualquier caso, las circunstancias de la visita y el marco histórico era completamente distinto. Lo que sí podemos admitir es que en ambos, encontraremos poemas de agitación con una tremenda fuerza expresiva que causa un enorme efectismo en el oyente, pues era una poesía nacida para ser recitada, casi interpretada, ante grandes auditorios, y no para ser leída en la soledad de nuestra habitación o en la vasta sala de una biblioteca pública. Los dos poetas compartían además la misma afiliación política, es decir, la misma fe. Surge la pregunta: ¿acaso leyó Hernández en alguna traducción a Mayakovski? Si nos atenemos a la lectura del poema “La fábrica-ciudad”, tal vez podríamos llegar a esa conclusión, aun cuando no se ofrece la ruptura métrica de los versos, ni las líneas quebradas ni desiguales, que reconocemos en Mayakovski.

En el poema “La fábrica-ciudad”, compuesto en cuartetos de rima asonante ABAB, Hernández despliega toda clase de elogios a la libertad por medio del trabajo, comparando a los tractores con bueyes de metal capaces de arar la tierra. El dinamismo y las metáforas poderosas se suceden con una sensación de extraordinaria fuerza, siendo la imagen misma del socialismo victorioso abriendo horizontes inmensos a toda la humanidad creadora. He escogido cuatro cuartetos trepidantes que expresan muy bien toda esta concepción:

Laten motores como del agua poseídos,
hélices submarinas, martillos, campanarios,
correas, ejes, chapas. Y se oyen estallidos,
choques de terremotos, rumores planetarios.

Leones de azabache, por estas naves grises,
selvas civilizadas, calenturientas moles,
relucen los obreros de todos los países
como si trabajaran en la creación de soles.

En la sección de fraguas y sonidos más puros,
se hacen más consistentes las domadas fierezas.
Y el tornillo penetra como un sexo seguro,
tenaz, uniendo partes, desarrollando piezas.

Veloz de mano en mano, crece el tractor y pasa
a ser un movimiento de titán laborioso,
un colosal anhelo de hacer la espiga rasa,
fértil los baldíos, dilatado el reposo¹³.

¹² Esquerrá Nonell, J. (2007): “Tríptico”, *Rusalka, Revista de Cultura Rusa*, Año I, Granada, 16-17.

¹³ Santana Arribas, A (2005): *Segundo viaje de Miguel Hernández a Rusia (6-9 Junio 2005)*, op. cit., p. 31.

Miguel Hernández tuvo además tiempo para visitar los *koljoses* de Ucrania y observar los progresos que se estaban obteniendo a través de la economía planificada. Desde Kiev escribió a sus padres y hermanos de Orihuela, ofreciendo una visión idealizada de cuanto veían sus ojos:

Un saludo desde Rusia, que es la nación del trabajo y de los trabajadores y de la alegría. He recorrido casi todo su territorio de arriba abajo en unos días, ya que sólo estoy aquí desde el primero de mes. [...] A mí y a los compañeros que vienen conmigo nos han agasajado mucho y hemos visto cómo tratan a los niños españoles evacuados, que están como nunca han podido soñar de bien. Me ha servido mucho venir aquí para mi trabajo en España, y los rusos sienten la guerra nuestra como si fuera de ellos. Los rusitos y las rusitas menores en cuanto saben que somos españoles nos señalan con el dedo y nos aplauden y levantan el puño¹⁴.

Hacia el día 25 de septiembre, Miguel Hernández se encontraba nuevamente en Moscú, donde permanecería unos días para trasladarse nuevamente a Leningrado, desde donde saldría definitivamente para España el día 5 de octubre, emprendiendo el viaje de regreso en un buque que recalaba en Kiel y Copenhague y llegaba hasta Londres. De allí pasó hasta París, donde se volvió a reencontrar con viejos amigos, y luego a Barcelona. Poco sabemos en realidad de esta última etapa de su periplo en tierras soviéticas, si bien conservamos un hermoso poema que sirve para ilustrar toda la odisea de su viaje, ya que fue compuesto, como él mismo confesó, mientras atravesaba las repúblicas soviéticas de Rusia y Ucrania. A falta de un diario de viaje personal o memorias donde el poeta fuera anotando sus impresiones, el poema en cuestión es el mejor documento que podemos ofrecer al lector. Se encuentra integrado, como el anteriormente citado, dentro de su libro *El hombre acecha*:

“RUSIA”

En trenes poseídos de una pasión errante
por el carbón y el hierro que los provoca y mueve,
y en tensos aeroplanos de plumaje tajante
recorro la nación del trabajo y la nieve.

De la extensión de Rusia, de sus tiernas ventanas,
sale una voz profunda de máquinas y manos,
que indica entre mujeres: *Aquí están tus hermanas*,
y prorrumpe entre hombres: *Estos son tus hermanos*.

Basta mirar: se cubre de verdad la mirada.
Basta escuchar: retumba la sangre en las orejas.
De cada aliento sale la ardiente bocanada
de tantos corazones unidos por parejas.

Ah, compañero Stalin: de un pueblo de mendigos
has hecho un pueblo de hombres que sacuden la frente,

¹⁴ Hernández, M. (1992): *Obra Completa, Vol. II, (Teatro, Prosa, Correspondencia)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 2522-2523.

y la cárcel ahuyentan, y prodigan los trigos,
como a un inmenso esfuerzo le cabe: inmensamente.

De unos hombres que apenas a vivir se atrevían
con la boca amarrada y el sueño esclavizado:
de unos cuerpos que andaban, vacilaban, crujían,
una masa de férreo volumen has forjado.

Has forjado una especie de mineral sencillo,
que observa la conducta del metal más valioso,
perfecciona el motor, y señala el martillo,
la hélice, la salud, con un dedo orgulloso.

Polvo para los zares, los reales bandidos:
Rusia nevada de hambre, dolor y cautiverios.
Ayer sus hijos iban a la muerte vencidos,
hoy proclaman la vida y hunden los cementerios.

Ayer iban sus ríos derritiendo los hielos,
quemados por la sangre de los trabajadores.
Hoy descubren industrias, maquinarias, anhelos,
y cantan rodeados de fábricas y flores.

Y los ancianos lentos que llevan una huella
de zar sobre sus hombros, interrumpen el paso,
por desplumar alegres su alta barba de estrella
ante el fulgor que remoja su ocaso.

Las chozas se convierten en casas de granito.
El corazón se queda desnudo entre verdades.
Y como una visión real de lo inaudito,
brotan sobre la nada bandadas de ciudades.

La juventud de Rusia se esgrime y se agiganta
como un arma afilada por los rinocerontes.
La metalurgia suena dichosa de garganta,
y vibran los martillos de pie sobre los montes.

Con las inagotables vacas de oro yacente
que ordeñan los mineros de los montes Urales,
Rusia edifica un mundo feliz y transparente
para los hombres llenos de impulsos fraternales.

Hoy que contra mi patria clavan sus bayonetas
legiones malparidas por una torpe entraña,
los girasoles rusos, como ciegos planetas,
hacen girar su rostro de rayos hacia España.

Aquí está Rusia entera vestida de soldado,
 protegiendo a los niños que anhela la trilita
 de Italia y de Alemania bajo el sueño sagrado,
 y que del vientre mismo de la madre los quita.

Dormitorios de niños españoles: zarpazos
 de inocencia que arrojan de Madrid, de Valencia,
 a Mussolini, a Hitler, los dos mariconazos,
 la vida que destruyen manchados de inocencia.

Frágiles dormitorios al sol de la luz clara,
 sangrienta de repente y erizada de astillas.
 ¡Si tanto dormitorio deshecho se arrojara
 sobre las dos cabezas y las cuatro mejillas!

Se arrojará, me advierte desde su tumba viva
 Lenin, con pie de mármol y voz de bronce quieto,
 mientras contempla inmóvil el agua constructiva
 que fluye en forma humana detrás de su esqueleto.

Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas,
 fuerza serán que cierre las fauces de la guerra.
 Y sólo se verá tractores y manzanas,
 panes y juventud sobre la tierra¹⁵.

Se trata de una auténtica Oda a la Rusia soviética, compuesta en 18 cuartetos de versos alejandrinos de 14 sílabas métricas, casi en su totalidad, y a veces dispuestas claramente en dos hemistiquios heptasílabos con acento en la 6ª sílaba métrica y en la 13ª, como por ejemplo, entre otros muchos, el verso 25: “Polvo para los zares, los reales bandidos”. El verso alejandrino, de origen medieval francés, muy utilizado en la lírica del Mester de Clerecía, fue adoptado también por los modernistas, dotándolo de una gran musicalidad, ejemplo claro es la “Sonatina” de Rubén Darío, muy leído por Hernández, o el estupendo “Adelfos” de Manuel Machado. La rima es asonante del tipo ABAB.

En las tres primeras estrofas de “Rusia”, el poeta trata de abarcar con su ideal mirada la extensa tierra que recorre, “nación del trabajo y la nieve”, la patria del comunismo, última utopía cristiana y esperanza para la España en guerra, necesitada de ayuda internacional. La simbología de color rojo, como en las palabras “sangre”, “ardiente”, “corazones”, refuerzan todavía más si cabe esta “pasión” que mueve a la Revolución a llevar a cabo su proyecto de transformación social y la industrialización del país, presente en el tema reiterativo de la maquinaria a lo largo del poema, elogiando el esfuerzo generoso de los trabajadores para sacar adelante los Planes Quinquenales del déspota y tiránico Stalin (“Acero”). Hernández, como una gran parte de los poetas, artistas e intelectuales de su tiempo, creyó en la persona de Stalin llevado por sus ideales revolucionarios. Tal vez otros

¹⁵ Hernández, M. (2010): *Poesía esencial*, Ed. a cargo de Jorge Urrutia a partir de la realizada con Leopoldo de Luis para la obra poética completa, Madrid, Alianza Editorial, pp. 172-174.

intelectuales atraídos por Stalin sean menos inocentes, aún que el propio oriolano que emprendió su primer y último viaje a la “gran patria socialista” en medio de una guerra espantosa en el que las llamadas democracias europeas aislaron a España internacionalmente. Recordemos, por ejemplo, las no tan ingenuas composiciones escritas *a posteriori* como “Oda a Stalin” de Pablo Neruda, compuesta en 1953, “Redoble lento por la muerte de Stalin” de Rafael Alberti, o “Stalin, Capitán” del cubano Nicolás Guillén, sólo por citar tres ejemplos bien significativos. Y es que la postura de Pablo Neruda o Nicolás Guillén, pese a toda la admiración que me despiertan como poetas, tiene, en este caso, más de emocional que de ideológica. Es decir, su adhesión al comunismo tiene una raíz más religiosa que política, si examinamos con detenimiento el caso. Y me refiero ahora a Neruda. Algo semejante sucedió con Miguel Hernández en circunstancias diferentes. Veamos un fragmento significativo de la “Oda a Stalin” de Neruda:

Camarada Stalin, yo estaba junto al mar en la Isla Negra,
descansando de luchas y de viajes,
cuando la noticia de tu muerte llegó como un golpe de océano [...]
Entonces con modesto
vestido y gorra obrera,
entró el viento,
entró el viento del pueblo.
Era Lenin¹⁶

Si leemos el poema entero parece que la muerte de Stalin hizo temblar el cosmos en la casa de Neruda, casi como si un llanto universal se derramase sobre la tierra. Mas lo que quiero llamar aquí la atención es cómo denomina a Lenin “viento del pueblo”, casi de una forma espiritual, tomando a su vez dicha metáfora de la revolución significativamente de su amigo Miguel Hernández, quien la utilizó antes que el chileno en 1937 para dar nombre a su libro dedicado a Vicente Aleixandre.

Algo semejante podríamos decir en relación al magnífico poema de Nicolás Guillén. Veamos a guisa de ejemplo los dos primeros versos: “Stalin, Capitán, / a quien Changó proteja y a quien resguarde Ochún”¹⁷.

Es la misma actitud religiosa mostrada por Neruda, con todo el componente emocional que lleva consigo, lo que hace que el cubano muestre al dictador georgiano digno de la protección de las divinidades afrocubanas.

Desde la estrofa 4ª hasta la 12ª, Miguel Hernández hace un elogio creciente de Stalin, héroe que ha reconstruido con un esfuerzo inmenso un país que estaba en la miseria moral y material, convirtiéndolo en una potencia industrial. Es por eso que la temática de la maquinaria retorna con toda su fuerza de imágenes futuristas alabando el progreso y a la vez se critica la caduca política de los zares y su régimen feudal como una rémora del pasado: “las chozas se convierten en casas de granito”. El coste real de millones de vidas humanas que ha supuesto dicha industrialización es lo que ignora Hernández en su visión idealizada.

¹⁶ Mires, F., *La poesía de la maldad*. <http://prodavinci.com/2011/07/14/actualidad/la-poesia-de-la-maldad-por-fernando-mires/> (Consulta: 20.10.2011).

¹⁷ Mires, F., *Tres poemas del mal* <http://prodavinci.com/2011/07/14/artes/tres-poemas-del-mal-seleccion-de-fernando-mires/> (Consulta: 20.10.2011).

A partir de la estrofa 13ª, el poeta vuelve su mirada hacia la España en guerra acosada por el fascismo, mientras se glorifica a la URSS como protectora de los niños evacuados españoles “que anhela la trilita/ de Italia y de Alemania”. La estrofa 14ª es sin duda escalofriante y las estrofas siguientes, 15ª y 16ª, ahondan la crueldad de las bombas lanzadas sobre Madrid y Valencia y que se dirigieron contra los niños, destruyendo sus dormitorios y manchándolos de sangre inocente – tal como se veía en algunos documentales de la época-. De esta forma, se contrastan, en definitiva, las dos ideologías, fascismo como destrucción y muerte y comunismo, como defensa de la vida. Las dos últimas estrofas, 17ª y 18ª, vienen a descubrir, casi de una manera profética y por la voz de ultratumba del propio Lenin revelada al poeta, como Rusia y España se unirán fraternalmente para poner fin a la guerra de forma victoriosa, augurando cómo se podrán ver sobre la tierra tractores, manzanas, pan y juventud. Estamos de nuevo ante una emoción religiosa, más que ideológica, mostrándonos finalmente una visión del paraíso aquí en la tierra, muy acorde con algunas de las visiones idílicas que el realismo socialista ofrecía en las salas de cine de la Rusia soviética.

Cuando Miguel Hernández llegó a París en octubre de 1937, recién llegado de la URSS, tuvo oportunidad de verse, entre otros, con Octavio Paz y su esposa, Elena Garro, León Felipe y Alejo Carpentier. Parece claro que querían conocer sus impresiones de la Rusia soviética, si bien todos parecen coincidir en que Miguel Hernández no parecía el mismo, ya que se mostraba circunspecto además de apesadumbrado al ver la indiferencia hacia la España republicana de los países europeos. Únicamente, su necesidad de creer le hacía defender la solidaridad del pueblo soviético, lo que confirma en buena medida la opinión de María Zambrano a propósito del poeta, al que califica de “creyente” por la unidad de hombre y obra. Lo suyo era una simple cuestión de fe, una debilidad de creyente que se empeña en ver en el comunismo una causa redentora para la humanidad¹⁸. El testimonio de Elena Garro es elocuente por sí solo: “Miguel volvía de la URSS y su rostro se había vuelto solemne, como si la experiencia soviética lo hubiera marcado. Lo asediamos a preguntas, pero él esquivó, alegando que eran cosas muy serias para hablar a la ligera”¹⁹.

El cubano Alejo Carpentier, que por aquel entonces trabajaba en los estudios de la *Poste Parisien*, aprovechó la estancia del poeta en París para realizar una grabación de su voz recitando el poema “Canción del esposo soldado”. A día de hoy, éste es el único documento acústico que se conserva de la voz de Miguel Hernández²⁰.

Mucho se ha insistido en los últimos tiempos en subrayar el hecho de que el viaje a la URSS supuso “una gran decepción para el poeta español”²¹. Esta versión parece ir ahora

¹⁸Zambrano M. & Ortega y Gasset, J. (1984): *Andalucía, sueño y realidad*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 8, Andaluzas Unidas, pp. 169-170.

¹⁹Garro, E. (1992): *Memorias. España 1937*, México, Siglo XXI, p. 132 y ss.

²⁰ Grabación de Alejo Carpentier a Miguel Hernández en París (1937) sobre el texto *El esposo soldado*. http://www.elpais.com/audios/cultura/Grabacion/Alejo/Carpentier/Miguel/Hernandez/Paris/1937/texto/espososoldado/elpaudcul/20101005elpepicul_1/Aes/ (Consulta: 20.10.2011).

²¹Santana Arribas, A. (2003): “Miguel Hernández y Rusia: Encuentro de dos almas gemelas, en Presente y Futuro de Miguel Hernández”, *Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández* (Orihuela-Madrid, 26-30 octubre), Fundación Cultural Miguel Hernández, p. 492. Esa misma opinión es compartida por Larrabide en “El laberinto inextricable de Miguel Hernández: su viaje a Rusia en la prensa alicantina y valenciana”, en “El Eco Hernandiano”, vol. 12, Fundación Cultural Miguel Hernández, nº 13: “Andrés Santana advierte que el poeta regresó de su viaje desengañado. No existen testimonios, pero el espectáculo de vigilancia constante (la temida KGB) y la pobreza de zonas agrícolas de Ucrania, le ocasionó una gran frustración: el deseo no coincidía con la dura realidad del realismo socialista, pero era la única opción que apoyaba la República”. Ignoramos como pudo ocasionarle “gran

ganando terreno aun careciendo de fundamento, sin duda con el ánimo de socavar la imagen positiva y esperanzada que el poeta nos muestra de su experiencia soviética.

A pesar de que varios biógrafos del poeta han tratado siempre de negarlo, alegando que no estaba documentalmente demostrado, lo cierto es que Miguel Hernández militaba en el Partido Comunista de España desde enero de 1936, tras un desagradable incidente con la guardia civil que hizo que, de una vez por todas, optara por ingresar en las filas del Partido²². Es más, por si queda alguna duda al respecto, podemos precisar que su número de carnet era el 120. 295, según nos consta por la ficha de registro de incorporación al Quinto Batallón de voluntarios en que se alistó como simple zapador, el 23 de septiembre de 1936, ya que conservamos dicha cédula militar en el Archivo Histórico Nacional de Salamanca (sección de la guerra civil)²³.

