



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN ESLOVAQUIA

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN

XIV Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia ACTAS



educacion.es

XIV ENCUENTRO
DE PROFESORES DE ESPAÑOL
DE ESLOVAQUIA

ACTAS



Bratislava
5-7 de noviembre de 2009

Autores:

Rita Ferrer i Miquel – Profesora Titular de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Girona.

Doc. PhDr. Ladislav Franek, CSc. – Universidad Constantino el Filósofo de Nitra.

Miguel Ángel García – Profesor Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

PhDr. Eva Palkovičová, PhD. – Universidad Comenio de Bratislava.

Luis Pardiñas Béjar – Agregado de Educación, Embajada de España en Eslovaquia.

Doc. PhDr. Paulína Šismišová, CSc. – Universidad Comenio de Bratislava.

Director del consejo editorial: Luis Pardiñas Béjar

Consejo editorial: Jaroslav Šoltys, Eva Palkovičová, Francisco Aliaga



MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

© De los textos: los autores

Catálogo de publicaciones del Ministerio

www.educacion.es

Texto completo de esta obra y versión electrónica:

www.educacion.es/exterior/sk/es/publicaciones-y-materiales/XIV-encuentro.pdf

Fecha de edición: octubre 2010

NIPO: 820-10-383-4

Diseño y maqueta: AnaPress

ISBN 978-80-89137-66-4

Imprime: AnaPress (info@anapress.sk)

Impreso en Bratislava, República Eslovaca, en papel reciclado *Impact*[®]

Pedidos y distribución: agregaduria.sk@educacion.es

ÍNDICE

| | |
|--------------|---|
| PRESENTACIÓN | 5 |
|--------------|---|

I

DIDÁCTICA

| | |
|--|---|
| Los contenidos culturales en la clase de ELE | 9 |
| <i>Luis Pardiñas Béjar</i> | |

II

CULTURA Y TRADUCCIÓN

| | |
|--|----|
| Un labio como una espada: Vicente Aleixandre O la salvaje embestida de la verdad vital | 19 |
| <i>Miguel Ángel García</i> | |
| Conmemoración de Onetti/Cortázar (la enseñanza de la literatura hispanoamericana y española en las universidades eslovacas) | 37 |
| <i>Ladislav Franek</i> | |
| Isaac Albéniz (1860 – 1909) | 51 |
| <i>Rita Ferrer i Miquel</i> | |
| Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj... y para traducir un cuento de Julio Cortázar | 67 |
| <i>Eva Palkovičová</i> | |
| Para leer a Onetti | 77 |
| <i>Paulína Šišmišová</i> | |

Las Actas que ahora presentamos recogen las intervenciones producidas en el XIV Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia, durante el cual nos ocupamos, como es habitual en estos encuentros, de la actualización didáctica de la lengua, de la traducción y de la actualidad cultural.

El centenario del músico Isaac Albéniz y del escritor Juan Carlos Onetti y el veinticinco aniversario de la muerte del poeta Vicente Aleixandre y del escritor Julio Cortázar fueron los temas que centraron la atención de las secciones de cultura y de traducción, que estuvieron a cargo de los profesores Miguel Ángel García, de la Universidad de Granada; Rita Ferrer i Miquel, de la Universidad de Girona; Ladislav Franek, de la Universidad Constantino Filósofo de Nitra y Eva Palkovičová y Paulína Šišmišová de la Universidad Comenio de Bratislava.

La sección de didáctica contó entre otras intervenciones y talleres con la intervención del profesor Francisco Aliaga de la Universidad Complutense de Madrid, cuya ponencia, debido a causas técnicas imponderables, nos vemos obligados a ofrecerla en las Actas del próximo encuentro de profesores.

La realización Encuentro de Profesores ha sido posible gracias a la participación y colaboración de diversas entidades a las que la organización tiene mucho que agradecer. En primer lugar, la participación asociada del Ministerio de Educación de Eslovaquia; a continuación, la generosa, abierta y decidida colaboración de las universidades españolas Complutense de Madrid, Girona y Granada, sin la cual este Encuentro no hubiera sido el que fue; y, para concluir, el sostén y aliento permanentes y convencidos de la Embajada de España en Eslovaquia.

A todos y, como no, a los profesores eslovacos y españoles destinatarios de estos Encuentros y que nos animan a continuar esta tradición de primeros de noviembre, muchas gracias.