Un amigo de Miguel Hernández, el anarquista Ramón Pérez Álvarez, a su salida de la cárcel, en 1946, visitó la casa de Miguel en Orihuela y, gracias a él, poseemos un valioso testimonio que atestigua la existencia del carnet original del PCE expedido a nombre del poeta:

Les pregunté dónde se encontraban los papeles de Miguel, pues ése era el objeto de mi visita. No los habían buscado. Por conocer la casa, les indiqué que posiblemente estarían en el armario del dormitorio compartido por éste con su hermano Vicente. Efectivamente, allí estaban. Los ordené y los fui colocando en sobres, entre ellos estaba el tanta veces citado por mí carnet del Partido Comunista [...]. Se lo entregué [a Josefina] diciéndole que lo ocultase o lo hiciera desaparecer, pues en aquellos momentos, aun habiendo fallecido Miguel, podría comprometer o entorpecer el desenvolvimiento de su vida²⁴.

El pasaje es lo suficientemente ilustrativo del clima de miedo y falta de libertad que se vivía en la España franquista, lo que obligarían a buen seguro a Josefina a deshacerse del carnet maldito para evitar males mayores que pudieran acarrearle.

Gracias a la mediación de José María de Cossío, su antiguo jefe en Espasa-Calpe, Miguel Hernández vio conmutada la pena de muerte que recaía sobre él en 1940 por la pena de 30 años y un día de reclusión. Estando en el reformatorio de adultos de Ocaña, recibió visita del propio Cossío acompañado de Dionisio Ridruejo y otros escritores de la Falange vinculados a la revista *Escorial*. Se le ofrecía incluso la libertad con tal de que el poeta oriolano mostrase arrepentimiento explícito, cediendo en su firmeza ideológica y colaborando con el nuevo régimen político nacido de un golpe de estado militar. Esto le

frustración”, toda vez que este gran especialista de la obra hernandiana reconoce que “no existen testimonios”, sin embargo él da en conjeturar posibles interpretaciones que se avengan con la determinada visión que quiere proponernos. Mi opinión personal es mucho más coincidente con la expresada en el interesante artículo de Cano Ballesta en “Miguel Hernández: el impacto de su viaje a la Unión Soviética”, *Ínsula*, nº 768, Misceláneo, Madrid. Este eminente profesor, que obtuvo el grado de Doctor en Filología Románica por la Universidad de Munich con la lectura de su Tesis sobre Miguel Hernández, titulada *Die Dichtung des Miguel Hernández. Eine Stilistische Untersuchung* en 1961, considera, junto con otros autores, tales como José Carlos Rovira o Eutimio Martín, que el compromiso comunista de Miguel Hernández se mantuvo siempre inquebrantable, pese a que quizá en su interior la fe en la victoria republicana y el mito del paraíso soviético pudo debilitarse por la pobreza y carencia de medios de la URSS, que no por la falta de convicción en el modelo soviético instaurado, lo cual es muy diferente.

²² Ferris, J. L. (2010): *Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, op. cit., p. 327.

²³ *Loc.cit.*

²⁴ *Ibidem*, pp. 379-380.

habría supuesto recibir un indulto. No obstante, ésta fue la respuesta categórica del poeta, según el testimonio de un compañero de prisión, Luis Fabregat Terrés: “¡Me parece increíble que esos viejos amigos no me hayan conocido mejor! ¡Que hayan venido a verme para hacerme pretensiones deshonestas, como si Miguel Hernández fuera una puta barata!”²⁵.

La integridad humana de Miguel Hernández queda fuera de toda duda, aun a pesar de las condiciones infrahumanas que padecía, pues no mostró debilidad alguna y actuó con una nobleza y una valentía difícilmente comprensibles en un hombre que no tuviese profundas convicciones.

Posteriormente, tras su traslado al reformatorio de adultos de Alicante, coincidiendo un día en el patio de la prisión con su paisano anarquista ya mentado, Ramón Pérez Álvarez, trató de hacerle ver el gran engaño que el pacto germano-soviético firmado el 23 de agosto de 1939 representaba para toda esa juventud española que había perdido la vida en el frente o se pudría en las cárceles. Su reacción no se hizo esperar, como refiere el propio Ramón en dos documentos distintos que recogió José Luis Ferris:

Era un hombre apasionado y vehemente. Recuerdo que, a raíz del pacto ruso-germánico, tuvimos en el patio un enfrentamiento verbal muy enconado; no quería aceptar que Stalin negociara con el fascismo... Ante su impotencia para contrarrestarme mis aseveraciones, llegó a desafiarme... me llegó a amenazar violentamente. Era la amenaza de un comunista a un cenetista²⁶.

Es cuando menos extraño que un hombre supuestamente, en opinión de algunos, decepcionado de su experiencia soviética, de aquella Rusia bolchevique que había conocido de primera mano apenas unos pocos años atrás, actuase de manera tan contundente con la fe irracional de un creyente que siente atacada su doctrina. Su descarga violenta no hace más que mostrarnos su hondo compromiso político-ideológico con el comunismo que profesaba, así como su incapacidad momentánea de encontrar explicación a la causa que podía originar dicho pacto o bien de hacerle frente a Ramón con argumentos suficientes para rebatirle. Difícilmente, bajo la presión que se encontraba en aquellas miserables condiciones carcelarias, podía aceptar algo que contraviniese a sus creencias, después de tantos sacrificios y sangre derramada. Más aún si tenemos en cuenta que aquello venía de parte de un adversario político y acaso manifestado de manera bastante inoportuna o con la intención de zaherirle.

Una última y definitiva muestra de la insobornable firmeza ideológica de Miguel Hernández se desprende de su actitud en las últimas semanas de vida. El poeta estaba ya en el lecho de muerte, internado en el reformatorio de adultos de Alicante. Don Luis Almarcha Hernández²⁷, el Vicario general de la Catedral de Orihuela y futuro Obispo de León, uno de los procuradores más longevos que formaron parte de las Cortes franquistas y elegido por el propio Dictador, intentó, a través del Padre jesuita Vendrell, capellán de la prisión, que el poeta diera muestras de arrepentimiento. Aprovechando la debilidad física

²⁵ *Op. cit.*, p. 527.

²⁶ *Op. cit.*, p. 533.

²⁷ Nepomuceno M. A. (2003): “Luis Almarcha y Miguel Hernández: la amistad peligrosa”, *Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández* (Orihuela-Madrid, 26-30 octubre), Fundación Cultural Miguel Hernández, pp. 197-215.

del poeta, le incitaron a hacer acto de contrición mediante su adhesión al nuevo orden político, e incluso, según testimonio de Luis Fabregat Terrés²⁸, le ofrecieron unos poemas religiosos para que los firmara. También intentaron convencerlo a contraer matrimonio canónico con Josefina Manresa, único punto en el que cedió, sin duda para no dejar legalmente a su mujer y a su hijo desasistidos, ya que su matrimonio civil se consideraba nulo, de acuerdo a las nuevas leyes franquistas en vigor. Hay que decir, por lo demás, que Miguel rechazó de plano cualquier forma de chantaje que significase renunciar a su compromiso político adquirido. Todo lo que demandaba de Luis Almarcha era su traslado a un sanatorio antituberculoso penitenciario radicado en Valencia. No hubo misericordia. Sólo se tramitó su orden de traslado el 17 de marzo de 1942, una vez que el poeta hubo accedido a su casamiento eclesiástico en la penitenciaría, celebrado el 4 de marzo. Era demasiado tarde, la autorización llegó el 21 de marzo, Miguel moriría siete días después, sin que fuera ya necesario su traslado, el 28 de marzo de 1942. El precio de su integridad le costó la vida.

He aquí, por último, lo que decía de él el ruso Vladímir Yasnyi, uno de los más prolíficos hernandistas en Rusia, en virtud del número de artículos escritos sobre el poeta en la *Gran Enciclopedia Soviética*, tal como reproduce en su traducción Andrés Santana:

Hernández, Miguel (30/10/1910 Orihuela - 28/03/1942 Alicante), poeta español. Miembro del Partido Comunista de España desde 1936. Participó en la guerra nacional-revolucionaria de España (1936-1939). Murió en una cárcel franquista. Los poemarios *Perito en lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936) contienen versos líricos íntimos. En los poemarios *Viento del pueblo* (1937), *El hombre acecha* (1939) y el drama en verso, *El pastor de la muerte* (1937) exaltó el heroico valor del pueblo en la lucha contra el fascismo. Los poemas que escribió en prisión demuestran el valor y el coraje patrióticos del poeta. Es autor de *El labrador de más aire* (1937) y otras piezas teatrales²⁹.

Es así como la extinta Unión Soviética, que tan honda huella habría de dejar en el alma de Miguel Hernández, recordaría al hombre en su doble condición de poeta y revolucionario.

Bibliografía

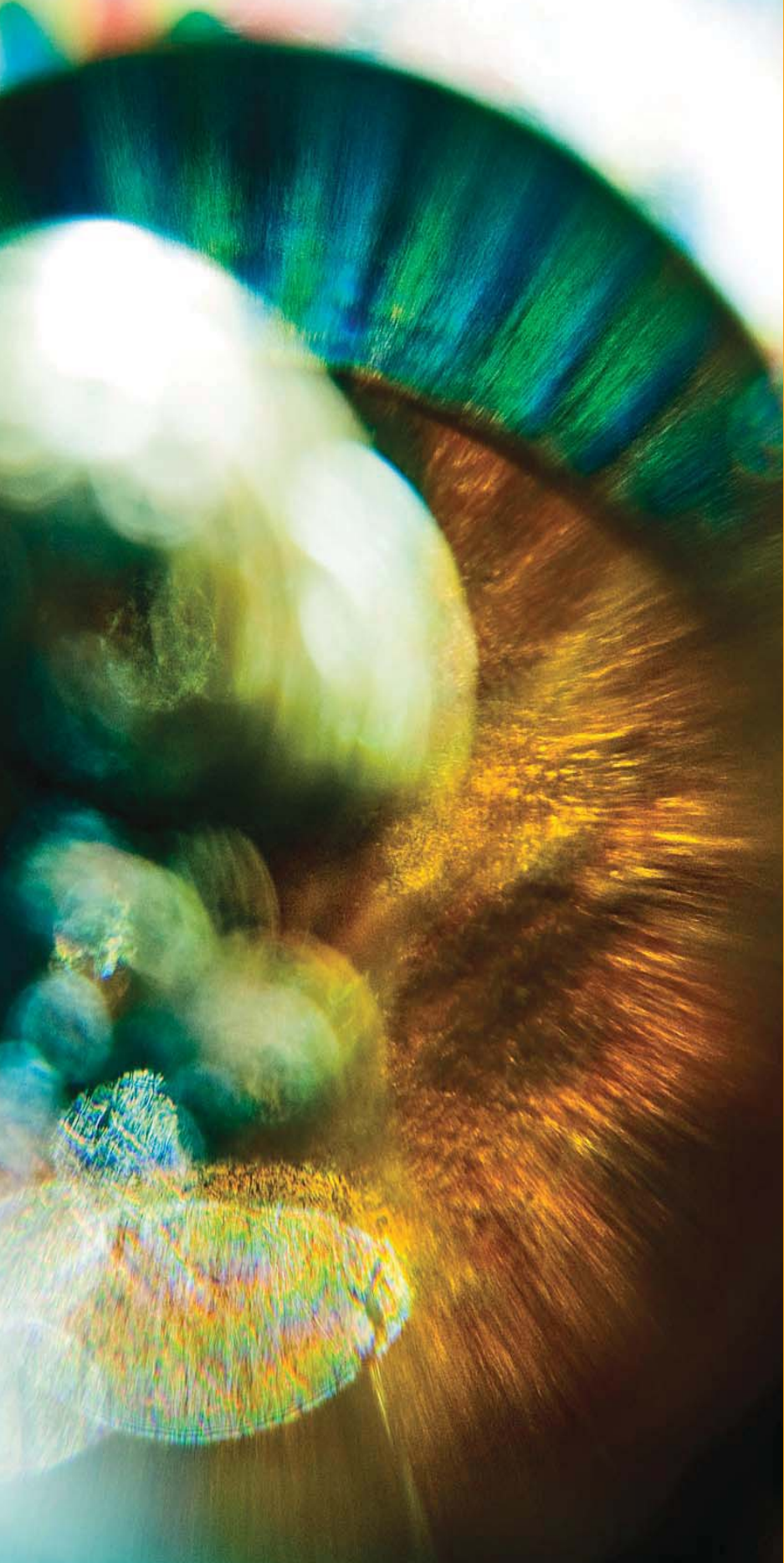
- BROWN, G., *Historia de la literatura española (Tomo 6/1): El siglo XX (Del 98 a la Guerra Civil)*, traducción Carlos Pujol, Madrid, Ariel, 2008.
- CANO BALLESTA, J., "Una imagen distorsionada de Europa: Miguel Hernández y su viaje a la Unión Soviética", *RILCE*, I, 2, Universidad de Navarra, 1985.
- CANO BALLESTA, J. & HERNÁNDEZ, Miguel, "El impacto de su viaje a la Unión Soviética", *Ínsula*, nº 768, Madrid, Misceláneo, 2010.
- ESQUERRÁ NONELL, J., "Tríptico", *Rusalka, Revista de Cultura Rusa*, Año I, Granada, 2007.
- FERRIS, J. L., *Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Planeta Madrid, 2010.
- GARRO, E., *Memorias. España 1937*, México, Siglo XXI, 1992.
- HERNÁNDEZ, M., *Obra Completa, Vol. I, Poemas Sueltos*, IV, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- HERNÁNDEZ, M., *Obra Completa, Vol. II, (Teatro, Prosa, Correspondencia)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

²⁸ *Op. cit.*, p. 543.

²⁹ *Art. cit.*, p. 488.

- HERNÁNDEZ, M., *Antología comentada (II, Prosa)*, ed. de Jesucristo Riquelme, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002.
- HERNÁNDEZ, M., *Poesía esencial*. Edic. a cargo de Jorge Urrutia a partir de la realizada con Leopoldo de Luis para la obra poética completa, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2010.
- HERNÁNDEZ, M., grabación de Alejo Carpentier a Miguel Hernández en París (1937) sobre el texto *El esposo soldado*.
http://www.elpais.com/audios/cultura/Grabacion/Alejo/Carpentier/Miguel/Hernandez/Paris/1937/texto/esposo/soldado/elpaudcul/20101005elpepicul_1/Aes/
- LARRABIDE ACHÚTEGUI, A. L., “El laberinto inextricable de Miguel Hernández: su viaje a Rusia en la prensa alicantina y valenciana”, *El Eco Hernandiano*, vol. 12, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2007.
- MIRES, F., *La poesía de la maldad*, <http://prodavinci.com/2011/07/14/actualidad/la-poesia-de-la-maldad-por-fernando-mires/>
- MIRES, F., *Tres poemas del mal*, <http://prodavinci.com/2011/07/14/artes/tres-poemas-del-mal-seleccion-de-fernando-mires/>
- NEPOMUCENO, M.A., “Luis Almarcha y Miguel Hernández: la amistad peligrosa”, *Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández* (Orihuela-Madrid, 26-30 octubre), Fundación Cultural Miguel Hernández, 2003.
- SANTANA ARRIBAS, A., “Miguel Hernández y Rusia: Encuentro de dos almas gemelas, en Presente y Futuro de Miguel Hernández”, *Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández* (Orihuela-Madrid, 26-30 octubre), Fundación Cultural Miguel Hernández, 2003.
- SANTANA ARRIBAS, A., *Segundo viaje de Miguel Hernández a Rusia (6-9 Junio 2005)*, Moscú: Libros de Ciencia, 2005.
- SANTANA ARRIBAS, A., *Miguel Hernández en la prensa rusa*, Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, Col. Biblioteca Hernandiana, 2005.
- ZAMBRANO y, M., ORTEGA Y GASSET, J., *Andalucía, sueño y realidad*, Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 8, Edit. Andaluzas Unidas, S.A., 1984.

GLOSSOPHILOS



La variación ‘circular’: la diacronía del voseo chileno y las causas de su actual difusión

Mircea-Doru Branza

Resumen: En este artículo se parte de un modelo parabólico de variación diacrónica, aplicable a varios fenómenos lingüísticos del español, entre los cuales se incluye también el voseo, que la clase alta chilena se va apropiando a gran velocidad. Como prueba de dicho desarrollo, se comparan los datos resultados de las encuestas efectuadas en 1972 y 2005 y se propone la inclusión del voseo chileno en el modelo parabólico de variación diacrónica.

Palabras clave: Chile, diacronía, variación, voseo.

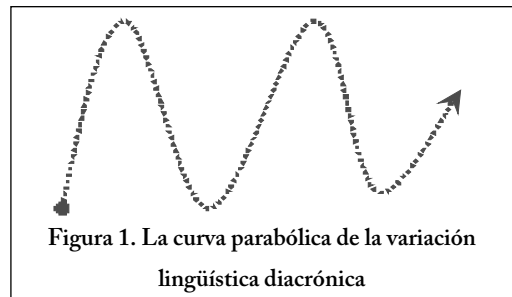
Abstract: This paper departs from a parabolic model of diachronic variation, applicable to various linguistic phenomena of Spanish, among which one can include *el voseo*, that the upper class in Chile appropriates at fast pace. In order to prove the existence of this process, we will compare the data resulting from surveys used in 1972 and 2005, and propose the inclusion of the Chilean *voseo* in the parabolic model of diachronic variation.