Bratislava, octubre 2010

I
DIDÁCTICA

LOS CONTENIDOS CULTURALES EN LA CLASE DE *ELE*

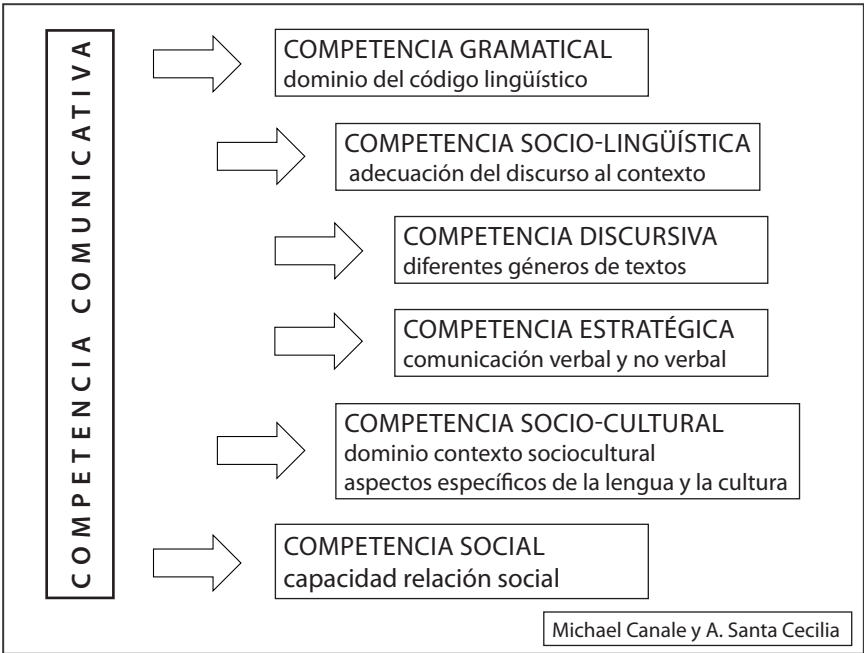
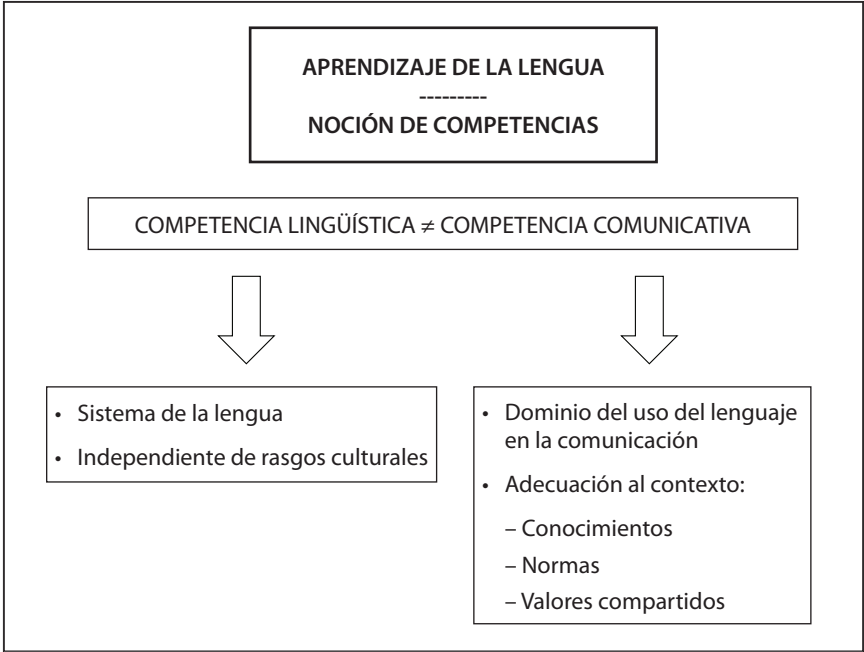
Luis Pardiñas Béjar

Embajada de España en Eslovaquia

Las páginas que siguen son la presentación que se hizo para mostrar la importancia de introducir y contar siempre con el conocimiento de la cultura de la lengua extranjera que se enseña. Tanto el Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas (MCER) como el Currículo del Instituto Cervantes desarrollan la tesis de que el conocimiento de una lengua implica el conocimiento de la cultura del país o países en que se habla, y, por tanto, la enseñanza debe incluir la transmisión de la misma.

En el caso de la literatura, por ejemplo, estamos ante un modelo de lengua acabado que puede ser utilizado por el profesor para mostrar los más variados supuestos léxicos, sintácticos y de nivel socio-lingüístico.

A continuación, pues, de manera sintética, se exponen los cuadros que ilustran el objetivo señalado: la necesidad de contar con los contenidos culturales en la enseñanza de la lengua extranjera. Un último cuadro final recoge de manera sucinta algunos de los recursos más destacados que contemplan la literatura en la clase de *ELE* y que el profesor puede encontrar en internet.



QUÉ ES COMPETENCIA CULTURAL

- CONOCIMIENTO PRAGMÁTICO DE LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL
- CONOCIMIENTO DE LA ACTUALIDAD
- CONOCIMIENTO ENCICLOPÉDICO DEL PATRIMONIO CULTURAL (de autor y popular):

LINGÜÍSTICO: Literatura

NO LINGÜÍSTICO: Historia, Arte, Música, Deporte, Manifestaciones culturales populares, Geografía, Gastronomía, etc.

Cada cultura se caracteriza por sus símbolos, sus sistemas de valores, su manera de ser, sus modos de vida y costumbres. Se caracteriza también por su producción de bienes simbólicos (artísticos, entre otros)

(Porcher: *La civilisation*)

PRECISIONES

- Se puede conocer la cultura sin la lengua (cursos de civilización y cultura)
- La competencia de comunicación en lengua extranjera implica la competencia cultura
- Formar un hablante comunicativamente competente, supone formar un hablante culturalmente competente
- El conocimiento de la cultura es algo más que los “estereotipos”, visión empobrecida de una cultura y de un pueblo

PAPEL DEL PROFESOR

MEDIADOR CULTURAL:

- PUENTE ENTRE LA CULTURA DEL ALUMNO Y LA DE LA LENGUA EXTRANJERA
- ANIMADOR DE LA REFLEXIÓN DEL ALUMNO ANTE LAS DIFERENCIAS CULTURALES

IMPLICACIONES DE LA ENSEÑANZA DE CONTENIDOS CULTURALES

APRENDER Y ENSEÑAR CONTENIDOS CULTURALES:

- definir qué se entiende por contenidos culturales
- selección y graduación de contenidos

APRENDER A ENSEÑAR CONTENIDOS CULTURALES:

- estrategias para conducir el aprendizaje
- reflexión sobre lo que conoce y cómo lo transmite

ENSEÑAR A APRENDER CONTENIDOS CULTURALES:

- crear conciencia en el alumno para reconocer, confrontar saberes
- estimular el autoaprendizaje mediante la investigación

Vera Cerqueiras: Contenidos culturales en clase de ELE

"La langue est toute entière marquée de civilisation, d'une part parce qu'elle est un produit socio- historique, d'autre part, dans la mesure où elle est toujours d'abord une pratique sociale.