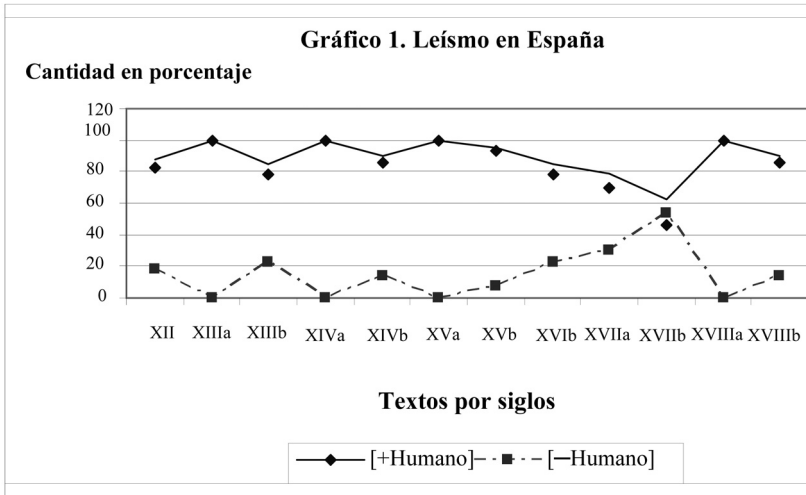
Key words: Chile, diachrony, variation, voseo

En la diacronía del español no hay pocos ejemplos de fenómenos lingüísticos cuya frecuencia de uso en determinada área diatópica haya venido oscilando a lo largo del tiempo, de tal modo que al tener, por ejemplo, como punto de partida una frecuencia de uso muy baja, ésta haya venido subiendo para que luego haya bajado de nuevo. Entre un período de máxima extensión y el siguiente, de mínimo uso, hay fases intermedias, puesto que el cambio variacional no se da de un día para otro. De esta manera, al representar gráficamente la curva diacrónica, ésta se perfila como una curva ondulada, compuesta de varias parábolas.

Tal es el caso, entre otros, del leísmo con referente [+ Humano] en España e Hispanoamérica, del laísmo en las áreas peninsulares donde domina el sistema referencial, de la vacilación entre el imperfecto de subjuntivo etimológico en *-se* y el imperfecto de subjuntivo innovador en *-ra* en España e Hispanoamérica, etc.

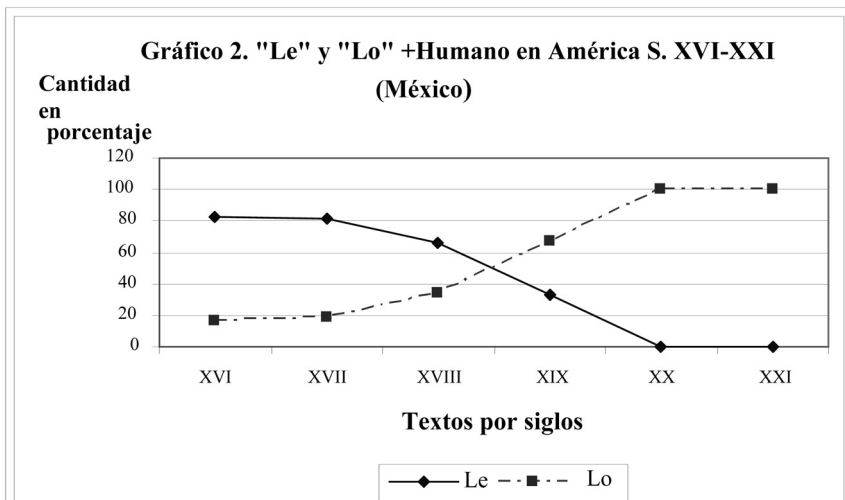
Para apoyar esta hipótesis doy como ejemplo el uso variable del clítico *le* en el castellano peninsular desde el siglo XII hasta, incluido, el siglo XVIII:



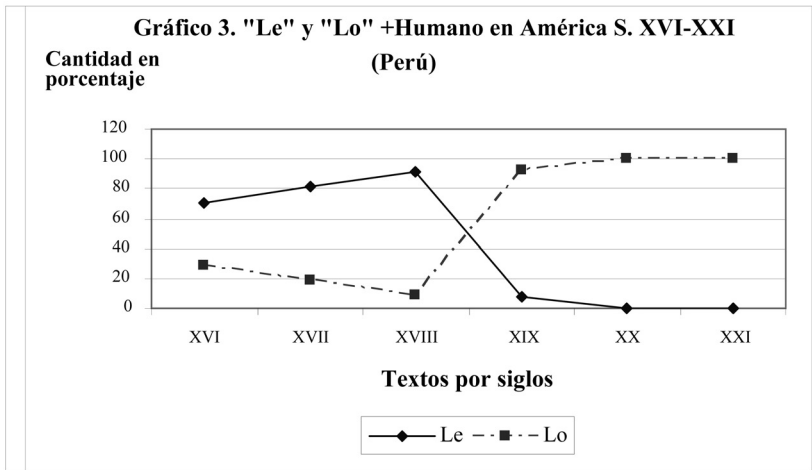


El gráfico¹ es el resultado del análisis cuantitativo del uso 'antietimológico' de *le* en textos escritos, empezando con el *Poema de Mio Cid* (finales del siglo XII) y terminando con *Eruditos a la violeta* de José Cadalso (1772). La curva diacrónica del leísmo es una cadena de parábolas que representan toda una serie de fases evolutivas de alta o baja frecuencia de uso.

En Hispanoamérica, en cambio, se podría decir que la evolución del leísmo es totalmente opuesta a la de la Península. Recorro para ejemplificar dicho fenómeno a los datos de PARODI (2002) que abarcan sólo el área de México y Perú, pero se puede suponer que la distribución no sería muy diferente en las demás áreas hispanohablantes. La situación de Hispanoamérica, a diferencia de aquélla de España, presenta, según esta autora, sólo una curva descendente.



¹Apud. PARODI (2002).



Lo que llama la atención es que en Hispanoamérica existió hasta el siglo XIX un sistema de compromiso, como lo hay también en la Península, pero a partir de aproximadamente 1800, tanto en México como en el Perú se observa una bajada espectacular de la frecuencia de uso del leísmo. No me parece rechazable buscar el motivo de tal descenso en:

- i) la historia de Hispanoamérica, relacionando el descenso drástico del leísmo con los movimientos independentistas y el modernismo del siglo XIX y los movimientos populistas revolucionarios del siglo XX que, no cabe duda alguna, motivaron cambios de actitud nacionalistas respecto a la metrópoli, incluido el uso de la lengua en la metrópoli. Dichos cambios sociales tuvieron un reflejo inmediato en el uso de la lengua;
- ii) en el mantenimiento en las diferentes ediciones de la gramática normativa de la RAE del uso etimológico pronominal como norma del español estándar.

Con todo, es consabido que los cambios lingüísticos aparecen en la lengua hablada y con más lentitud alcanzan el aspecto escrito. Hoy en día, y seguramente también en el pasado, las variedades habladas del español hispanoamericano conocen² un sistema de compromiso de la misma manera en que, si nos basamos en los datos de PARODI (2002), se dio hasta principios del siglo XIX.

Si añadimos a los datos de PARODI 2002 nuestros datos recogidos entre 2002 y 2005³ fácilmente podemos formarnos una idea del uso de la lengua por estudiantes universitarios, hispanohablantes cuyas competencias lingüísticas se acercan a aquéllas propias del acrolecto español peninsular. Según nuestros datos, en el primer decenio de este siglo, excepto Buenos Aires, donde el leísmo es insignificante⁴, en Bogotá, San Juan de

² V. BRANZA, 2009.

³ Se trata de encuestas en las que participaron estudiantes universitarios de Buenos Aires (Universidad de Buenos Aires), Bogotá (Universidad Nacional de Colombia), Quito (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Santiago de Chile (Universidad de Chile y Universidad de las Américas), La Habana (Universidad de La Habana), y Río Piedras (Universidad de Puerto Rico).

⁴ y arbitrario (v. MAUDER, 2008).

Puerto Rico, Quito, Bogotá, La Habana y Santiago de Chile, se ha observado un promedio alrededor del 20% de leísmo, alcanzándose hasta el 40% de leísmo en los contextos léxico-sintácticos que favorecen este uso.

Dada esta situación, sólo se puede concluir que en Hispanoamérica:

- i) en la actualidad, el leísmo conoce una extensión de su uso, por lo menos en la lengua hablada, o
- ii) no ha dejado nunca de usarse.

Volviendo ahora a la representación gráfica de la evolución diacrónica, resulta obvio que, para Hispanoamérica, la curva empieza a parecerse mucho a una parábola.

Igualmente, se podrían aducir argumentos, con respecto a la curva parabólica propia del uso variable diacrónico del leísmo⁵, que, después de haber aparecido en el siglo XIV, conoció un uso ascendiente y fue apoyado aun por la RAE en las primeras tres ediciones de su gramática, hasta que en 1796⁶ la 4ª gramática (págs. 70-74) lo condenó y, por consiguiente, su uso no se ha extendido como el uso leísta, siendo específico, históricamente, del habla castellana de Castilla la Vieja y León. La aparición del leísmo reforzó la oposición de género a costa de la oposición de caso, lo cual llevó en el siglo XV a la generalización del leísmo para el acusativo masculino de persona y el incremento del leísmo⁷.

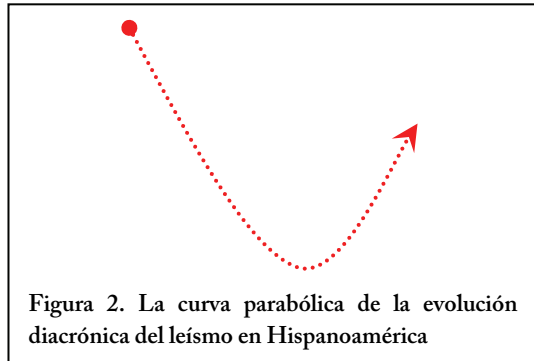


Figura 2. La curva parabólica de la evolución diacrónica del leísmo en Hispanoamérica

El caso del voseo chileno

Páez Urdaneta (1981: 74) considera que en Chile hay dos áreas donde predomina el tuteo: la isla de Chiloé (pertenece a la 10ª región de Los Lagos cuya capital es Puerto Montt), en el sur, y el extremo norte (Iquique, capital de la 1ª región Tarapacá, y Arica, capital de la 15ª región de Arica y Parinacota), mientras que en el resto del territorio chileno el voseo es mucho más frecuente. En realidad, el voseo alterna, como se verá más tarde, con el tuteo y el ustedeo, en función de varios factores socioculturales.

El voseo existe en Chile, como en el resto de Hispanoamérica, debido a la colonización e hispanización a partir de mediados del siglo XVI. En este período, *vos* expresaba todavía [+ poder], [+ autoridad] y [+ respeto], pero en la metrópoli su generalización llevó consigo su desprestigio, lo cual hizo necesaria la aparición de la locución nominal *vuestra merced* para la expresión de la cortesía. Sin embargo, se mantuvo como forma de tratamiento en el ámbito familiar. En opinión de TORREJÓN (1986: 679),

⁵ El leísmo, documentado también en la Edad Media, más exactamente a mediados del siglo XIV, conoció, a partir del siglo XV, una verdadera oleada en lo que concierne a su extensión.

⁶ RAE (1796): Gramática de la lengua castellana.

⁷ V. LAPESA (1968:550).

por los pocos contactos con la metrópoli⁸, en Chile el voseo fue preponderante desde el comienzo de la conquista hasta la independencia, de modo que el tuteo era muy escaso y propio sólo de los nuevos inmigrantes peninsulares o de los pocos criollos ‘chilenos’ que, debido a los contactos comerciales y políticos, frecuentaban la corte virreinal de Lima. La extensión del tuteo se debe a varias causas que conjuntamente tuvieron como resultado la marginalización de la forma de tratamiento tradicional, el voseo:

- i) la inmigración a mediados del siglo XVIII de un numeroso grupo de castellanos y vascos que pertenecerían a la clase alta, la aristocracia criolla, y que traían consigo las formas de tratamiento de la Península,
- ii) la labor del gramático venezolano Andrés Bello quien, al llegar a Chile en 1829, tomó conciencia de que el voseo era la forma exclusiva de tratamiento informal y familiar, por lo cual en su gramática de 1834 lo atacó vehementemente y, como consecuencia, aumentó rápidamente el tuteo,
- iii) el eficiente sistema de enseñanza que contribuyó a la difusión de la norma ‘culto’ de Bello,
- iv) la estratificación social muy estricta que hizo posible el distanciamiento de la clase alta de las demás clases sociales a través de la rápida adopción de las normas de Bello,
- v) el creciente desarrollo económico que permitió una rápida ascensión social.

Pese al desprestigio del voseo entre las clases alta y media, éste se mantuvo y servía de marca diferenciadora entre las clases populares del ámbito rural y urbano (voseantes) y la clase alta y media (tuteante). Sin embargo, Bello y sus discípulos sólo consiguieron la desaparición del pronombre *vos* del uso de la lengua de las clases alta y media. Según KANY (1951), el voseo verbal ha persistido en el habla de algunos chilenos de la clase alta. Tal situación lleva a la conclusión de que, mientras que el pronombre *vos* es marca de vulgaridad⁹ y predomina en el habla inculca informal (RABANALES 1992: 581), el voseo híbrido¹⁰ representa la norma culta informal y, por lo tanto, se ha convertido también en un marcador sociolingüístico opuesto a los grupos sociales que usan el voseo completo¹¹. Por lo tanto, tuvo lugar una transgresión de las fronteras sociales. El auge del voseo híbrido ha empezado en la década de los sesenta del siglo pasado y, según los datos de varios lingüistas, se encuentra en un período de transición o de expansión.

Como prueba se van a comparar los resultados de las investigaciones empíricas efectuadas en 1972 por seis profesores de la Universidad de Chile de Valparaíso con los resultados de un experimento llevado a cabo en 2005 en Santiago de Chile¹² por CRAMER.

⁸ Formó parte del virreinato de Perú desde la fundación de la ciudad de Santiago en 1541, por Pedro de Valdivia, hasta la Independencia, en 1810.

⁹ Es casi inexistente en el habla de las clases alta y media, en cambio, es marcador sociolingüístico de los basilectos del ámbito rural y urbano. v. MORALES (1986: 261).

¹⁰ Por voseo híbrido entendemos el pronombre personal *tú* sujeto asociado con la forma correspondiente de voseo verbal, *tú probái*, a diferencia del voseo total, *vos probás*, por ejemplo.

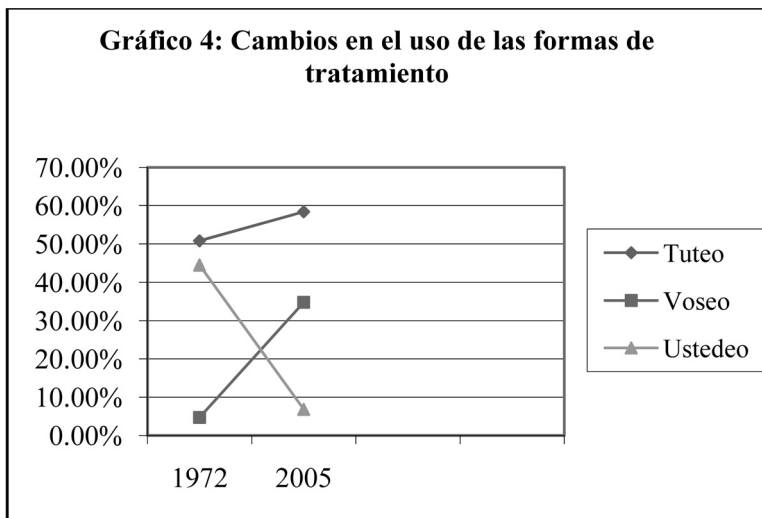
¹¹ Según los datos de la investigación de Stevenson, *vos* se usa para ofender a una persona, para insistir en el hecho de que se encuentra en una situación de inferioridad, para rebajarla (Stevenson 2007: 113).

¹² Se trata de encuestas escritas en las cuales se presentaban 27 preguntas de respuestas múltiples de las cuales los informantes tenían que escoger la estructura que ellos usaban en conversaciones informales. En el experimento participaron 281 informantes, entre 17 y 30 años de edad, de los cuales 110 eran estudiantes universitarios de sexo

Tabla 1. Frecuencia absoluta y relativa de las formas de tratamiento en el habla culta informal de Santiago

	1972		2005	
	Tuteo	695	50,8 5	3035
Voseo	64	4,7%	1806	34,8%
Ustedeo	609	44,5%	353	6,8%

Se observa que el ustedeo ha bajado sensiblemente en el habla culta informal y, mientras que el tuteo ha avanzado ligeramente, el voseo aumentó siete veces. Estamos ante un cambio radical en el uso de las formas de tratamiento que supone también un cambio de las relaciones sociales en la sociedad chilena contemporánea.



El cambio está representado por la inversión de la frecuencia de uso del voseo y del ustedeo: aumento espectacular del voseo y bajada igual de espectacular del ustedeo.

El experimento de 2005 se propuso investigar la presencia del voseo híbrido en situaciones de habla que suponen un alto grado de confianza, intimidad y solidaridad entre los interlocutores. El objetivo fue estudiar la reacción de los informantes ante situaciones de enojo, alegría y neutralidad que se dan dentro de la familia (esposos, hermanos y primos) y fuera de la familia (amigos, compañeros de estudio o trabajo y conocidos).

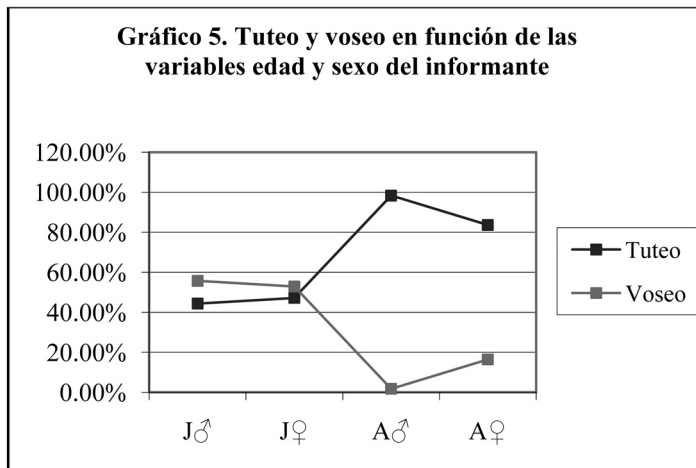
A continuación sigue parte de los resultados obtenidos:

masculino y 82 de sexo femenino, entre 31 y 50 años de edad, 56 eran informantes con un título universitario (31 hombres y 25 mujeres), y entre 51 y 70 años, 44 informantes poseían un título universitario (21 hombres y 23 mujeres). De este modo, se supone que los informantes son usuarios de la norma culta de Santiago de Chile.

Tabla 2. La distribución del voseo y del tuteo en función de la edad y el sexo

	Tuteo		Voseo		Ustedeo	
J♂	799	40,1%	1004	51,2%	156	7,9%
J♀	650	44,8%	731	50,4%	70	4,8%
A♂	845	96,6%	15	1,7%	15	1,7%
A♀	709	83,6%	139	16,4%	0	0

Salta a la vista, por una parte, la marcada diferenciación intergeneracional y, por otra parte, la diferencia entre el voseo casi inexistente en los hombres adultos y el voseo bastante pertinente de las mujeres adultas. Dichas diferencias se hacen más patentes en el gráfico 5 que presenta la casi perfecta simetría de los dos grupos de jóvenes y la asimetría de los adultos.



En el Gráfico 5 se ve muy bien la diferencia en lo que concierne a la innovación entre los hombres adultos y las mujeres adultas. Son las mujeres las que contribuyeron a la propagación de la innovación transmitiéndola a sus hijos; por lo cual ellas son más innovadoras y los hombres adultos más conservadores¹³. Sin embargo, la expansión del 'voseo culto' habría sido imposible sin la desaparición gradual de las fronteras sociales y representa uno de los rasgos lingüísticos generacionales distintivos dentro de la sociedad chilena¹⁴. Se confirma de esta manera una vez más la teoría de la onda del cambio lingüístico de Labov, o sea la difusión gradual del cambio desde abajo hacia arriba.

En la Figura 3 se presenta el proceso de expansión del voseo, propio del basilecto, al acrolecto que sólo había mantenido esporádicamente el voseo verbal, a partir de los años '60 del siglo pasado. Dentro del acrolecto santiaguino hay diferencias entre los hablantes que evitan el voseo, incluido el verbal y aquéllos que lo han aceptado. No obstante, entre los usuarios del acrolecto santiaguino también se producen transferencias desde los voseantes hacia los no

¹³v. LABOV, 2001, según quien las mujeres encabezan el cambio lingüístico, por lo menos cuando es un cambio que va desde abajo hacia arriba. Obviamente, el voseo entra en esta categoría.

¹⁴ v. LIPSKI (1994: 202).

voseantes. Stevenson (2007: 146) constata que entre los estudiantes de la Universidad Católica de Chile (clase alta) y aquéllos de la Universidad de Chile (clase media), los primeros (hombres y mujeres) usan sistemáticamente el voseo verbal, mientras que las mujeres de la Universidad de Chile son un tanto menos voseantes que sus compañeros. Estos hechos confirman, por una parte que hoy en día el voseo verbal, en Chile, es un marcador generacional (v. Tabla 2 *supra*). Se trata, pues, de un cambio lingüístico desde abajo. A la actual expansión del voseo verbal contribuyeron asimismo las mujeres adultas (v. Figura 4) usuarias del voseo verbal que, a su vez, lo han transmitido a sus hijos.

Figura 3. La expansión del voseo en el habla culta informal de Santiago de Chile

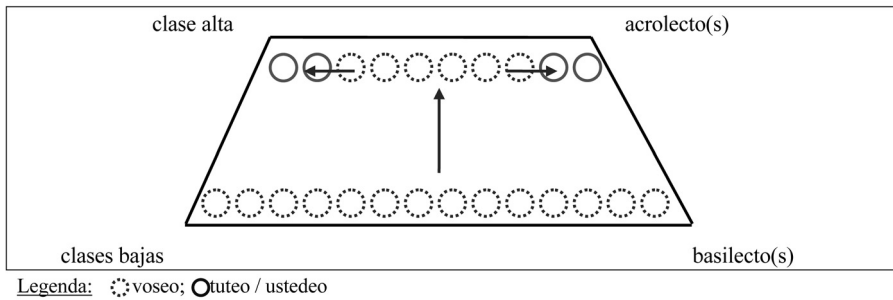
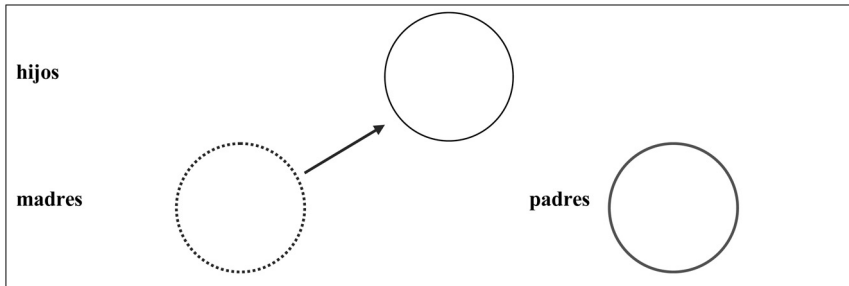


Figura 4. El proceso de transmisión del voseo en los usuarios del acrolecto de Santiago de Chile



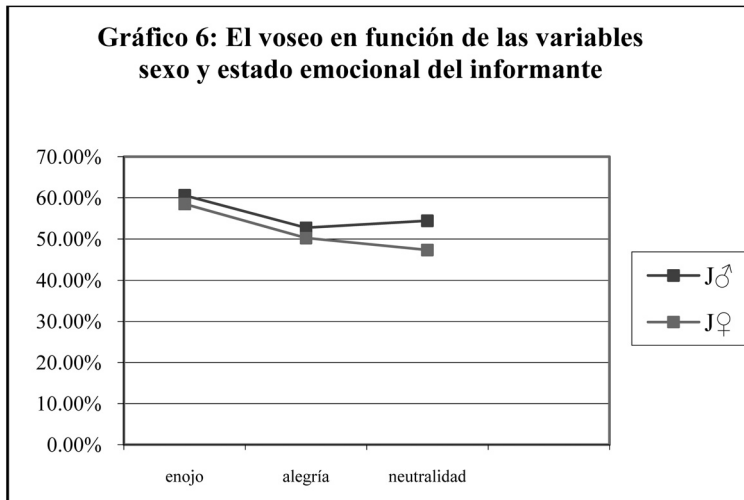
El experimento llevado a cabo en 2005 tomó en consideración el impacto de tres estados emocionales (enojo, alegría y neutralidad), así como de las relaciones interpersonales entre los interlocutores (hermanos, amigos, cónyuges, conocidos, recién conocidos, compañeros de carrera / trabajo, etc.).

Ya que lo que nos interesa es el voseo de la 1ª generación, se echará a continuación un vistazo a los datos resultados de las encuestas concernientes sólo a este grupo de usuarios de la lengua:

Tabla 3. Voseo en función de las diferentes clases de emociones

	Enojo		Alegría		Neutralidad	
	Tuteo	Voseo	Tuteo	Voseo	Tuteo	Voseo
J♂	39,4%	60,6%	47,3%	52,7%	45,6%	54,4%
J♀	41,5%	58,5%	49,8%	50,2%	52,7%	47,3%

Aunque el voseo alterna con el tuteo, en cada una de las tres situaciones predomina el voseo, excepto las mujeres que, seguramente, reaccionan de manera coherente al estímulo de la neutralidad. Sin embargo, las diferencias de la frecuencia de uso del voseo en función del sexo de los informantes son insignificantes.



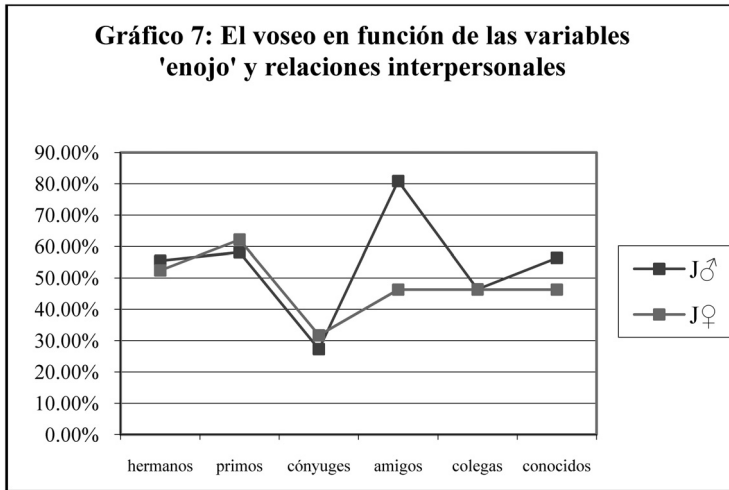
En el Gráfico 6 se observa que los tres estados emocionales están relacionados con el voseo. Sin embargo, es el enojo el que favorece el porcentaje más alto de voseo tanto en los hombres como en las mujeres. Esto nos hace considerar que, además de expresar solidaridad, el voseo resulta un medio excelente para hacer constar el descontento (v. nota 10 *supra*) del locutor. Sería lógico que cuanto menos emocional sea la situación, menos se use el voseo. Y, en efecto, las mujeres jóvenes son muy coherentes desde este punto de vista, porque el porcentaje de voseo viene bajando.

En la Tabla 4 se presenta la reacción ante una situación de 'enojo' de los interlocutores a base de diferentes relaciones interpersonales.

Tabla 4. El voseo en función de las variables 'enojo' y relaciones interpersonales

	hermanos	primos	cónyuges	Amigos	Colegas	conocidos
J♂	55,5%	58,2%	27,3%	80,9%	46,4%	56,4%
J♀	52,4%	62,2%	31,7%	74,4%	46,3%	46,3%

Desde el punto de vista de las variables 'enojo' y 'relaciones interpersonales' se observa que el porcentaje más alto de voseo se da entre amigos y el más bajo entre esposos, distribución explicable, si se toma en consideración que para el primer grupo, no se aplican los límites que normalmente se imponen en la conducta dentro de una familia. La relación entre los esposos es de máxima intimidad y parece que justamente por eso la frecuencia de uso es tan baja. Es obvio, pues, que al voseo culto chileno, además de la marca generacional y de solidaridad, también le corresponde aquella de confianza, pero no aquella de afecto íntimo.



De los dos grupos de informantes son de nuevo las mujeres las que son coherentes como usuarias de la lengua¹⁵. En una situación de 'enojo' es normal que entre hermanos y primos se reaccione con más libertad, como también es natural que el grado de solidaridad y confianza disminuya si el interlocutor es una persona que no pertenece a la familia. Los informantes femeninos están en esta línea, mientras que los hombres alcanzan un grado de voseo de más del 80% cuando riñen con los amigos. Hace cincuenta años, en las clases media y alta, el voseo híbrido se daba sólo entre hombres y amigos. Era inconcebible, por lo tanto, que alguien tratara a una mujer, aun amiga, usando el voseo verbal¹⁶ o que las mujeres de la élite hablasen entre sí haciendo uso del voseo verbal y aún menos del voseo pronominal.

Una situación parecida se da hoy en día en Colombia, donde los hombres de la clase alta usan un sistema de tratamiento tridimensional: *usted / tú / usted*, donde *usted* (1) expresa solidaridad hacia hombres de la misma clase social, *tú* lo usan hacia mujeres de la misma clase social y *usted* (2) para expresar distancia. En cambio, si necesitan un favor de parte de una mujer de la misma clase alta la tratan de *usted*; un uso parecido se daba también en el español de los siglos XI-XII. Pienso en el *Poema de Mio Cid*, donde el Campeador trata de *vos* a Raquel (uno de los dos usureros) a fin de conseguir el dinero necesario para sus campañas militares contra los moros.

«... Çid, beso vuestra mano en don que la yo aya.»
 «Plazme», dixo el Çid, «D'aquí sea mandada;
 si **vos** la aduxierd'allá; si non, **contalda** sobre las arcas.»

(Cantar del destierro)

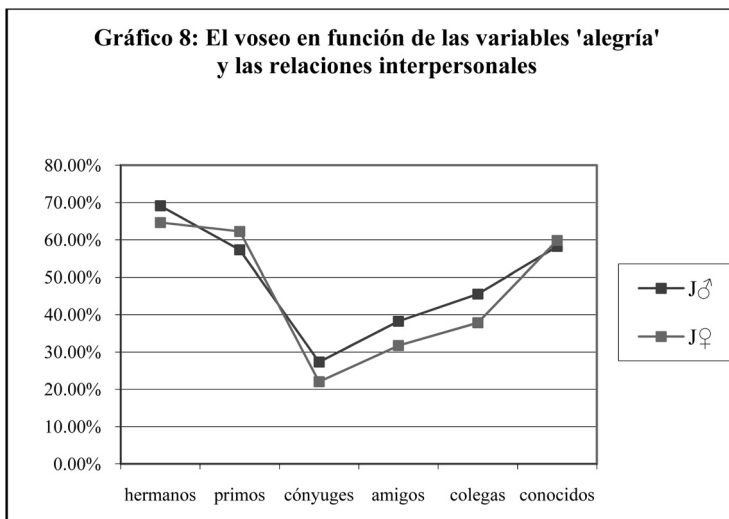
¹⁵ En BRANZA 2008 se observó también la coherencia de los informantes femeninos en lo que se refiere al uso del leísmo y del laísmo.

¹⁶ Comunicación personal por parte de un santiaguino de clase alta, hablante de la variedad estándar de Chile (mayo de 2004).

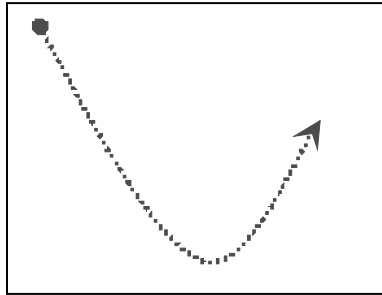
Tabla 5. El voseo en función de las variables 'alegría' y relaciones interpersonales

	hermanos	Primos	cónyuges	Amigos	colegas	conocidos
J♂	69,1%	57,3%	27,3%	38,2%	45,5%	58,2%
J♀	64,6%	62,2%	22%	31,7%	37,8%	59,8%

En lo que se refiere al impacto del estado emocional de 'alegría' en el uso voseante, los datos recogidos en Santiago de Chile comprueban que este estado anímico corroborado con una relación interpersonal muy intensa, basada en el afecto y camaradería, favorece el uso del voseo. Lo demuestran ante todo los grupos 'hermanos' y 'primos'. Los esposos son nuevamente la excepción a la regla: alcanzan el grado mínimo de voseo. Pero lo que sorprende es la distribución del voseo en la categoría relaciones interpersonales fuera de la familia. En la investigación se ha partido de la suposición de que los 'amigos' son mucho más cercanos que los 'colegas' y los 'conocidos' y que, por consiguiente, entre amigos debería haber un uso más frecuente del voseo. La justificación de la sorpresa reside, quizá, en el hecho de que en la definición de un hermano o un primo o esposos no hay dificultad alguna, porque se trata de relaciones de parentesco que se dan o no se dan; no cabe ninguna duda en 'clasificar' a un pariente, como primo o hermano. En cambio, la categoría 'relaciones interpersonales fuera de la familia' es más difícil de ordenar en función del grado de afecto o solidaridad. ¿Cuál es la diferencia entre un amigo y un conocido? El amigo es un conocido, un compañero también; pero un compañero puede ser amigo o no. Los tres conceptos se sobrepone parcialmente, lo que puede haber causado cierta confusión en los informantes en el momento en que tuvieron que optar por una de las tres respuestas. Sin embargo, no se han observado diferencias significativas entre los dos grupos de informantes.



La curva que resulta de la distribución del voseo en función de la variable 'relaciones interpersonales' es en realidad también una parábola; como también lo es la curva de la evolución diacrónica del voseo.



Conclusión

Es un hecho conforme a la realidad lingüística: en el uso de la lengua no puede haber unanimidad; a la representación gráfica del uso de la lengua no le puede corresponder una línea recta, aún menos cuando se trata de usos variables. Se observa, por lo tanto, que la variación lingüística sincrónica supone los mismos altibajos que se han visto también en la diacronía de un fenómeno. Los usos variables responden a motivaciones que pertenecen al sistema de la lengua, factores objetivos y, por lo tanto, más o menos controlables tanto en la diacronía como en la sincronía, pero también a motivaciones extralingüísticas que, por ser subjetivas y dependientes de todo un conjunto de procesos psicológicos y sociales, sólo se pueden comprender profundizando la evolución social de determinada comunidad lingüística.

Bibliografía

- BRANZA, M.-D., *Uso variable de los clíticos de 3ª persona en el centro y norte de España*, Bucarest: Editura Universităţii din Bucureşti, 2008.
- BRANZA, M.-D., “Un experimento de cambio lingüístico. El leísmo en España e Hispanoamérica: divergencias y convergencias”, en *Analele Universităţii din Bucureşti*, Limbi și literaturi străine, anul LVIII, 2009, partea a II, pp. 71-97.
- BRANZA, M.-D., “Norma y ‘antinorma’ en el español estándar de España e Hispanoamérica: el caso del leísmo masculino y femenino de persona”, en *Philologica XXI, Supplementum II, El otro – lo otro – la otredad*, Univerzita Komenského Bratislava, 2011, pp.36-47.
- CRAMER E., *El voseo en el habla culta de Santiago de Chile*, Universiteit Leiden, TCLA (Memoria de Licenciatura, sin publicar), 2005.
- HELINCKS, K., “La variación estilística y social del voseo chileno, un estudio sociolingüístico cuantitativo y cualitativo basado en géneros televisivos”, http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/969/RUG01-001457969_2011_0001_AC.pdf, consulta 25.10.2011.
- KANY, C. E., *American Spanish syntax*, Chicago, Chicago University Press, 1951.
- LABOV, W., *Principles of linguistic change. Social factors*, Oxford/Malden, Blackwell, Utrecht, 2001.
- LAPESA, R., “Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo”, en K. Baldinger (ed), *Walter von Wartburg zum 80 Geburtstag*, Tübingen, 1968, pp. 521-551.
- LIPSKI, J. M., *Latin American Spanish*, London, New York, Longman, 1994.
- MAUDER, E., *Pronoun variation in Latin American Spanish. A data engineers' view on le and lo*, Utrecht, LOT, 2008.