Réciproquement, aucun trait de civilisation n'existe indépendamment de la langue, et celle-ci, en elle-même et pour elle-même, est par ailleurs l'un des objets essentiels de la civilisation"

Louis Porcher, "Enseignement de la civilisation en question", ELA n° 47, 1980,p. 40.

**MARCO COMÚN EUROPEO DE REFERENCIA (MCER)
(Consejo de Europa, 2002)**

IMPORTANCIA DE LA CULTURA EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

Declaración de motivos:

"Que el rico patrimonio de lenguas y culturas de Europa (...) se convierta en una fuente de enriquecimiento y comprensión mutuos."

Medidas generales:

1.3. Alcanzar una comprensión amplia y más profunda de la forma de vida y de las formas de pensamiento de otros pueblos y de sus patrimonios culturales.

Reflexión:

Esta enseñanza, antes exclusiva de los cursos superiores de secundaria y de los estudios universitarios, no es superflua.

Las literaturas nacionales y regionales contribuyen de forma importante a la herencia de la cultura europea, que el Consejo de Europa considera como "un patrimonio común valioso que hay que proteger y desarrollar."

CÓMO AYUDAN LOS TEXTOS LITERARIOS A LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA EXTRANJERA

- SON UN MODELO DE LENGUA
- SON POLISÉMICOS: FACILITAN LA INTERACCIÓN COMUNICATIVA INTERCULTURAL
- RECOGEN DIFERENTES REGISTROS LINGÜÍSTICOS
- SON UN ESTÍMULO PARA EL ALUMNO AL APELARA LA INTELIGENCIA Y/O A LA EMOCIÓN

EL ESPACIO DE LA LITERATURA EN EL MCER

TEMAS DE COMUNICACIÓN:
(...)

TIEMPO LIBRE Y OCIO

- Ocio
- Aficiones e intereses
- Radio y televisión
- Cine, teatro, conciertos, etc.
- Exposiciones, museos, etc.
- Actividades intelectuales y artísticas
- Deportes
- Prensa

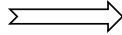
USOS DE LA LENGUA:

- Cantar
- Contar, escribir historias
- Escuchar, leer textos imaginativos
- Representar obras de teatro



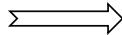
LOS NIVELES EN EL MCER

A. USUARIO BÁSICO



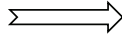
A 1. Acceso
A 2. Plataforma

B. USUARIO INDEPENDIENTE



B 1. Umbral
B 2. Avanzado

C. USUARIO COMPETENTE



C 1. Dominio operativo avanzado
C 2. Maestría

CONTENIDOS LITERARIOS EN EL MCER

NIVEL B1 / B2

(niveles de LE en Secundaria en el Sistema educativo eslovaco)

Objetivos generales: al finalizar este nivel el alumno será capaz de:

B. 1:

(...)

- Poder hablar de la trama de libros y películas y describir sus reacciones.
- Ser capaz de narrar una historia o relato.

B.2:

(...)

- Comprender la prosa literaria contemporánea.
- Leer artículos e informes relativos a problemas contemporáneos en los que los autores adoptan posturas o puntos de vista concretos.

ANEXO

RECURSOS didácticos en Inet. LA LITERATURA EN CLASE DE ELE

INSTITUTO CERVANTES: <http://cvc.cervantes.es>

- Taller de poesía
- Actividades del AVE (con aprovechamiento de las aulas de informática)

REVISTA REDELE: www.educacion.es/redele

Matilde Martínez Sallés: "Libro, déjame libre." Acercarse a la literatura con todos los sentidos. Número 0, marzo 2004

CULTURA E INTERCULTURA EN LA ENSEÑANZA DE ELE:

http://www.ub.es/filhis/culturele/indanios/anios_imprimble.html

RECURSOS CON LECTURAS GRADUADAS:

Ivonne Lemer: "El placer de leer. Lecturas graduadas en el curso de ELE"

<http://www.ub.es/filhis/culturele/lerner.html>

Análisis del tratamiento de los contenidos culturales en los métodos de ELE:

Emiliana Ruiz San Emeterio, en www.educacion.es/redele/revista1/ruiz.shtml

II
CULTURA Y TRADUCCIÓN

UN LABIO COMO UNA ESPADA: VICENTE ALEIXANDRE O LA SALVAJE EMBESTIDA DE LA VERDAD VITAL

Miguel Ángel García

Universidad de Granada

De hacer caso a la poética que precedió la selección de sus poemas para la famosa antología de Diego (1932), Aleixandre ve en la posibilidad de prescindir de la escritura la única salida hacia la “auténtica liberación”. Habla allí de la salvaje embestida de la verdad/mentira poética y de la verdad vital. Es el suyo un claro ejemplo de que la poesía puede ser la razón de una vida, la razón o la pasión (como en Juan Ramón Jiménez) de una vida que, fuese por la causa que fuese, no halló en su caso mejor menester en que emplearse. Vida y poesía son lo mismo y la vida no se halla para el Aleixandre final en el esqueleto desvencijado de la vejez, en una retina capaz de copiar los colores del mundo, aunque sin posibilidad de penetrarlos; todo lo más en la carnalidad llameante de la juventud: “Vida, vida es ser joven y no más”, se nos dice en *Poemas de la consumación* (1968), su penúltimo libro.