- MORALES, F., “El voseo en Chile”, *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, 23-24, 1972-1973, pp. 261-273.
- MORALES, F., “Panorama del voseo chileno y rioplatense”, en *Estudios en honor de Ambrosio Rabanales*. Boletín de Filología. Universidad de Chile, Tomo XXXVII, Volumen 2, 1998-1999, pp. 835-847.
- PÁEZ URDANETA, I., *Historia y geografía hispanoamericana del voseo*, Caracas, Fundación La casa de Bello, 1981, pp. 13-75; 108-148.
- PARODI, C., HELMER, A. & LUNA, K., “El leísmo en América y España: bifurcación de una norma”, en MS., UCLA, 2002, pp. 1-14.
- QUILIS, A., CANTERERO, M., ALBALÁ, M^a J. & GUERRA, R., *Los pronombres le, la y lo en la lengua española hablada en Madrid*, Madrid, CSIC, 1985.
- RABANALES, A., “El español de Chile: situación actual”, en Alonso Hernández (ed.), *Historia y presente del español de América*, Junta de Castilla-León, 1992, pp. 565-588.
- RAE, *Gramática de la Lengua Castellana compuesta por la Real Academia Española, cuarta edición corregida y aumentada*, Madrid, Viuda de don Joaquín Ibarra, 1796.
- STEVENSON, J., *The Sociolinguistics Variables of Chilean Voseo*, Washington, University of Washington, 2007.
- TORREJÓN, A., “Acerca del Voseo Culto de Chile”, *Hispania* 69 (3), 1986, pp. 677-683.

DIDAKTIKON



Actitudes epistemológicas de los profesores de español como lengua extranjera en Serbia¹

Andjelka Pejović
Ana Jovanović

Resumen: En el presente trabajo analizamos la situación actual de la enseñanza del español en Serbia. A partir de una encuesta anónima, presentamos las actitudes epistemológicas y las necesidades de los profesores de español como lengua extranjera y analizamos las posibilidades de crear condiciones que les permitan desarrollar su identidad profesional. Se llega a la conclusión de que no es suficiente que los profesores conozcan las teorías más modernas en la enseñanza de lenguas extranjeras, sino que es necesario crear condiciones para que ellos mismos cuestionen sus ideas y actitudes sobre la enseñanza, y brindarles la oportunidad de conocer de manera directa enfoques diferentes, para que puedan resolver las dudas que tienen.

Palabras clave: actitud epistemológica, enseñanza de lenguas extranjeras, formación continua, lengua española

Abstract: In the present paper we analyze the current situation of the teaching of Spanish in Serbia and the existing teaching trends. Based on an anonymous survey, we present the epistemological attitudes and needs of Serbian teachers of Spanish as a foreign language. We also analyze the possibility of creating conditions which would permit the development of their professional identities. We have reached the conclusion that it is not enough for teachers to be aware of the most recent methods of teaching foreign languages; conditions must be created so that the teachers themselves question their ideas on teaching and that they have the opportunity to become aware of different approaches which might answer some of the doubts they have.

Key words: epistemological attitude, L2/foreign language teaching, continuous education, Spanish language.

Introducción

Teniendo en cuenta que el mundo está en constante proceso de cambio, debido a los avances técnico-tecnológicos que imponen una comunicación lo más eficaz posible, no es difícil entender la importancia de la enseñanza de una lengua extranjera, aún más una lengua que hablan millones de personas, como es el caso del español. Aunque las lenguas en sí forman parte inseparable de las culturas que en ellas se reflejan y que suelen diferenciarse unas de otras, las lenguas son a la vez un eslabón imprescindible en la cadena de

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación 178014 *Dinamika struktura srpskog jezika* (“Dinámica de las estructuras de la lengua serbia”), financiado por el Ministerio de educación y ciencia de la República de Serbia.

comunicación. Es decir, si por un lado la lengua es lo que nos “separa”, por el otro es lo que nos puede unir. Y, debido al constante desarrollo de la sociedad moderna, es lógico que el aprendizaje de lenguas extranjeras deba ser lo más completo posible para poder aplicarse en las diferentes facetas de la vida, tanto personal como profesional, en situaciones formales e informales. Por tanto, partimos de los principios de la enseñanza comunicativa de lenguas, que debería capacitar a los alumnos a usar la lengua de una manera activa y productiva.

La enseñanza en general supone, a grandes rasgos, dos polos: profesores y alumnos. No se trata de dos polos opuestos sino al contrario. Se trata de dos partes diferenciadas que juntas dan una unidad, que es la comunicación en lengua extranjera. Es decir, son complementarias, intrínsecamente unidas, pero no de una manera pasiva sino absolutamente activa. Su relación está basada en la interacción, por lo cual se trata de una relación que está orientada hacia la investigación y reflexión. Cada uno de los componentes en la dicotomía profesor-alumno desempeña una función diferente. En lo que se refiere a los profesores, su misión está en enseñar al alumno a utilizar efectivamente la lengua extranjera en cuestión, lo cual, a su vez, supone varios factores adicionales. Las investigaciones que se han llevado a cabo en las últimas décadas en el marco de la lingüística aplicada demuestran un creciente interés por los factores cognitivos y afectivos de los profesores de lenguas extranjeras y por el desarrollo de su identidad profesional (Beijaard et als. 2004; Borg 2003; Freeman 2003; Jovanović 2008; Vélez-Rendón 2002). Los resultados de las investigaciones que se han llevado a cabo confirman que no son solamente los conocimientos profesionales los que influyen en las actitudes que adoptan los profesores, sino que también intervienen las emociones, las actitudes, los valores y el modelo cultural de la comunidad en la que se encuentran, viven y trabajan (Arnold & Brown, 1999; Johnson, 2009). Sin duda alguna, la formación de la identidad profesional es un proceso largo, constante y paulatino, con lo cual queremos destacar que no termina al finalizar la carrera universitaria. Es más, es a partir de ahí cuando empieza, porque los conocimientos más bien teóricos adquiridos a lo largo de la carrera universitaria se enriquecen y se comprueban, de una manera u otra, en la práctica, en el proceso de la enseñanza, que supone la interacción con los alumnos y los colegas, de acuerdo con la política lingüística local, la diversidad de los alumnos, etc. Todos estos factores combinados (y otros muchos) contribuyen a la formación (continua) de un profesor de lengua extranjera.

Enseñanza de lenguas extranjeras y formación profesional

Las investigaciones sobre la formación de los profesores de lenguas extranjeras hacen referencia a tres grandes puntos de vista. Partiendo de la idea unidireccional, en la que el profesor está visto como intermediario en la enseñanza de lengua extranjera (Freeman, 2002), y pasando por la época de los ochenta del siglo XX cuando este proceso se ve como dinámico e interactivo, en el que se concede mayor importancia al alumnado que participa de una manera activa, en las últimas décadas los especialistas se dan cuenta también del papel que los factores sociales desempeñan en la enseñanza. En ese sentido, Belenky et als. (1986) hacen referencia al carácter relativo de los conocimientos, debido a que están condicionados por la índole, experiencia y procedencia del individuo, por un lado, y por el contexto social, político y cultural en el que vive, por el otro. Filipović (2009) también destaca la importancia del modelo cognitivo como marcador de las formas organizadas y estructuradas del comportamiento que influyen en la formación de nuestra

conciencia social y en el comportamiento de la mayoría o de todos los miembros de una determinada comunidad. En consecuencia, las actitudes epistemológicas de los profesores cambian bajo la influencia de los factores mencionados, lo que conlleva importantes implicaciones para el proceso de la educación de los profesores. Aunque hay autores que consideran que la relación entre la actitud epistemológica y la formación de los profesores no es fuerte (Calderhead & Robson, 1991; Weinstein, 1990), también existen aquellos que afirman que la preparación del profesorado es de suma importancia y que contribuye a la formación de sus actitudes hacia la enseñanza misma (Johnson, 2006). Por último, hay quienes hacen hincapié en una “enseñanza crítica de lenguas extranjeras”, que supone que los profesores deberían estar preparados para enfrentarse a distintas actitudes de orden social, político y cultural, los tópicos y los prejuicios, etc. (Vučo, Filipović & Marković, 2011). Consideramos que estos modelos no se excluyen mutuamente sino que más bien son complementarios, porque indican diferentes tipos de necesidades profesionales, cuando se trata de la enseñanza de lenguas extranjeras.

Como se ha dicho, la construcción de la identidad profesional es un proceso continuo y paulatino, que no se acaba al terminar la carrera universitaria, sino que más bien empieza, basándose en los estudios teóricos adquiridos a lo largo de la carrera. Ryan (1986) distingue cuatro fases en el desarrollo de los profesores: las fase de *fantasía*, *supervivencia*, *superación* y la fase en la que el profesor deja una huella permanente en los alumnos. A lo largo de la primera, los profesores se guían por una imagen idealizada del proceso de la enseñanza y los alumnos, a su vez, parten de su propia experiencia. No obstante, al enfrentarse a diferentes tipos de alumnos (muchas veces menos motivados de lo que esperaban), entran en una fase de decepción y empiezan a desarrollar unas estrategias más realistas para la realización de las clases. En las dos primeras fases los profesores están centrados en la enseñanza más que en los alumnos, lo cual cambia en el tercer y el cuarto estadio. En estas dos últimas fases los profesores prestan más atención a los intereses y las necesidades de sus alumnos, para poder adaptar sus clases de manera adecuada (Numrich, 1996).

Para el proceso de la educación de los profesores, es fundamental descubrir la raíz de los cambios, así como los procesos que guían la transformación de las actitudes hacia la enseñanza. Kagan (1992) nota que las creencias y las actitudes epistemológicas anteriores influyen significativamente en los efectos de la formación de los profesores. Al mismo tiempo, Tillema (1994) ofrece datos que confirman que la discrepancia entre las actitudes previas y la nueva información influyen de manera negativa en los efectos de la educación. Por eso, es imprescindible considerar las actitudes epistemológicas para poder planificar y realizar una formación de los profesores lo más eficaz posible. Con tal objetivo, analizamos las actitudes de los profesores serbios de español (en la enseñanza primaria y secundaria) hacia la enseñanza y la experiencia profesional. En ese sentido, ofrecemos un breve panorama de la enseñanza del español en Serbia, presentando las necesidades de los profesores y las posibilidades de su realización.

El español en Serbia: estado de la cuestión

La enseñanza del español como lengua extranjera se realiza en los tres niveles de la educación pública: escuela primaria, secundaria y universidad.

Según los datos recogidos durante el año 2011 y 2012, el español se enseña en 25 escuelas primarias y ocho escuelas secundarias (no obstante, la situación cambia de un año académico para otro, así que estos datos se deben considerar con cautela). En las universidades públicas serbias hay dos departamentos de estudios hispánicos. En algunas facultades -pero pocas- el español se enseña también como lengua extranjera².

Para garantizar continuidad en la enseñanza de la lengua extranjera, la *Ley de la enseñanza secundaria* (art. 43) establece que las lenguas aprendidas en las escuelas secundarias deben ser las mismas que ya se han ofrecido a nivel de la escuela primaria³. Dado que el español es una lengua sin larga tradición en nuestro sistema público y que actualmente se enseña en algo más de 30 escuelas, queda claro que se debe poner más esfuerzo en la promoción y divulgación del idioma en las escuelas primarias para asegurar su presencia en las escuelas públicas. Una de las mejores maneras, además de hacerlo llegar al público en general, es mantener la alta calidad del proceso educativo.

Teniendo en cuenta este propósito, consideramos que la estrategia adecuada tendría que implicar la colaboración de varios agentes. Por un lado, los profesionales implicados de diferente forma en la enseñanza del español, por otro lado los centros universitarios, así como el ministerio de educación con sus cuerpos de mantenimiento. Junto a todo ello, debe promoverse una enseñanza de calidad.

Este proyecto en desarrollo nace precisamente de la necesidad de analizar la situación en el campo de la enseñanza del español y, sobre todo, la necesidad de investigar las actitudes de los profesores de español que ya trabajan en nuestro sistema público. Con este fin hemos desarrollado una encuesta con las preguntas organizadas en tres grupos generales:

1. Datos generales: edad, sexo, experiencia en la enseñanza, etc.
2. Estilo de enseñanza.
3. Actitudes y expectativas en cuanto a la formación continua.

En la encuesta han participado 12 profesores. A pesar de que esperábamos que el número de los participantes fuera algo mayor, consideramos que los resultados de la encuesta merecen ser evaluados, porque se trata de una investigación más bien cualitativa que cuantitativa. Además, el número de profesores de español que actualmente trabajan en las escuelas primarias y/o secundarias es muy limitado, lo que implica que el número de los participantes en la investigación representa aproximadamente la mitad de la cantidad total de los profesores de español empleados en la educación pública.

Resumiendo los datos generales, podemos afirmar que se trata de *profesoras* de español, que tienen una edad comprendida entre 24 y 40 años. Debido a que el español en el sistema educativo serbio es una lengua sin mucha tradición todavía, su experiencia docente varía de los 2 a los 14 años, generalmente con una media de cinco años. En el 62% de los casos, las profesoras no tuvieron experiencia docente antes de empezar a trabajar en la escuela.

En cuanto al segundo bloque de preguntas, según los resultados obtenidos, los contenidos y los conocimientos que más se pretenden desarrollar son los gramaticales (92%)

² Desafortunadamente no disponemos de una información sistematizada.

³ Члан 43 Закона о средњој школи: Ако је ученик у основној школи учио два страна језика, има право да при упису у I разред школе изабере један од тих језика, уколико наставним планом и програмом није предвиђено обавезно учење одређеног страног језика.

y los culturales (92%), y en menor medida los léxicos (83%). La comprensión auditiva es la destreza que más se desarrolla (83%), seguida de la lectura (75%), la expresión escrita (58%), y por último la traducción (42%). Teniendo en cuenta que la encuesta no contenía respuestas ofrecidas a esta última pregunta, llama la atención el hecho de que las profesoras trabajen en la competencia traductológica de los alumnos, a pesar de que el enfoque comunicativo no incluya este parámetro como prioritario en la enseñanza de lenguas extranjeras. Los contenidos gramaticales y la expresión escrita, según la encuesta, son los que más problemas plantean en la adquisición de lenguas extranjeras (36%), mientras que en segundo lugar están la traducción y los contenidos léxicos (27%).

Aunque afirman que emplean muchos materiales de internet y material adicional en las clases, se observa que los profesores de español emplean con frecuencia el método tradicional de recurrir a explicaciones teóricas, e incluso utilizando como lengua vehicular el inglés, probablemente debido a que se estudia desde primaria y los profesores suponen que los alumnos tienen suficientes conocimientos del idioma como para que les resulte más fácil adquirir una tercera lengua. No obstante, nos tenemos que preguntar si todos los alumnos tienen suficientes conocimientos de inglés, si los profesores mismos tienen suficientes conocimientos de las posibles diferencias entre el español y el inglés, en todos los niveles lingüísticos, y, finalmente, ¿a qué métodos, a qué lenguas recurrirán los profesores de inglés en la explicación de diferentes contenidos de esa lengua? Asimismo, la comparación de la lengua meta con otra lengua supone el método del análisis contrastivo que, como bien se sabe, forma parte de enfoques obsoletos en la enseñanza de las lenguas extranjeras, tales como el método audiolingual, en los que se pone mucho énfasis en la competencia gramatical en detrimento de las otras subcompetencias comunicativas.

Para la enseñanza de la gramática, como para la del léxico, las encuestadas tienden a utilizar el método deductivo para la introducción de nuevos contenidos (explicación, presentación frontal, etc.). Ellas parecen ser más creativas en la práctica de los contenidos y destrezas, ya que tienden a introducir varias actividades interactivas y juegos. Cabe mencionar que algunas profesoras indican la importancia del contexto para cualquier nuevo contenido, así como, en un caso, el uso del enfoque por tareas. La profesora en cuestión no lo ha designado con este nombre, pero la descripción de las actividades típicas, con las fases de pre-tarea, fase de ejecución y fase post-tarea, junto con otros rasgos típicos, claramente indica que se trata de este método.

A la hora de introducir contenidos culturales demuestran una actitud bastante tradicional. La técnica dominante es la presentación, sea a partir de la enseñanza frontal por parte del profesor, sea a partir de materiales escritos. Dos profesoras han mencionado que intentan implicar a los alumnos en actividades de carácter investigador, más adecuadas a los métodos recientes de la enseñanza proactiva. Respecto a la enseñanza de contenidos culturales también cabe mencionar que nuevamente solo dos profesoras tratan de desarrollar la competencia intercultural de sus alumnos. Así una de ellas explica que la razón por la que insiste en el desarrollo de la competencia intercultural, la comparación de la cultura materna y extranjera, se debe a las malinterpretaciones que se producen por las diferencias culturales. Otra indica que sus alumnos aprenden que aunque una cultura sea diferente, eso no significa que sea “incorrecta”. Aunque se trata de rasgos importantísimos de la competencia intercultural, también es evidente la falta del aspecto “conector”, la consciencia de que, aunque distintas, todas las culturas comparten unos valores esenciales y es lo que nos facilita

la comunicación. Ello nos indica que el desarrollo de la competencia intercultural debería ser considerado con más atención en el entrenamiento de los profesores.

La tercera parte de la encuesta muestra que todas las profesoras consideran necesaria la formación profesional y que están dispuestas a trabajar en la consolidación de sus conocimientos. Particularmente interesantes han sido las respuestas referentes al estilo. Aunque se trata de una pequeña muestra (un total de doce), es indicativo que todas las profesoras coincidan en que el factor más significativo para modificar sus métodos educativos haya sido la motivación. Las maneras de formular este rasgo revela el aspecto de la motivación que más les preocupa: “falta de interés de los alumnos”, “mejor compromiso de los alumnos”, “satisfacción de los alumnos”, “autonomía”... En relación con esto, todas muestran mucho interés en aumentar no sólo la motivación de sus alumnos sino también sus propias capacidades creativas e innovadoras, lo que muestra una alta motivación intrínseca de las profesoras. Sin embargo, opinan que no existe suficiente apoyo en el contexto educativo, en el colectivo, la administración etc., lo que a largo plazo podría llevar a una insatisfacción y desmotivación. (Dörnyei 2001:173).

Todas las participantes están a favor de los seminarios especializados, conferencias y talleres, pero no tanto de carácter teórico, sino de carácter práctico. También se percibe que las profesoras echan en falta más práctica con respecto a la elaboración de los tests, lo cual se puede ver como un signo de que se preocupan mucho por la correcta evaluación de los conocimientos de sus alumnos.

Conclusiones

Según los testimonios de las profesoras que han participado en la encuesta, se confirma la observación de Tillema (1994), según la cual la formación profesional es menor en caso de que haya más diferencias entre los conocimientos previamente adquiridos y los “nuevos”. Aunque durante su carrera universitaria los profesores tienen cursos de didáctica junto con cursos que introducen enfoques recientes en la enseñanza de las segundas lenguas, las participantes de esta investigación muestran una filosofía de enseñanza bastante tradicional. Es inquietante que las profesoras trabajen con tanto afán y hagan tanto esfuerzo para desarrollar la competencia gramatical en detrimento de las otras competencias. Al mismo tiempo, opinamos que la educación de las lenguas extranjeras en las escuelas primarias y secundarias debe enfocarse principalmente hacia el desarrollo de las destrezas íntegras, lo que no parece ser el caso según los datos de la encuesta. Esto se debe posiblemente a la experiencia previa de las participantes quienes recibieron una enseñanza tradicional, que ha influido en la manera de percibir el proceso educativo y de formar un modelo no del todo adecuado para la enseñanza de lenguas extranjeras.

Por otro lado, las participantes demuestran gran inclinación hacia la mejora de sus estilos de enseñanza. Su alto nivel de motivación y el hecho de estar abiertas a nuevas ideas, sugiere que los profesores de español están dispuestos a implementar una educación continua. De los resultados obtenidos en la encuesta se desprende que los profesores serbios de español necesitan formación. Deberían ser además cursos prácticos, ofrecer múltiples situaciones y soluciones a posibles problemas. De esa forma los profesores tendrían la posibilidad de intercambiar ideas y experiencias, con el fin de mejorar su propio trabajo. Por tanto, se concluye que no es suficiente que los profesores conozcan las teorías más modernas

en la enseñanza de lenguas extranjeras, sino que es necesario crear condiciones para que ellos mismos cuestionen sus ideas y actitudes sobre la enseñanza, y para que tengan la oportunidad de conocer de manera directa diferentes enfoques.

Finalmente, consideramos que el Ministerio de Educación debería atender más las necesidades de los profesores, promover diferentes tipos de seminarios (cuanto más variados, mejor) y concienciar a los directores de las escuelas de ello. En este proceso también deberían tomar parte las instituciones españolas existentes en Serbia (el Instituto Cervantes y la Embajada de España), que han de contribuir a la organización de seminarios y visitas de expertos en didáctica del español.

Bibliografía

- ARNOLD, J., BROWN, H.D., "A Map of the Terrain". *Affect in Language Learning*. Ed. by J. Arnold. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 1-24.
- BEIJAARD, D. et als., "Reconsidering research on teachers' professional identity", *Teacher and Teacher Education*, 20, 2004, 107-128.
- BELENKY, M. et als., *Women's ways of knowing: The development of self, voice, and mind*, New York: Basic Books, 1986.
- BORG, S., "Teacher Cognition in Language Teaching: A Review of Research on What Language Teachers Think, Know, Believe and Do", *Language Teaching*, 36, 2003, 81-109.
- CALDERHEAD, J. & ROBSON, M., "Images of teaching: Student teachers' early conceptions of classroom practice", *Teaching and Teacher Education* 7, 1991, 1-8.
- DÖRNYEI, Z., *Teaching and researching motivation*, Harlow: Pearson Education Limited, 2001.
- FILIPOVIĆ, J., *Moć reči. Ogledi iz kritičke sociolingvističke*, Beograd: Zadužbina Andrejević, 2009.
- FREEMAN, D., "The hidden side of the work: Teacher knowledge and learning to teach", *Language Teaching*, 35, 2002, 1-13.
- JOHNSON, K.E., "The sociocultural turn and its challenges for second language teacher education", *TESOL Quarterly*, 40, 2006, 235-257.
- JOHNSON, K. E., *Second language teacher education: A sociocultural perspective*, New York/London: Routledge, 2009.
- JOVANOVIĆ, A., *Student and teacher attitudes in foreign language instruction*, Belgrade: Andrejevic Endowment, 2008.
- KAGAN, D. "Professional Growth among Preservice and Beginning teachers". *Review of Educational Research* 62, 1992, 129-169.
- NUMRICH, C., "On becoming a language teacher: Insights from diary studies", *TESOL Quarterly*, 30, 1996, 131-151.
- RYAN, K., *The induction of new teachers*, Bloomington, In: Phi Delta Kappa Educational Foundations, 1986.
- VÉLEZ-RENDÓN, G., "Second language teacher education: A review of the literature", *Foreign Language Annals*, 35, 2002, 457-467.
- TILLEMA, H. H., "Training and professional expertise: bridging the gap between new information and pre-existing beliefs of teachers", *Teaching and Teacher Education*, 10, 1994, 601-615.
- VUČO, J., FILIPOVIĆ & J., MARKOVIĆ, Lj., "CLIL in higher education: Efficiency in teaching and learning foreign language, literature and culture" [trabajo presentado en 16th World Congress of Applied Linguistics, AILA, Beijing, China, 23-28 agosto 2011].
- WEINSTEIN, C. S., "Prospective elementary teachers' beliefs about teaching: Implications for teacher education.", *Teaching and Teacher Education*, 6, 1990, 279-290.

SYNOPSIS



Saberes sobre la universidad en el discurso de los académicos*

Guadalupe Chávez González
José M^a Infante Bonfiglio

Resumen: En este escrito se realiza un análisis que identifica los saberes y significados no explícitos en emisiones discursivas proferidas por académicos, quienes hablan libremente sobre las actividades que desarrollan en esta universidad pública del norte de México. Todos ellos poseen una trayectoria amplia en la universidad, pertenecen a diferentes disciplinas y han desarrollado las actividades mencionadas. El análisis es parte de una investigación más amplia que pretende además, identificar percepciones, ideas y creencias de los académicos y tiene como trasfondo metodológico el análisis crítico del discurso (ACD), que proporciona herramientas valiosas para la investigación social. En los textos se identifican actos de habla y saberes de los académicos. Los saberes son resultado de los modos de comprensión del conocimiento en sus delimitaciones sociales, políticas, culturales, religiosas o científicas. El saber que portan los académicos está impregnado de conceptos de la disciplina, de la pedagogía, de la ciencia, es un saber que se manifiesta en sus prácticas y discursos que se generan en la universidad. Muchos de esos saberes son redefinidos o reconfigurados según las necesidades del currículo académico, así como las del establecimiento donde desarrollan sus actividades los académicos, pero, en definitiva, son expresión de la subjetividad de los profesores.

Palabras clave: saberes, significados, discursos, académicos.

Abstract: In this paper an analysis is made that identifies the knowledge and non-explicit meanings in discursive utterances made by scholars that speak freely about the activities they perform in this public university in northern Mexico. They have a wide trajectory in the university, they teach different disciplines and have conducted the activities they mentioned. This analysis is part of a wider investigation that also aims to identify scholars' perceptions, ideas and beliefs and has as a methodological background the critical discourse analysis (CDA), offering valuable aids in the social investigation. One can identify in the texts the scholars' speech acts and knowledge. The elements of knowledge are the result of various ways of comprehending the awareness of their social, political, cultural, religious or scientific limits. The knowledge that scholars have is impregnated with concepts of their discipline, pedagogy, science, knowledge that is manifested in its practices and discourses that are generated in the university. Many of these pieces of knowledge are redefined or reconfigured according to the necessities of the academic curriculum and to the establishment where these scholars perform their activities, but, in the end, they are an expression of the teachers' subjectivity.

Key words: pieces of knowledge, meanings, discourses, scholars.

* Una primera versión de este escrito se presentó en el VI Coloquio de Humanidades-UANL, Monterrey, México, 2012.

Introducción

En este trabajo se revisan los saberes de los académicos sobre la universidad, los que se han recogido en las entrevistas con profesores de diferentes áreas del conocimiento y facultades de esta institución de educación superior (UANL). *Grosso modo*, y siguiendo ideas de Foucault, se considera que los saberes son producciones históricas resultado de las formas de organización de los conocimientos. Un saber es el modo de hacer de una época y de un lugar. Los saberes son resultado de los modos de comprensión del conocimiento en sus delimitaciones sociales, políticas, culturales, religiosas o científicas. El saber que portan los académicos es un saber cotidiano impregnado de conceptos de la disciplina, de la pedagogía, de la ciencia; es un saber que se manifiesta en sus prácticas y discursos que generan en la universidad. Se trabaja con un corpus integrado con los discursos producidos por académicos en un intercambio comunicativo (la entrevista) orientado por unos objetivos, pero que adopta ciertas características de la conversación (Tusón, 2003).

Se considera a los académicos como agentes sociales que conforman un grupo cuyo ámbito de desempeño es la academia¹, desarrollando las conocidas funciones de enseñanza, investigación, difusión de la cultura, gestión de saberes, entre otras actividades que se llevan a cabo en el marco de una institución, bajo ciertos lineamientos legales, operativos y éticos, los que guían casi todas las prácticas que en ella tienen lugar. Por ende, todo profesor puede ser capaz de desplegar un espectro de poderes causales, incluido el poder influir sobre el desplegado por otros (Giddens, 2006). Es decir, la institución y la cultura universitarias presentan constreñimientos a la acción de los académicos, pero también, los académicos son agentes intencionales con relativo grado de autonomía cuyas actividades obedecen a razones y poseen capacidad para discernir o reflexionar sobre lo que hacen (y dicen) en la vida universitaria, es decir, poseen agencia. La idea de agencia involucra la de intervención en un mundo de objetos potencialmente maleables y se relaciona, para Giddens, con la generalizada noción de *praxis* (Infante, 1998).

Para abordar la tarea planteada, se recurre al análisis crítico del discurso, por considerar que es un enfoque que propicia el análisis apropiado de los saberes de los académicos de una universidad que se asume como portadora de una perspectiva social. El término “crítico” en la obra de algunos lingüistas críticos, explica Wodak (2003), se remonta a la influencia de la Escuela de Frankfurt o a la de Jürgen Habermas. Actualmente se usa de modo convencional en un sentido más amplio para denotar, el vínculo práctico que une “el compromiso social y político” con “una construcción sociológicamente informada de la sociedad”. La crítica hace visible la interacción de las cosas, las interconexiones y los encadenamientos que pueden hallarse distorsionados o en lugares ocultos a la vista. Además, la noción “crítica” se entiende también como el resultado de tomar cierta distancia respecto de los datos, enmarcar éstos en lo social, adoptar explícitamente una postura política y centrarse en la autocrítica, como corresponde a un estudioso que investiga (Wodak, 2003: 19).

1. Los académicos y sus saberes

En lo general, los académicos son portadores de un saber asumido, enriquecido por vivencias y experiencias² de su formación profesional, pero también como personas que

¹ Se debe entender por “academia” el espacio imaginario (que puede estar emplazado físicamente) donde se organiza la transmisión de los saberes “de punta” en una sociedad.

² En la idea de Dubet, “La experiencia es una actividad cognitiva, una manera de construir lo real y, sobre todo, de verificarlo, de experimentarlo” (Dubet, 2010: 86).

realizan diversas actividades académicas. Claramente son portadores de un saber sabio o profesional, de un saber pedagógico-didáctico, de un saber propiamente académico, y, de un saber cotidiano (en la práctica).

Siguiendo algunas ideas de Tardif (2004) y de Zambrano Leal (2006), se puede afirmar que todos los saberes son adquisiciones o creaciones surgidas a lo largo de su historia personal y profesional, los que se han ido definiendo según la posición que ocupan en la universidad y el sentido que les adjudican en razón del propio bagaje teórico-práctico así como de ciertas necesidades o intereses. Vistos así, los saberes no son únicamente objetos, conocimientos estáticos, sino, son sobre todo, “prácticas sociales ordenadas en un espacio y un tiempo” (Giddens, 2006: 40). De esta forma, y por las condiciones de producción de los saberes, estaríamos hablando del saber cotidiano, que se manifiesta en la práctica de una conversación y que posee rasgos de diversos saberes, sin olvidar que, el grueso de los “reservorios de saber”, es decir, “el saber mutuo que forma parte de encuentros, no es directamente asequible a la conciencia de los actores. La mayor parte del saber que portan las personas, es un saber de carácter práctico: es inherente a la capacidad de *ser con* en las rutinas de una vida social” (Giddens, 2006: 42). Siendo la entrevista un momento acotado por los objetivos de la investigación, producirá saberes que responden a las preguntas; y si bien aparecen otras informaciones no solicitadas, habrá muchos otros más que no salen a la luz.

La entrevista funciona sobre ciertas reglas muy conocidas: alguien pregunta y otro responde, hay por lo tanto, turnos de habla; el diálogo se da entre dos interlocutores y quien tiene el control de ella es el entrevistador (por esta razón la entrevista es asimétrica). Un hecho incuestionable es que una persona nunca podrá expresar en una entrevista todo el saber del que es portadora, por ello, nuestro objetivo no es evaluar lo que un académico sabe o cuánto sabe, sino identificar cómo se vinculan sus ideas y representaciones sobre las cosas de la universidad con el discurso, los grupos profesionales y la cultura institucional, qué relación guarda lo que expresan con el contexto situacional e histórico, cuáles son los juegos del poder que se manifiestan en el lenguaje y otros aspectos sobre las acciones e interacciones de los agentes entrevistados. Aquí se presupone que lo dicho en la entrevista es verdad o por lo menos, es lo que los interlocutores consideran que es verdad; así, entrevistador e informante, y más este último, buscarán de forma directa o indirecta persuadir y argumentar para lograr la adhesión a aquello que dicen.

2. El análisis crítico del discurso. Elementos para su comprensión.

El análisis crítico del discurso (ACD) es un enfoque que tiene la ventaja de posibilitar un abordaje de tipo multidisciplinario con énfasis social a partir del análisis micro y macro de las relaciones que se dan en la producción de prácticas de saber. El ACD es

más bien una perspectiva, crítica, sobre la realización del saber: es, por así decirlo, un análisis del discurso efectuado “con una actitud”. Se centra en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y en la reproducción del abuso de poder o de la dominación (Van Dijk, 2003: 144).

Se desarrolló a partir de los años ochenta del siglo pasado, derivado del campo ya conformado de estudios del discurso, con aportaciones de la sociolingüística, la pragmática, la semiótica, la lingüística crítica, e incluso, los estudios culturales, entre otras disciplinas³.

³ Puede revisarse el capítulo “Análisis crítico del discurso” de Fairclough & Wodak (2008: 367-404), en Van Dijk (compilador) *Estudios sobre el discurso*, Tomo II, Barcelona, Gedisa.

El ACD se reconoce hoy en día como un enfoque que se caracteriza por ofrecer una visión propia y distintiva de dos tipos de relaciones: una, la relación existente entre el lenguaje y la sociedad, y, la otra, la relación entre el propio análisis y las prácticas realizadas. Para este tipo de análisis el discurso es una forma de “práctica social” porque proyecta una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo enmarcan (Fairclough & Wodak, 2008: 367), de tal forma que lo social moldea el discurso, pero éste, a su vez, constituye lo social. El enfoque se propone igualmente lograr que los aspectos opacos o poco transparentes del discurso se vuelvan más claros, no únicamente para quien lo analiza, sino también para quien lo emite. Otra de sus características relevantes, es que toma partido a favor de los grupos oprimidos, y en contra de los grupos dominantes. Este aspecto ha generado algunas críticas, especialmente las que consideran que otorga demasiado peso a lo político o ideológico.

El impulso del ACD se relaciona también con el hecho de que en el campo de las ciencias sociales y de las humanidades, existe desde hace tiempo una tendencia, que va en crecimiento, a favor del uso de estudios del lenguaje y del discurso como una forma de observar o profundizar en ciertos problemas sociales y de la cultura⁴. El lenguaje ocupa hoy un lugar prominente y más importante en la variedad de procesos sociales, adquiriendo incluso, por ser un instrumento privilegiado que permite expresar saberes y conocimientos, cierta importancia económica, lo que puede notarse con facilidad en el ámbito de los medios de comunicación (Fairclough & Wodak, 2008), cuyo vehículo es el lenguaje.

El análisis crítico aplicado al lenguaje se desarrolló dentro del “marxismo occidental”, gracias a esta orientación se le dio un gran énfasis a la dimensión cultural. El enfoque recibe influencia también de la teoría de la ideología de Althusser (1974), que pone de manifiesto una forma particular de leer la realidad social, al considerar que las ideas están estrechamente vinculadas a prácticas materiales inmersas en las instituciones sociales. Foucault y su trabajo sobre el discurso cambian el rumbo en los estudios de esta naturaleza, ya que no se centran en la ideología, sino en los discursos como sistemas de conocimientos de las ciencias humanas que informan las “tecnologías” sociales y gubernamentales que constituyen el poder en la sociedad moderna.

En definitiva, el ACD es un enfoque que se interesa por estudiar las condiciones sociales y cómo éstas influyen en la producción de textos y los dotan de sentido, pero también cómo estos textos influyen y modifican, eventualmente, dichas condiciones sociales. El ACD es crítico porque desenmascara, desmota, evidencia las relaciones de poder que se manifiestan en los discursos y cómo dichas relaciones se establecen en una ideología. Además, el análisis crítico muestra cómo la producción de textos es a la vez, producto de otros textos, lo que contribuye a la clarificación de posiciones y relaciones en la sociedad, aspecto este último, que se manifiesta en los diferentes programas de investigación que se han conformado⁵.

⁴ Lo cual presenta complejos problemas epistemológicos, ya que el lenguaje es instrumento pero al mismo tiempo objeto de análisis.

⁵ Para ampliar este tema, se puede revisar también Wodak & Meyer (2003), Fairclough & Wodak (2000), y otros autores que es posible encontrar en <http://www.dissoc.org/>, sitio *web* de la Revista Electrónica *Discurso & Sociedad* dirigida por van Dijk.

3. Los diálogos con los académicos. Rasgos distintivos

Se utilizó la entrevista por sus características y por la función que cumple en la investigación social para el acopio de informaciones, sin dejar de reconocer sus posibilidades y limitaciones. Se considera la entrevista como “un diálogo iniciado por el entrevistador con el propósito específico de obtener información relevante para la investigación” (Cohen & Manion, 2002: 378); ésta comprende la reunión de datos a través de una interacción oral directa entre individuos. La entrevista, es asimétrica, siempre hay alguien que pregunta y alguien que responde, y, en algunos momentos, adquiere incluso, rasgos de una conversación espontánea (Tusón, 2003).