La adoración de los cuerpos

La poesía de Aleixandre, al menos una determinada zona de su poesía que no tiene que envidiarle nada al resto de la escrita por él, es una poesía del cuerpo, hecha desde el cuerpo y dirigida al cuerpo. Tan pronto como en *Espadas como labios* (1932) se lee: “Voy a cantar doblando / canto con todo el cuerpo” (“Por último”). Unos versos que se repiten sintomáticamente en el poema “Mudo de noche”, del mismo libro. Incluso, en *La destrucción o el amor* (1935), “los muslos cantan” (“Juventud”). ¿Qué es lo que se canta, pues, y no precisamente desde otro lugar, sino desde los límites borrosos entre alma y cuerpo? “¿Son almas o son cuerpos? / Son lo que no se sabe” (“Formas sobre el mar”, *Espadas como labios*). No nos equivocaríamos mucho si dijéramos, como ya vino a plantear Dámaso Alonso, que lo que se canta en Aleixandre, de forma parecida a lo que ocurre en el *Cántico* guilleniano, es el simple estar vivo, la alegría ontológica de saberse en el mundo: “Canto el cielo feliz, el azul que despunta, / canto la dicha de amar dulces criaturas, / de amar a lo que nace bajo las piedras limpias, / agua, flor,

hoja, sed, lámina, río o viento, / amorosa presencia de un día que sé existe” (“La dicha”, *La destrucción o el amor*, 1935).

La poesía aleixandrina trasmina fe de vida, fe en el día. O mejor, en el vértice de la existencia, en la plenitud de presencias reales bajo un mediodía poderoso: “todo esto está dichosamente presidido por el mediodía, / por lo radioso sin fin que abarca el mundo como un amor” (“Libertad”, de *Espadas como labios*). Nietzsche y las “ideologías de la vida”, que desembocan y explotan en las vanguardias, tendrían mucho que decir con respecto a este vitalismo cósmico. Así pues, lo que hallamos en Aleixandre es algo más que un cantor de la naturaleza, de la elementalidad natural (río, viento, agua, flor, hoja, las criaturas que viven bajo las piedras), como una y otra vez ponen de relieve las todavía hoy fundamentales exégesis de Bousoño. No sólo se canta un cuerpo concreto sino, además y por extenso, el “vasto cuerpo de la Creación” (la expresión es de Cernuda). Se cantan las superficies bruñidas del mundo, sus contornos netos y visibles. En la poesía aleixandrina se aman los cuerpos concretos como trozos de tierra. Sin embargo, también un cuerpo es la única puerta de entrada hacia lo absoluto; debe recordarse, a este respecto, la cita de Novalis que encabeza el poema “A ti, viva”, de *La destrucción o el amor*: “Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano”. Absoluto, Naturaleza, Amor: con estas categorías derivamos hacia la raíz romántica de Aleixandre, al margen de las fastidiosas polémicas en torno al surrealismo de su escritura. Porque, sin ningún género de dudas, el Romanticismo es palpable en la luz roja indómita con que fulguran los siguientes versos de *La destrucción o el amor*: “¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo; / ven que quiero matar o amar o morir o darte todo...!” (“Ven siempre, ven”).

Dar muerte o dar amor son lo mismo; el furor erótico, la canalización de las fuerzas biológicas puras surgidas de un saberse estar siendo nunca limitado a una contemplación extática, no se contentan con la posesión del cuerpo; la simple posesión erótica deja insatisfecho porque la única manera de poseer absolutamente un cuerpo es destruyéndolo. Dar la muerte es darlo Todo. De aquí la inexorable aura necrófila que en Aleixandre, como buen romántico, porta el amor. Ya sabemos que para Leopardi, aunque en un sentido distinto, amor y muerte son hermanos. Los engendró la suerte. De un modo u otro, como ya señalara Salinas, la desesperación y el negativismo románticos son la base de la poesía aleixandrina. Ahora bien, el deseo de muerte no está reñido con un aliento poderosamente vital: “¡Muerte hermosa vital, / ascua del día! / ¡Selva virgen que en llamas te destruyes!” (“La

verdad”, *Sombra del paraíso*, 1944). Porque destruir es amar y amar destruir, la selva adquiere en Aleixandre el carácter de un escenario sagrado (como en Rubén Darío). En ella, tigres, leones cazadores, serpientes, águilas, descuartizan con sus garras y estrujan a sus víctimas como un acto de amor. Amor, única sustancia del mundo por debajo de las formas separadoras.