En los encuentros (grabados en audio) predomina un discurso más o menos informal, en el que se ponen en uso términos y expresiones relativos a la universidad, la educación, la organización y cultura institucionales, de ahí que se presentan, algunos implícitos y sobrentendidos (Ducrot, 1982), los que son resueltos con cierta facilidad por los interlocutores. La entrevista es una forma de diálogo, de conversación (Grice, 1974) y como tal, exige la participación coordinada de dos o más personas. Es un diálogo que demanda una cierta cooperación, la cual se manifiesta, entre otras condiciones, en la alternancia en los turnos de habla y sus condiciones contextuales, donde además, aparecen factores paralingüísticos y extralingüísticos. Todo ello contribuye a que la entrevista cumpla el objetivo de ambos interlocutores.

Se realizaron 12 entrevistas para esta investigación, cuyos discursos y textos manifiestan diferentes formas de usar el lenguaje y de decir las cosas; los encuentros se guían por temas y preguntas, pero el guión se modifica según el rumbo que toma el diálogo. Las preguntas no siempre recibieron respuestas directas o claras, con frecuencia hay repetición de palabras y circularidad en los argumentos que se esgrimen. Las personas empiezan a reflexionar sobre lo que se pregunta y van buscando organizar sus ideas en el acto, para poder responder. Por estas razones, y, para estar en condiciones de realizar un breve análisis siguiendo la propuesta del ACD, se han seleccionado algunos de sus fragmentos, cuidando de no distorsionar el sentido general de los mismos. Son textos que, de alguna forma, “sobreviven a la separación de su contexto” (Riffaterre, 1997: 172).

4. El análisis según la propuesta teórico-metodológica del ACD

Aquí se describen algunos rasgos de los discursos bajo la consideración de que éstos forman parte de un proceso de cambio cultural y educativo presente en el contexto social amplio, evidente al interior de la institución a partir de 1997⁶ y más recientemente del 2008 en que se aprobó un modelo educativo que se ha convertido en referencia de los discursos y conversaciones sobre la universidad y lo que en ella se hace.

De acuerdo con Teun van Dijk (1999, 25-27), un análisis crítico de los discursos puede realizarse tomando en consideración cuatro aspectos:

1. Que las emisiones discursivas las hacen las personas en tanto que “miembros de un grupo”: hombres, mujeres, jóvenes, viejos, religiosos o no religiosos, etc. Es decir, los actores sociales, y por tanto también “los usuarios del lenguaje, se involucran en el texto y en el habla al mismo tiempo como individuos y como miembros de variados grupos sociales,

⁶ Nuevas políticas educativas para la educación superior se empezaron a aplicar a partir de los años noventa; y, 1997 acota en particular la aplicación en la UANL del *Programa Nacional de Mejoramiento al Profesorado* (PROMEP), que establece el “perfil deseable” para un profesor de educación superior.

instituciones, gentes, etc.”. Los profesores de la universidad también hablan como miembros de su facultad o del campo al que pertenecen y, aún más, pueden hacerlo como profesionistas. De las revisiones realizadas, el aspecto que parece ser más influyente en la forma en que se expresan los informantes, es su participación como funcionarios académicos y/o administrativos.

2. Que existen relaciones entre acción y proceso. Mediante el discurso, el texto, las palabras, decimos y hacemos cosas a la vez. Diseñar o decir que se diseñó un plan de clase es un acto constitutivo de la producción de un programa de estudios o de la carrera por parte del colectivo de profesores de una facultad. Dichas acciones colectivas forman parte de las actividades y procesos del currículo, de la formación universitaria, e igualmente de la buena o no tan buena práctica profesional. Así, las acciones de los niveles más bajos pueden conformar, de forma directa o no, procesos sociales o relaciones *sociales globales entre grupos*. En una institución de educación superior, esto es innegable: nada es gratuito y eventualmente, todas las acciones pueden tener consecuencias en la formación.

3. Que todos los participantes –entrevistados y entrevistador– actúan en situaciones sociales, y los usuarios del lenguaje se implican en el discurso dentro de una estructura de constreñimientos que ellos consideran o que se hacen relevantes en la situación social, esto es, en el contexto. Así, la situación de entrevista se impone por sus reglas a los hablantes, como lo hace también el espacio donde se labora (la oficina, el salón de clases, etc.), así como las circunstancias laborales e institucionales. Estos aspectos y otros más, conforman “el contexto y la estructura social” y todos han de ser considerados cuando se describe el discurso y se evidencian sus relaciones, tanto con esta dimensión como con otras. Así por ejemplo, el contexto de la relación pedagógica, no se limitan al aula, también es la carrera y sus programas, así como la facultad y la propia universidad; pero igualmente, como se ve en el párrafo siguiente, las maneras en que las personas observan y procesan lo que viven.

4. Que además, en el análisis crítico de un discurso, las representaciones⁷, que Van Dijk llama “sociometales” son muy importantes. Es decir, la dimensión cognitiva es crucial en la comprensión de los aspectos sociales de los vínculos micro-macro, con lo que contribuye a hacer posibles los restantes vínculos. De esta forma es posible comprender cómo los actores, las acciones y los contextos son tanto constructos mentales como constructos sociales; que las identidades de la gente en tanto miembros de grupos sociales las forjan, se las atribuyen y las aprehenden los otros, y son por tanto no sólo sociales, sino también mentales. Además, los propios contextos son constructos mentales (modelos) porque representan lo que los usuarios del lenguaje construyen como relevante en la situación social. Estas categorías se relacionan también con los principios de Fairclough & Wodak (2008).

4.1 Saberes sobre “investigación”

El análisis de este discurso es un acercamiento a algunas de las ideas, experiencias y saberes que un agente académico posee sobre la universidad y lo que en ella se hace, el cual también permite la observación de aspectos sobre el contexto y las relaciones institucionales, a la vez que da cuenta de cómo la institución universitaria configura la identidad de nuestro

⁷ Entendiendo que “Toda forma de representación supone una transformación: el representante difiere en uno o varios elementos de lo representado. Las transformaciones responden a procesos donde suele estar ausente la lógica formal” (Infante, 2008: 427). En lenguaje cotidiano decimos, “yo lo veo así...”.

informante⁸. El análisis se apoya en la propuesta de Fairclough & Wodak (2008). Aquí el texto⁹:

1. E: (conversando sobre la Universidad y la relación docencia-investigación) [...] ¿Usted no tuvo problemas para adaptarse a estas formas de trabajo/ para establecer sus propias formas de trabajo?
2. VESI: no/ mira yo estoy.../ bueno yo me he formado obviamente en una estructura académica/ donde se da por hecho el lanzamiento natural/ de la investigación-docencia/ pero yo creo que el problema del investigador en la docencia/ es justamente la separación entre docencia e investigación/ la universidad.../ digamos aquí en.../ sobre todo las universidades estatales [[porque la UNAM/ también está estructurada de otra manera/ igual la UANL/ desde mi perspectiva son universidades/ de muy/ muy fuerte investigación la función/ de la universidad estatal/ efectivamente]] es como una escuela de/ educación superior/ pero más orientado/ hacia la transferencia de conocimiento/ utilizar las técnicas/ ahí sería.../ no.../ no necesariamente surgen los grandes investigadores/ o profesionistas que aplican sus conocimientos/ ahora... / yo creo que hay.../ una preocupación a nivel de las universidades porque hay que superar eso [...] pues.../ este.../ ya más o menos/ digamos unos.../ trece/ trece años/ que se.../ noventa y siete en adelante/ hay en esta universidad/ una preocupación cada vez.../ más importante acerca de la investigación/ entonces esto obviamente.../ esa preocupación.../ *me favorece* porque.../ obtengo muchísimo apoyo de.../ la rectoría para poder seguir.../ adelante para tener.../ mis espacios/ incluso se han echado en contra de los directores de facultades/ y.../ pues obviamente esto me ayuda.../ en consolidar [...] mis investigaciones
3. E: ¿Usted ha encontrado que *ya hay un mayor apoyo* a la investigación? ¿Diría que vamos como.../ por buen camino?
4. VESI: pues mira yo.../ yo percibo que si hay un/ un apoyo cada vez más importante/ por el simple hecho de que en algún momento/ la universidad crea sus propios programas de.../ de apoyo a la investigación/ en el país/ que los proyectos en el país si.../ este tengan que ser dictaminados/ que hay una cierta transparencia/ en la asignación de recursos/ si hay ciertas categorías para poder comenzar/ categorías o criterios/ digamos en cuanto.../ a el perfil que la gente se puede someter/ proyectos con éxito/ entonces yo creo que esto ha sido un *proceso de aprendizaje*/ si/ que ha sido también impulsado/ por la propia SEP/ a través del PROMEP/ y pues también obviamente del CONACYT/ entonces en ese sentido.../ yo sí creo que.../ va en buen camino/ pero.../ todavía.../ falta
5. E: Desde su perspectiva [...] si hay realmente un cambio? / o si cree que [los] profesores / efectivamente están tendiendo con autenticidad diríamos / hacia la investigación?

⁸ Profesora-investigadora, proviene de una universidad extranjera. Su posición al interior de la universidad es sobresaliente, avalada por su trabajo en el área social y las credenciales usuales hoy en día (SNI, perfil PROMEP, líder de un CA, entre otras); el reconocimiento institucional facilita sus relaciones con personas que dirigen o tienen posiciones clave en la institución.

⁹ Casi todas las supresiones al texto original se señalan con los puntos suspensivos entre corchetes [...], éstas no afectan el sentido general del texto seleccionado.

6. VESI: bueno.../ eso si que tampoco no lo creo / creo que.../ hay / no sé cuántos profesores en la universidad / unos cinco mil / si / yo creo que.../ los que realmente están en el camino de la investigación / serían los que son los investigadores funcionales/ los jóvenes que entrando como candidatos / bueno ya los más consolidados/ yo creo que ese es el sustento de la investigación / en la UANL / todavía en estos niveles / este / iniciales con candidatos / ahí hay muchas fluctuaciones / porque hay gente que entra y otra gente que sale / y.../ pero como quiera si lo vemos / un poquito a través de los años.../ ese grupo entra en la universidad / a expandirla [...] poco/ y seguramente no.../ este.../ como *la propia rectoría* lo desearía / pero si / ahora los que entran aquí/ son los que en general son muy jóvenes/ ¿si? o sea los que se han formado.../ en doctorados / probablemente lo agarran fuera de la universidad / que son repatriados/ que vienen de diferentes.../ y hay un grupo muy grande de profesores / de mucha antigüedad / con más formación / que se han quedado / en la institución en docencia / aun.../ que haya una especie de preocupación por incrementar.../ digamos el título / el grado académico / esto no va por lo general a la par / con un ingreso.../ sustancial / en la investigación / porque creo que también es una especie de.../ escudo/ y pues a los cincuenta / a los treinta y cinco años [de antigüedad]/ cómo cambia un estilo de vida? / está.../ así como que se ha arraigado/ por mucho tiempo/ y que ha sido.../ un cambio para ellos/ digamos una.../ un camino de éxito y de satisfacción / y a lo mejor incluso lo han combinado con otras actividades.

4.2 Desglosando los saberes

En la primera pregunta (parágrafo 1), quien entrevista sabe que la profesora proviene de una universidad extranjera, por lo que presupone que las reglas y convenciones académicas son diferentes, lo que podría implicar dificultades para adaptarse al trabajo en esta universidad.

El uso de expresiones como *obviamente, justamente, necesariamente, efectivamente* (parágrafo 2), considerados adverbios de modo, porque otorgan un cierto énfasis o valoración a lo que se expresa, modalizan el discurso. Cuando nuestro informante dice “obviamente” concede la razón al entrevistador, refuerza el valor de verdad, agregando una idea que traduce una sutil actitud de superioridad: “*allá lo natural*” es que investigación y docencia funcionen como una sola. Algo similar sucede con los otros adverbios. Por otro lado, la forma en que nombra ambas actividades investigación–docencia (en todo momento usa la misma combinación), evidencia qué elemento se privilegia en esa mancuerna, presuponiendo que así es mejor o lo ideal. El discurso realiza una labor ideológica, porque el decir, es una manera particular de representar y construir la sociedad que reproduce relaciones desiguales de poder, las que se “naturalizan” mediante el lenguaje.

Más adelante, en el mismo parágrafo 2, se refiere a las diferencias entre universidades como la UNAM y la UANL (autónomas) y las que llama universidades estatales¹⁰, para destacar la investigación en las primeras y la docencia en las segundas. Este es un saber que subyace a la afirmación de que estas universidades son “escuelas de educación superior”, y que su función es transmitir conocimiento, así que no puede esperarse que ahí surjan investigadores que (generan y) aplican sus conocimientos. Pero, de

¹⁰ Es posible que se refiera a las universidades tecnológicas, que son públicas pero no autónomas. La autonomía supone la capacidad de auto-gobernarse.

entre estas universidades, excluye, abriendo una especie de paréntesis a la UNAM y a la UANL, porque éstas son universidades “fuertes” en investigación.

Al tema general que se expresa en el texto seleccionado, se aplica también el principio de Fairclough & Wodak (2008), que dice que “el discurso constituye a la sociedad y a la cultura”. En un análisis crítico de los discursos de los académicos podemos observar que, eventualmente, las representaciones que poseen de ciertos hechos y personas, al igual que las relaciones y las identidades, contribuyen a reproducir o a transformar la sociedad. De tal manera que un discurso que afirma que en algunas universidades se privilegia la transmisión de conocimiento y no la investigación, puede contribuir a reproducir esta idea y por ende, el estatus de universidad de docencia, o a transformarla, para negar tal afirmación. En este caso, lo que se dice, confirma una condición ya conocida (cita 8), que adquiere un peso específico porque además, quien lo dice detenta una posición de cierta relevancia dentro de la universidad.

Primordialmente el ACD se ocupa de los problemas sociales, así que, lo que la universidad hace para formar a los profesionales, incluyendo docencia e investigación, es un problema social y como tal, interesa conocer la forma en que la institución universitaria define las funciones a desarrollar para poder cumplir con tal cometido. Es el caso de la docencia y de la investigación, las que en algunas universidades han seguido caminos diferentes o por lo menos que se tocan poco. Agencias internacionales como la OCDE y organismos culturales como la UNESCO, han insistido en el fortalecimiento de la investigación en las universidades, para generar conocimientos y renovar a la vez los modelos pedagógicos más tradicionales. De ahí el interés por fortalecer el vínculo entre ambas, que sin embargo no se desarrolla como un proceso llano o exento de dificultades. El impulso observado en los últimos años a través de la dotación de recursos especiales, aunque en teoría abierto para todos aquellos que reúnan las condiciones exigidas, en realidad beneficia a los mejor posicionados en la estructura universitaria.

Afirma nuestro informante que existe *ya* una preocupación generalizada por superar la situación de rezago en la investigación y transitar hacia la generación propia de conocimiento; además, dicha preocupación es “cada vez” más importante, con lo que alude a un proceso que aún no termina. Hace referencia a un momento pero también se vincula con un proceso, lo que denota que el discurso es, sin lugar a dudas, histórico. Con ello, habla también de un contexto, porque la producción de un discurso se da en un determinado medio, en un contexto y éste es una dimensión necesaria para comprender el discurso que se analiza. Lo que nuestro informante *sabe*, es que el momento clave es 1997 (parágrafo 2, hacia el final), lo que tiene fundamento, ya que es a partir de esa fecha que las políticas sobre el fortalecimiento a la investigación se aplican en esta institución universitaria; el discurso de hoy tiene por lo menos una historia “desde hace más de trece años”, con lo que se destaca el proceso, un *continuum*.

Las relaciones sociales de poder como elementos discursivos en la sociedad contemporánea, tienen un carácter fundamentalmente lingüístico y discursivo. En una segunda pregunta (parágrafo 3), quien entrevista presupone que “antes” el apoyo a la investigación era insuficiente o menor a lo que debiera ser y que aumentar dicho apoyo es positivo y equivale a estar en el buen camino, aunque “todavía falta”. Esto refuerza la actitud de quien informa, de tal manera que la conversación parece funcionar bajo el principio de cooperación en términos de Grice (1971), un supuesto pragmático muy general de

intercambio comunicativo que guía a los interlocutores en una conversación. O bien, dado que, en cierto sentido, la pregunta promueve el tipo de discurso que se produce, puede también hablarse de una co-construcción (Rodríguez Alfano, 2003), ya que ambos colaboran para construir las ideas que se intercambian.

A través de su discurso, quien informa refiere que *sí* hay avances en investigación (parágrafo 4), porque la universidad ha creado sus propios programas de apoyo, pero también, porque a nivel nacional los proyectos son dictaminados, “hay cierta transparencia” para que la asignación de recursos beneficie a aquellos que cumplen con los criterios establecidos. Con lo que estaría significando que entrar al juego de las reglas y las convenciones en la investigación, es “un aprendizaje” para las personas a la vez que es un avance para el aparato institucional que asigna los recursos, y este proceso va por “buen camino, pero todavía falta”, dice para cerrar esta parte.

Sin embargo, y a propósito de la siguiente pregunta (parágrafo 5) que interroga sobre si este cambio es efectivo, afirma que no cree que haya un cambio auténtico, más bien considera que del total de profesores en la UANL, los que realmente están en el camino (ideal) de la investigación, son los jóvenes, porque ellos son “funcionales” en tal actividad (primera parte del parágrafo 6), expresión que va en demérito de los de mayor edad, porque entonces, ellos “no son” funcionales¹¹. Es decir, *sí* hay avances en investigación, pero no ha aumentado el número de profesores que investigan, además, hay inestabilidad en el campo investigativo, ya que algunos profesores entran y otros salen, lo que no ha propiciado que la investigación se expanda (y se consolide la actividad), por lo menos de forma suficiente y desde la perspectiva de quien habla. Por otro lado, cree que los más jóvenes se muestran más interesados, porque entre los de mayor antigüedad en la institución hay un predominio de dedicación casi exclusiva a la docencia. No obstante que en esto hay cierta razón, habría que matizar su dicho, porque, tal cosa no se percibe en todos los campos disciplinarios.