Co-fusión es la palabra clave empleada por Dámaso Alonso desde muy pronto en el comentario de esta poesía. No se trata de ninguna violencia gratuita ni de ningún derroche de crueldad. Si las fieras destruyen es con el fin de fusionar lo diverso, para diluir las individuaciones en la corriente avasalladora de la voluntad universal de vivir. La poesía aleixandrina, como la del Neruda de la primera *Residencia en la tierra*, quizás le deba bastante al voluntarismo negativista de Schopenhauer: “Soy el destino que convoca a todos los que aman, / mar único al que vendrán todos los radios amantes / que buscan a su centro, rizados por el círculo / que gira como la rosa rumorosa y total” (“Soy el destino”, de *La destrucción o el amor*). De este modo, la “cosmovisión elementalista” –o “simbólica”, en palabras de Bousño– de Aleixandre acaba debiéndole mucho a la mitología animista del Uno. La unidad de este mundo, su armonía que rueda, tiene, al modo de Dante, su fuerza motriz en el amor cósmico, que llega a Aleixandre tanto de la música de las esferas de Fray Luis cuanto del divino contagio que es la luz en Novalis y la búsqueda del Origen indiviso en los románticos alemanes como Hölderlin. No obstante, si en Hölderlin la sustancia única a la que aludió Spinoza brilla en el fondo del cráter del Etna (donde termina arrojándose Empédocles), en Aleixandre el cuerpo de la naturaleza y el cuerpo concreto que se ama se hallan indisolublemente superpuestos. Y así la sangre puede ser lava, una boca puede ser un cráter, y un beso el acto suicida de la fusión: “Deja, deja que mire, teñido del amor, / enrojecido el rostro por tu purpúrea vida, / deja que mire el hondo clamor de tus entrañas / donde muero y renuncio a vivir para siempre” (“Unidad en ella”, *La destrucción o el amor*).

A propósito de Luis Cernuda, Octavio Paz advirtió que en el mundo de *La realidad y el deseo* no reinaba el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo, el cuerpo humano como “cifra del universo”. Un cuerpo joven es un “sistema solar”. Tanto en Cernuda como en Aleixandre se revitaliza –o mejor, casi aparece por vez primera, modernamente en España– la lógica poética de las analogías: todo llama a todo. Los cuerpos llaman a los cuerpos para una fusión oscura de muerte y amor. Las águilas aleixandrinas sólo ven el mundo como “sangre que gira”, desvistiendo de piel (esto es, de fronteras que impidan la co-fusión de lo distinto) a los cuerpos humanos. Y la co-

bra inyecta su veneno en una “cadena de cuerpos o sangres que se tocan”. A través de la ley analógica, el hombre es un microcosmos, lo que significa también que el universo todo es como un gran hombre. Para Aleixandre, el poeta es un profeta capaz de crecer hasta alcanzar las dimensiones cósmicas del universo. En el poema que abre *Sombra del paraíso*, el poeta respira con su pecho atravesado por el mar, extiende sus brazos en cruz hasta tocar los límites de la tierra, alcanza con su mano la luna y su “cabellera colgante deja estela en los astros”. El cuerpo del poeta, aunque en realidad cualquier cuerpo, puede ser leído como un poema (“de amor”, dirá Aleixandre), como una nota más en la sinfonía gigante de la naturaleza. Sólo el poeta profeta descifra los signos, los despoja de sus apariencias irreconciliables para conducirlos a un mismo ritmo, a una misma voz.

El gigantismo del poeta en Aleixandre es el mismo del Whitman al que Lorca acuesta “a orillas del Hudson / con la barba hacia el polo y las manos abiertas”. Whitman, “el amante de los cuerpos bajo la burda tela”. Hay una problemática del cuerpo, de la sexualidad, en el Lorca, en el Cernuda y en el Aleixandre que hacia 1931 se fotografiaban juntos. O más en extenso, una crisis del cuerpo que cuenta con una triple dimensión: personal, poética y social. No me refiero a cuestiones “oscuras” ni a biografismos más o menos conocidos de todo el mundo y que, además, sólo vienen relativamente al caso. Respecto de Aleixandre, el propio Cernuda afirmó –y esto hubiera valido igualmente para desnudarlo a él como poeta– que su obra era una “sublimación del instinto posesivo de origen sexual”. No cabe duda de que Cernuda hablaba de sí mismo cuando incluía a Aleixandre entre los poetas de un tiempo que, frente a los del Noventayochó –que sólo parecían vivir de cintura para arriba–, experimentaban “la atracción sensual de los seres humanos”. Sólo que, como hemos visto, la posesión de un cuerpo concreto y la posesión del cuerpo enorme de la Naturaleza se superponen.

A comienzos de los años 40, Aleixandre confiesa, en carta a Dámaso Alonso, su pasión por la vida, su adoración exaltada por la hermosura visible, que le hace trascender del amor individual hacia “un amor derramado hacia la vida, la tierra, el mundo”. Una sed que sólo finalmente se sacia con la muerte, con la auténtica destrucción. La destrucción amorosa sólo es un simulacro (en la vida) de ese logro último de la pérdida de conciencia, de la suprema unificación con la Naturaleza.

Hay también en la poesía aleixandrina una estrategia, más o menos anarquista, de desorden en el orden, de liberación de los instintos corporales contra una sociedad caduca compuesta de normas estériles. Todo esto es

visible en algunos poemas en prosa de *Pasión de la tierra* (1935) y en un sector poético de *Espadas como labios*: así, en poemas como “El vals”. Pero el gran hallazgo del Aleixandre de preguerra, el que quizás sigue siendo más atractivo para nosotros, consiste en la identificación de vida y poesía, en esta casi “biología poética”, cruzada de espesor erótico, válido sustantivamente, alcanzado en el espacio imaginario de la selva o de la naturaleza ardiente bajo un sol crujiente: “Vivir, vivir, el sol cruje invisible” (“Vida”, de *La destrucción o el amor*). Una biología erótica que no necesita destruir “límites impuestos”, “leyes hediondas, códigos”, “preceptos de niebla”, como en el Cernuda de *Los placeres prohibidos*. Aleixandre nos traslada más allá, al lugar del incendio de los cuerpos, sobre el que ya no flota ninguna prohibición, ningún malditismo. No hay enemigo social, como en el caso de Cernuda, sino que el deseo anda suelto y libre por la selva y el mar o por el espacio galáctico. Estamos en el tiempo en que “el placer no tomaba el temeroso nombre de placer”, según se lee en “Criaturas en la aurora”, de *Sombra del paraíso*.

La poesía como un cuerpo. Un labio como una espada. O como reza este verso determinante a todos los niveles, con una ecuación que todavía no es la de la famosa “o” identificativa (destruir o amar) sino la de los dos puntos, el signo lingüístico del igual matemático: “Carne: horizonte” (“Cabeza, en el recuerdo”, *Ámbito*). Desde luego, los sesenta largos años de poesía española que representa Aleixandre no se acaban aquí. Pero esta “tiranía de la vida”, que dijo sentir muy tempranamente, constituye la clave de acceso privilegiada hacia la complejidad de su cuerpo poético, variable y único, ya para algunos afortunadamente por encima del vaivén del olvido y la celebración.

Un arte para la vida

La clave de nuestra aproximación a la poesía de Aleixandre será este gozo casi animal de la vida. Se trata de algo que tiene que ver, por supuesto, al menos en un primer estadio, con sus insuficiencias físicas de enfermo crónico. En la carta a Dámaso Alonso anteriormente citada, el propio Aleixandre reconoce que su “leonina fuerza inaplicada”, su voluntad irrealizable de confundirse físicamente con el mundo (él lo llama también impulso “egocéntrico” que le impele a querer asimilarse el mundo exterior) entra en conflicto con el “reposo” que se ve obligado a mantener. Muy atento a esta carta, Cernuda acaba postulando que el vitalismo aleixandrino no es sino consecuencia de la contradicción entre el deseo de la hermosura material

y la imposibilidad corporal de poseerla. Y Salinas quiso poner de manifiesto el desajuste entre la apariencia vital de Aleixandre (a primera vista un mocetón de tez rubicunda, que parecía salir sudoroso de una cancha de juego y practicar deportes como el tenis o el rugby) y la salud delicada que lo ataba a una meridiana en el jardín de su casa (o a la *chaise-longue* en la que alguna vez lo retrató Dámaso Alonso). Desde luego, el vivir casi de prestado para quien se ha sabido presa de la muerte, como fue el caso de Aleixandre con su tuberculosis renal, siempre presta unos nuevos ojos ante la vida. Haber vivido una situación peligrosa despierta una pasión vital distinta. Recordemos el imperativo nietzscheano: “Vivid en peligro”. Sin duda todo ello es así. Aunque también convendría tener en cuenta, por encima o por debajo de situaciones biográficas y de reacciones biológicas y hasta psicológicas, que aquí entran una serie de condicionamientos ideológicos.

A ese ser vitalista porque sí, que es el modo en que tradicionalmente se nos presenta a Aleixandre, como un carácter lúdico y gozador de la vida, atravesado de medio a medio por el placer de los sentidos, se le une un humus histórico e ideológico, el vitalismo de las vanguardias, surgido en el período de entreguerras, en los locos años veinte, cuando en Europa se experimenta un optimismo desconocido hasta la fecha. Así, los del Veintisiete todos son una generación vitalista, pero en este otro sentido: en ellos se funden vida y poesía, es decir, que en ellos alienta la determinación básica de que su vida consiste en el hecho de escribir su poesía y de que su poesía consiste en el hecho de escribir su vida. Nada ajeno a todo esto era el que Rimbaud hubiese lanzado su consigna de “cambiar la vida”, que los surrealistas franceses yuxtapondrían a la necesidad propugnada por Marx de “transformar el mundo”. Queremos decir que el voluntarismo poético del Veintisiete estaba inscrito en la infraestructura misma de las prácticas poéticas contemporáneas. Y ello desde el momento en que se produce la quiebra de las relaciones entre artista y sociedad y el ingreso del poeta en el ámbito de la anormalidad (que no será sino la consecuencia lógica de la asunción de la poesía como discurso no útil, como algo marginal dentro del proceso de producción capitalista). A partir de aquí se abren dos vías de salida, a grandes rasgos: o el artista opta por un arte incontaminado y puro, por odio al burgués y a la prosa del dinero, que ya detestaban los románticos: en España, por ejemplo, Espronceda; o el artista tiñe su arte de vida, bien sea convirtiendo la propia vida en poesía, bien sea convirtiendo la poesía en vida.

La postura del arte puro es la actitud de los parnasianos a finales del siglo XIX, de la poesía de Valéry (nunca la de su maestro Mallarmé) y por lo demás, lo que explica la ruidosa polémica de la poesía pura en Francia, con sus ecos en España a través de Jorge Guillén, Fernando Vela o Pedro Salinas, herederos de Juan Ramón en su afán de desnudez y purismo, aunque en Jiménez la forma nunca fuera un fin en sí mismo sino un modo de dejar libre la esencia. Sin duda esta línea de pureza o de divorcio entre arte y vida (lo que no impide que se pueda hablar asimismo de un vitalismo poético a través de las formas, pues se puede vivir la ilusión de habitar únicamente el nivel incontaminado del arte, al margen de la calle) desemboca en España en la ideología estética de la deshumanización y en la revitalización de Góngora, no como poeta oscuro sino como poeta puro, poeta de la claridad y del placer de las formas, como dirá una de las cabezas visibles de la fiesta gongorina, Dámaso Alonso.