El entrevistado reconoce que ha habido un aumento de personal académico con posgrado, pero esto no significa que aumenten los profesores que investigan. Hace una concesión cuando expresa que, para los profesores más antiguos (líneas finales del parágrafo 6) la docencia ha sido un camino de éxito, o más bien un escudo, y la han combinado con otras actividades. Presupone que no es posible cambiar un estilo de vida a los cincuenta años edad o a los treinta y cinco de antigüedad en la institución.

En general, puede decirse que el presente discurso se relaciona con una serie de hechos y condiciones que han ido definiendo un camino para la investigación en esta universidad. Dialoga además, con otros discursos, como los de las políticas educativas y para la investigación, así como con todos los supuestos y preceptos que se establecen en los diferentes sistemas y documentos que reglamentan la presentación de proyectos, la asignación de recursos, así como el reconocimiento a la calidad de ser investigador o un buen investigador. Hay en nuestro informante, principalmente, un saber disciplinario y académico, porque, además, escribe, participa en foros y discute sus resultados de investigación. En su discurso se proyecta una visión particular de ser universitario y de ver los procesos en la universidad. Es posible decir como Bourdieu (2007) que su discurso es *estructurante* porque su palabra contribuye a la configuración del campo de la investigación

¹¹ Mayormente usado como adjetivo, el concepto funcional está vinculado a algo o alguien que funciona o sirve. En psicología conductual, una conducta funcional, es aquella que resulta adecuadamente eficaz a sus fines. Lo que se presta a discusión es para quién o para qué fines ha de entenderse funcional esa conducta.

en esta universidad, y *estructurado* porque buena parte de la base material que lo conforma, es producto de esta cultura académica.

A manera de conclusión

Los saberes analizados en este trabajo, son resultado de los modos de comprensión del conocimiento en sus delimitaciones sociales, políticas, culturales, religiosas o científicas. El saber que portan los académicos es un saber cotidiano impregnado de conceptos de la disciplina, de la pedagogía, de la academia. Los académicos viven, reflexionan y comprenden de forma diferente a la universidad y lo que en ella sucede. Un mismo hecho o proceso, propiciará una mirada diferente, si se es ingeniero, arquitecto o antropólogo. Pero, en lo que todos son iguales, es en el hecho de que el saber que portan se manifestará (se manifiesta) en las diferentes prácticas y emisiones discursivas en y sobre la universidad. Si alguien es historiador, no puede actuar como arquitecto; eventualmente podría hacerlo como pedagogo o como investigador social, porque hay un área común que alberga a estas especialidades. Pero es evidente que su cercanía con el campo ingenieril o arquitectónico, es más escasa. En lo individual, este es un aspecto que define, en cierto sentido, el discurso¹².

Aunque la investigación total que se está realizando trabaja con un corpus mayor, en esta colaboración se analiza una selección perteneciente a un solo informante. El análisis crítico realizado sobre este discurso de una académica que labora en el área social de la universidad, permite ver que las cosas “que dice” y “cómo las dice” se relacionan con otros discursos, otros textos y sobre todo, con otros momentos históricos en los que la investigación se observa como algo diferente a la docencia. Es decir, este proceso, que involucra nuevas reglas y prácticas para desarrollar la investigación, se relaciona con procesos anteriores y también actuales. Así, paralelamente al discurso institucional y el propio de nuestro informante, hay un discurso de otros académicos que manifiestan de forma constante que el problema fundamental es la falta de tiempo. Otra situación es, el tipo de investigación que se busca promover según las políticas y recomendaciones diversas: ésta debe estar precedida primero por un proyecto que contenga los mínimos teóricos y metodológicos que la ciencia exige, y su desarrollo ha de garantizar la producción y posterior aplicación de conocimiento. Exigencias de este tipo pueden ser legítimas, pero demeritan cualquier otra tarea investigativa que no se ajuste al esquema. Otro tema que está en la historia de este discurso, y que se relaciona con la anterior, es cómo observan los profesores a la investigación, asunto del que los investigadores se han ocupado muy poco.

El análisis crítico del discurso, como ha podido verse, está bastante relacionado con el hecho de establecer nexos entre estructuras y procesos sociales y culturales por un lado, y con las propiedades del texto por el otro. Estos nexos son por lo regular, bastante complejos y nuestros autores revisados, recomiendan mejor pensarlos como vínculos indirectos o “mediados”. Dicen Fairclough & Wodak (2008), que un modo de ver esta relación es considerar que el vínculo entre el texto y la sociedad está mediado por “los órdenes del discurso”, que son equivalentes, entre otros aspectos, a los cambios en las políticas (educativas, por ejemplo), pero también a la relación entre esas políticas y su uso o aplicación institucional, a la aparición de otros textos y discursos que en algún momento y circunstancia particular se articulan entre sí.

¹² En los últimos tiempos, las posiciones de quienes defienden campos transdisciplinarios echarían por tierra estas consideraciones, pero se trata de un problema que no puede abordarse aquí.

Para efectos de nuestro trabajo, además, es importante no olvidar que el mismo discurso puede interpretarse de maneras muy distintas, según quién los escuche y según la cantidad de información contextual incluida. Una tarea que queda pendiente es ahondar en el conocimiento de las estructuras de argumentación, porque ello permite desentrañar los sentidos manifiestos y latentes y aprender más acerca de la retórica institucional y académica. La lectura crítica no se agota aquí, el discurso tiene muchas más posibilidades, como bien afirman Fairclough & Wodak (2008), las interpretaciones y las explicaciones (como las aquí vertidas) nunca son definitivas ni autorizadas: son dinámicas y están abiertas a nuevos contextos y a nueva información.

Bibliografía

- ALTHUSSER, L., *La filosofía como arma de la revolución*, México D.F., Siglo XXI, 1974.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós Studio, 2008.
- COHEN, L. & Manion, L. (2002): *Métodos de investigación educativa*, Madrid, La Muralla.
- Bourdieu, P., *El sentido práctico*, México D.F., Siglo XXI, 2007.
- DUBET, F., *Sociología de la experiencia*, Madrid, Editorial Complutense, 2010.
- DUCROT, O., *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- FAIRCLOUGH, N., “El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales”. En WODAK, R. & MEYER, M., *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp.179-20.
- FAIRCLOUGH, N. & WODAK, R., “Análisis crítico del discurso”, en Van Dijk (comp.). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 367-404.
- GRICE, H. P., *Studies in the way of words*, Cambridge, M A, Harvard University.
- INFANTE, J. M. (2008): “Representaciones. Algunas dificultades en la perspectiva de la psicología y la lingüística”, en DE LA TORRE, M. (coord.). *Concepciones y representaciones del cambio educativo*, Monterrey, México, FFyL-UANL, 1991, pp. 403-429.
- INFANTE, J. M., *El conocimiento de lo social: el sentido común y la perspectiva científica*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1998.
- KRISTEVA, J., “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en NAVARRO, D. (selec. y trad.) *Intertextualié. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC/Casa de Las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.
- RODRÍGUEZ ALFANO L. & DURBORAW, C. A., “La co-construcción del significado de la noción crisis en el diálogo de entrevistas de *El habla de Monterrey*”. En KOIKE, D. A. (edit). *La co-construcción del significado en el español de las Américas: acercamientos discursivos*, Canadá, Legas Publishing, 2003, pp. 71-111.
- RIFFATERRE, M., “El intertexto desconocido”, en Navarro, D. (selec. y trad.) *Intertextualié. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC/Casa de Las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 170-172.
- TARDIF, M., *Los saberes del docente y su desarrollo profesional*, Madrid, Narcea, 2004.
- TUSÓN, A., *Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel Practicum, 2006.
- VAN DIJK, T. A. (comp.), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- VAN DIJK, T. A., “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”. En WODAK, R. & MEYER, M. *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 143-177.

- VAN DIJK, T. A., "El análisis crítico del discurso", en *Anthropos* 186, versión electrónica, 1999, pp. 23-26. <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20de%20discurso.pdf> (Consulta: 10/10/2009).
- VERÓN, E. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- WODAK, R. & Meyer, M. *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- ZAMBRANO LEAL, A., "Tres tipos de saber del profesor y competencias: una relación compleja", *Educere*. Vol.10, nº. 33, 2006, p. 225-232. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102006000200003&lng=es&nrm=iso (Consulta: junio 2006).

Los Autores

Mircea Branza. Profesor titular de Lengua y Literatura Española en el Departamento de Lingüística Románica y Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de la Universidad de Bucarest. Se graduó en 1970 en Filología Española y Filología Rumana por la Universidad de Bucarest y en 1999 se doctoró en Lingüística por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Experiencia didáctica (Licenciatura y Máster): ELE, Historia de la lengua y Gramática histórica, Introducción a la Lingüística, Sintaxis, Fonética y Fonología, Morfología, Variación y cambio lingüísticos, Metodología de la investigación lingüística, Cultura y Civilización en las Universidades de Iasi y Bucarest (Rumanía), Amsterdam y Leiden (Holanda), Córdoba (Argentina), Alicante (profesor invitado de Lengua y Cultura rumana). Especialización en variación morfosintáctica sincrónica y diacrónica.

Guadalupe Chávez González es maestra en Enseñanza Superior por la Facultad de Filosofía y Letras (Monterrey, México). Doctoranda del programa de Doctorado en Humanidades con acentuación en Estudios de la Cultura, donde trabaja sobre una tesis que se propone un estudio acerca de los saberes de los académicos de la universidad. Docente de la UANL desde 1974, impartiendo cursos en la actualidad de teoría de la educación e investigación educativa principalmente, tanto en licenciatura como en el posgrado y ha participado también en procesos de formación de profesores. Su trabajo de investigación y diversas publicaciones se asocian al área de educación y valores, y, al grupo interdisciplinario de Ética profesional en los posgrados (IISUE-UNAM). Ha participado En el semestre agosto-diciembre de 2011, realizó una estancia de investigación en la Facultad de Educación de la UADY.

Zsuzsanna Csikós es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Eötvös Lóránd de Budapest. Actualmente es profesora titular en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Dicta clases de literatura hispánica y española. Sus investigaciones y publicaciones se centran en el ámbito de la literatura hispánica contemporánea, la narrativa de Carlos Fuentes, y la emigración húngara en América Latina.

Josep Esquerrà i Nonell nació en Barcelona en 1964. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (1999), cuya tesis dirigida por la Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona, Rosa Navarro Durán, y titulada: “Castilla Vertebrada. Reconstrucción Histórica de un personaje legendario: El Conde Fernán González”, obtuvo un Sobresaliente “Cum Laude” por unanimidad. Es actualmente Profesor Adjunto de Literatura Española en la Universidad de Kragujevac (FILUM), Serbia, desde el año 2008. Ha sido profesor invitado y conferenciante en universidades de varios países (Cuba, España, Dinamarca, Rusia, Bulgaria), destacando tanto en su labor como medievalista, como por llevar a cabo una visión conciliadora de diálogo intercultural entre el Islam y la Cristiandad, tal se aprecia en su libro *El Abencerraje tagarino: tradición estética y didáctica* (1995). Fue Profesor del M.E.C. de España en Rusia y Bulgaria. Cabe destacar también su traducción y estudios de T.E. LAWRENCE (2001): *Influencia de las Cruzadas en la Arquitectura Medieval Europea hasta finales del siglo XII*. Además de una veintena de publicaciones especializadas es autor

también de cuentos y de un libro de poesía, titulado *Fuero Interno, vol. I* (2010). E-mail: yoneconcil@hotmail.com.

Dóra Faix. Profesora del Departamento de Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad EötvösLoránd (ELTE) de Budapest, donde imparte cursos de geografía cultural y civilización de España y de América Latina, así como de literatura española y catalana del siglo XX. En cuanto al primer tema, sus libros sobre *Geografía cultural de España* y *Geografía cultural de América Latina* son utilizados en varias instituciones de enseñanza de Hungría. En cuanto a los temas literarios, su tesis doctoral trata la cuestión del autor implícito en los cuentos de Horacio Quiroga, basándose en los conceptos básicos de la narratología, y en la actualidad sigue investigando el tema de la presencia del autor en los textos literarios, especialmente en el periodo de la posguerra española. Testimonio de ello son sus publicaciones sobre Carmen Martín Gaité, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas. Universidad Eötvös Loránd (ELTE), Budapest.

Giuseppe Gatti. “Doctor European” *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, España. Su tesis doctoral “La apropiación subjetiva del espacio urbano. Montevideo y su proyección en la literatura de Hugo Burel” ha sido galardonada con el *Premio Extraordinario de Doctorado* por la Universidad de Salamanca, diciembre de 2011. Actualmente se desempeña en la Universidad La Sapienza, Roma, *Facoltà di Filosofia, Lettere, ScienzeUmanistiche e StudiOrientali*, como adscripto a la Cátedra de Lengua y literaturas hispanoamericanas en calidad de “Cultor de la materia” y en la UTIU - UniversitàTelematicaInternazionaleUniNettuno, Roma, *Facoltà di ScienzadellaComunicazione*, como asistente/tutor de la Cátedra de Lengua española. Sus más recientes publicaciones se centran en la narrativa del Cono Sur. E-mail: giuseppe_gatti@hotmail.com.

José María Infante es doctor en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y maestro en Metodología de la Ciencia por la Universidad Autónoma de Nuevo León (Monterrey, México). Se desempeña como docente en la UANL desde 1976, impartiendo cursos en el área de la teoría social, metodología y sociología política, tanto a estudiantes de licenciatura como del posgrado. Su principal interés en la investigación se enfoca hacia los temas de la psicología política (valores, comportamiento político, procesos electorales, discurso político, liderazgo). Sobre este tema posee diversas publicaciones y participaciones en eventos académicos. Es miembro activo del CA “Estudios del discurso” y de asociaciones nacionales e internacionales en su línea de interés.

Ana Jovanović es profesora asociada (contratada) en el Departamento de Hispanística de la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac (Serbia). Partiendo de una aproximación interdisciplinar, su trabajo se enmarca en el ámbito de los procesos de enseñanza y aprendizaje/adquisición de lenguas extranjeras, las diferencias individuales y formación de los profesores del español. Es autora de la monografía *Las actitudes de los alumnos y profesores en el aula de lenguas extranjeras* (Fundación Andrejevic, 2009) y numerosos trabajos sobre didáctica de las lenguas extrajeras. Es miembro de las siguientes asociaciones: *AATSP* (The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese), *RRH* (Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia) y Asociación de Pedagogos de Serbia. E-mail: anajovano@gmail.com.

Katona, Eszter (1976, Szeged, Hungría) se licenció (2000) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Szeged donde se doctoró en 2005 con la tesis titulada *Relaciones entre Italia y España en la Segunda Guerra Mundial*. Actualmente trabaja como profesora asociada en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, dicta clases de civilización y de literatura española. Sus investigaciones y publicaciones se centran en el ámbito de la historia de España y la literatura española del siglo XX.

Marisa Martínez Pérsico. Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, obtuvo su Diploma de Estudios Avanzados con un trabajo de investigación sobre poesía ecuatoriana que recibió el Premio de Grado de la Universidad de Salamanca. Es profesora de español en Roma, investigadora y asistente de la Fundación Leopoldo Marechal, fue adscripta de la cátedra de Literatura Latinoamericana II (UBA). Obtuvo becas de formación artística o académica ofrecidas por UNESCO-OREALC (Cuba, 1995), Ministerio de Cultura y Educación PNBU (Argentina, 1997-2002), Subsecretaría de Juventud del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (Argentina, 2003-2004), Banco Santander Central Hispano USAL-BSCH (España, 2004-2007), Fondo Nacional de las Artes (Argentina, 2008) y Asociación Iberoamericana de Posgrado AUIP (España, 2009-2010).

Sanda-Valeria Moraru (1979, Cluj-Napoca, Rumanía). Asistente titular en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas, Facultad de Letras, Universidad “Babeş-Bolyai” de Cluj-Napoca, Rumanía. Licenciada en Filología Hispánica-Filología Inglesa. Máster en Estudios Europeos Comparados. Doctora en Filología con la tesis titulada *La literatura del exilio rumano de expresión española: George Uscătescu* (publicación en curso). Imparte seminarios de lengua española (fonética, morfología, sintaxis, lexicología, semántica, historia de la lengua española, variedades del español actual y dificultades del español), clases prácticas de traducciones y seminarios de literatura española (Edad Media, Renacimiento, Barroco y siglo XIX). Sus investigaciones y publicaciones se centran en la gramática española y en la literatura del exilio rumano en España y los países de habla hispana. Autora del libro: *Cambios del sistema nominal en el paso del latín al español* (2003). E-mail: sandamoraru@yahoo.com.

Andjelka Pejović es profesora titular en el Departamento de Hispanística de la Facultad de Filología y Artes, Universidad de Kragujevac (Serbia). Es autora de la monografía *La colocabilidad de los verbos en español con ejemplos contrastivos en serbio* (2010) y coautora del *Manual de traducción (español-serbio/serbio-español) con especial atención a la lexicología* (2006). Ha publicado numerosos trabajos principalmente en el ámbito de la fraseología y la lingüística aplicada. Participa en congresos nacionales e internacionales. Es miembro de las siguientes asociaciones: *AESLA* (Asociación Española de Lingüística Aplicada), *EUROPHRAS* (European Society for Phraseology) y *RRH* (Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia). E-mail: atolimir@gmail.com.

Octavio Pineda (Gran Canaria, 1979). Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC). Ha realizado un Master II en el *Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur l'Amérique Latine à Toulouse* (IPEALT) sobre poesía argentina contemporánea. Ha vivido durante 5 años en Francia, trabajando como profesor de español en el Instituto Cervantes de Toulouse y como Lector de español de la *Université Toulouse-Mirail II* (UTM). En la actualidad trabaja como Lector de español en la Universidad Babeş-Bolyai (UBB) de Cluj-Napoca en Rumanía, y prepara su tesis sobre la obra del poeta argentino Jorge Boccanera.

Dalibor Soldatic es profesor de literaturas hispánicas en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Licenciado y maestro en letras españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México, doctor en ciencias literarias por la Universidad de Belgrado. Autor de artículos y ensayos sobre la literatura española contemporánea y la novela hispanoamericana. Co-autor del libro *Španska književnost I* (Literatura española I, Edad Media y Renacimiento) y autor del libro *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* (Contribuciones para una teoría de la nueva novela hispanoamericana). Traductor de novelas de autores españoles e hispanoamericanos al serbio y de la novela *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić al español.