He dicho “fiesta gongorina” con la pretensión de hacer recordar una famosa expresión de Valéry: “el poema debe ser una fiesta del intelecto”; por contra, André Breton, mago del surrealismo, afirmará: “el poema debe ser una derrota del intelecto”. Son las dos líneas de la lírica moderna, a decir de Hugo Friedrich. De una parte, la corriente iniciada en Poe y continuada en Francia por Baudelaire, Mallarmé y Valéry, con sus preocupaciones formales y de construcción poética, hasta saltar en las vanguardias (Apollinaire, Reverdy, Cendrars o Max Jacob, o sea, el cubismo como ejemplo extremo, pero asimismo el creacionismo de Huidobro); de otra parte, la línea irracionalista y mágica, de raíz romántica, aunque proyectada en el siglo XX a partir del visionarismo de Rimbaud.

Los surrealistas son herederos de Rimbaud, como del conde de Lautréamont, y ante todo de su búsqueda del poder inocente y mágico de la palabra, de las facultades taumatúrgicas del lenguaje. En su lucha por traducir las visiones de *l'Inconnu*, de lo Desconocido, a las que llega a través de un largo pero razonado desarreglo de los sentidos, Rimbaud caracteriza al poeta como un “horrible trabajador” que al final revienta – literalmente – en su intento por reducir a palabras la visión de lo Absoluto. Sólo puede salvarlo la búsqueda de una nueva lengua. Para los surrealistas todavía sigue funcionando la mitología del poeta vidente, del poeta que transcribe lo apenas vislumbrado en el allí-abajo (*là-bas*), en los pliegues de la conciencia. Ahora bien, la caza espiritual de la que hablaba Rimbaud adopta una actitud pasiva; la infraconciencia, el mundo del subconsciente fluye libremente, sin ningún tipo de constricción lógica, estética o moral; el

poeta pasa a ser un médium, como había propuesto Blake, un simple aparato registrador, a través del cual transita el calambrazo de la inspiración. La famosa –e imposible– escritura automática viene a ser la ideología de la inspiración llevada al extremo (algo frente a lo cual siempre mantendrá sus distancias Aleixandre). Breton y el surrealismo también buscan otra lengua, que nada tenga que ver con la usual como convención arbitraria de significantes y significados. La Revolución Surrealista comienza por ser una revolución lingüística o formal, en la esfera por tanto de las determinaciones kantianas, de las que se abastece todo la denominada vanguardia estética, la revolución en el arte. Sin embargo, pronto cae en la cuenta de que la única posibilidad de revolucionar el arte exige previamente la revolución en la vida, en la esfera ahora de las determinaciones hegelianas, de las que se nutre la llamada vanguardia comprometida, el arte en la revolución. Así pues, las poéticas surrealistas ocupan un lugar nodal en la articulación, no siempre tan lineal como algunos autores pretenden, entre pureza y compromiso.

Lo verdaderamente significativo no sólo para Aleixandre (el poeta del Veintisiete que más tiempo se mantuvo fiel a los principios surrealistas, según suele decirse) sino también para la poesía española de finales de los veinte, es que con el surrealismo se consigue salvar el abismo entre vida y poesía que en España abanderó ese vanguardismo racionalista y constructivo formulado como estética por la *Revista de Occidente*; una estética en la que confluyen tanto la herencia del simbolismo francés (el Mallarmé leído por Valéry como su maestro puro), como las prácticas teóricas y artísticas del cubismo francés y los presupuestos estéticos de la fenomenología alemana, para conformar la ideología artística de la deshumanización. A decir de Ortega, la vida era demasiado seria como para mezclarla con algo tan “subalterno” como el arte; una cosa era la poesía y otra la vida, con lo cual mejor no mezclarlas nunca: el poeta comenzaba donde acababa el hombre.

El surrealismo promueve por el contrario la confusión de vida y arte, inscribe el arte en la praxis vital, en otra praxis vital, distinta a la impuesta por la moral burguesa, negando así el concepto de autonomía del arte. Ya sólo podía tratarse de un arte para la vida y no de una vida para el arte, con lo que se asiste a un nuevo programa que tiñe la vanguardia de aspectos vitalistas e irracionalistas, nuevamente románticos, como propone José Díaz Fernández al comienzo de la década de los 30, oponiéndose precisamente al desprecio por el Romanticismo que alentaba en las prácticas deshumanizantes. Se produce un viraje en los iniciales paradigmas poéticos del Veintisiete,

que será caracterizado por Dámaso Alonso, a la altura de 1932 y a partir de *Espadas como labios* curiosamente, como “neorromántico”.

A propósito de *Espadas como labios*, Dámaso Alonso sentencia que el tema del libro no es otro que el tema central y único de la poesía y de todo arte: la vida, es decir, el amor y la muerte. En efecto, como el propio Dámaso Alonso reconocerá en un artículo básico para la configuración crítica de lo que hoy conocemos como generación del 27, publicado en 1948 y después recogido en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, aquel grupo de poetas, de 1920 a 1927, salió a la luz lleno de pudores, con limitación de temas, con demasiadas preocupaciones técnicas y con un sacro horror a lo demasiado humano y las impurezas; pero en los años siguientes, de 1927 a 1936, debido a varias causas, la vida irrumpe como una “bella inundación” en sus poemas. Siempre la vida. Se abría, de este modo, una nueva época en la poesía española, una época –dice Don Dámaso– de grito, de vaticinio, de alucinación y de lúgubre ironía.

Vaticinio e ironía hay en *Espadas como labios*, y un lenguaje alucinante. De otra parte, las huellas de Lautréamont son claras, ante todo en el poema “El más bello amor”, donde se tematiza la cópula sangrienta del sujeto poético con un tiburón hembra. Se trata de un magnífico ejemplo, que parece salido directamente del universo nocturno y cruel de *Los Cantos de Maldoror*, de amor cuerpo a cuerpo, del amor bestial que a partir de ahora preocupará tanto a Aleixandre, o de *Ámour fou* del que hablaron los surrealistas. Parece peregrino identificar el amor con la piel resbaladiza y la boca imponente de un escualo. Y, en verdad, nos hallamos ante una muestra extrema de lo que Bousño llamó el amor-pasión aleixandrino. En general, todo *Espadas como labios* está roturado por una simbología espesamente erótica. Vida, muerte y amor salvajes. Nada más claro por lo que respecta a esa subversión de las normas morales burguesas que el surrealismo protagoniza. La verdad poética se ha reducido a la pura y simple verdad vital. Hablamos, como muy bien supo discernir Luis Antonio de Villena, de un eros impuro en *Espadas como labios*, del amor como júbilo pagano y como placer en sí mismo, en busca de la plenitud del ser, lejos de la procreación y de la familia. A todo ello prestaba alas la inmersión aleixandrina en la rebelión surrealista, que también tuvo su parte de sexo lingüístico. Y con ello volvemos al referente del cuerpo, a la exaltación corporal como signo de vitalidad. El poema hecho cuerpo. La poesía amasada en cuerpo de vida.

De la ingenuidad al sentimentalismo

Pero existe toda una prehistoria poética alexandrina antes de llegar al hallazgo decisivo de la vida como escritura y la escritura como vida, que para nosotros constituye sin duda lo más característico de toda la producción del autor. Nos serviremos de la siguiente fórmula enunciativa para situar tal prehistoria: inmerso en el contexto productivo de las vanguardias, lo que hace Alexandre para convertir la vida en el centro de su mundo poético es pasar de la forma como vida a la vida como forma. ¿Qué quiere decir esto? Alexandre se inicia en poesía de la mano de las corrientes formalistas de vanguardia (bien perceptibles en su primer libro *Ámbito*). Hubo, y esto parece olvidarse frecuentemente, un Alexandre poeta puro. Inmediatamente, sin embargo, rompe con la pureza de Salinas y Guillén para instalarse en un paradigma poético irracionalista que coloca en primer término a la vida. Su ruptura con las ideologías de la forma ya no tiene vuelta atrás. A la altura del año 34, en la declaración de principios poéticos para la segunda antología de Diego, Alexandre rechaza cualquier divinización de la palabra por obscena: la poesía no es cuestión de palabras, respondiendo así a lo que Mallarmé había contestado a su vez a Degas. Pero la ruptura de la que hablamos, que nunca implica realmente un corte epistemológico, sino más bien una inversión (del poeta *faber* al poeta *furens*, esto es, del nivel racional o diurno del sujeto poético a su cara oscura), se había verificado en la práctica poética unos años antes, hacia 1928 y 1929, cuando Alexandre redacta su libro de poemas en prosa *Pasión de la tierra*. Un texto oscuro, muy próximo al automatismo de los surrealistas, pero que debe considerarse la particular bajada alexandrina a los infiernos. Su valor consiste en quebrar el cristal diáfano de *Ámbito* para, con un golpe caliente de sangre, abrir la vía del particular romanticismo alexandrino.

Desde entonces el acento no recae en las formas sino en la vida, sea la vida cósmica de *La destrucción o el amor*, sea la vida contextualizada históricamente y vivida día tras día de *Historia del corazón* (1954). En zona intermedia, *Sombra del paraíso* (1944), no es ni más ni menos que la elegía de la vida cósmica, que ha dejado de vivirse como presente suficiente para ser vivida como pretérito –imperfecto, porque todavía proyecta su reflejo, su sombra, sobre el presente, que son los años de la posguerra–. Por decirlo con otras palabras, y por servirnos de la conocida distinción de Schiller, Alexandre ha dejado de ser un poeta ingenuo, que hinca su voz en una Naturaleza con mayúsculas sentida como unidad, para convertirse en un

poeta sentimental, cuya actividad ya sólo puede consistir en recrear o representar idealmente la unidad perdida. Un papel básico en todo este proceso le cabe a *Mundo a solas*, el libro redactado entre 1934 y 1936, pero que no ve la luz hasta 1950. En *La destrucción o el amor*, según dijimos, el amor, el fluido erótico que traspasa todas las formas (como el *Anima Mundi* de los neoplatónicos), hace del universo una armonía rodante; así en el poema “A ti, viva”, después de un beso se siente rodar ligero el mundo bajo los pies. Pero en *Mundo a solas* se han aflojado los lazos de la armonía cósmica, de la danza planetaria: el sol, lugar máximo de focalización del alma del mundo, ya no ciega, ya no cruje invisible en los aires mientras las fieras se aman o se destruyen haciendo presente la unidad del Ser. El sol ha sido sustituido por el palor de la luna, que representa lo duro, el hueso, no la carne sino lo que no ama.

Acerca de la concepción del amor en el Romanticismo y en la poesía moderna, Aleixandre sostiene, en el discurso de su ingreso en la Real Academia, que la Naturaleza se ha hecho entonces eróticamente sustantiva, que el amor se convierte en espíritu difuso y vivificador que penetra todas las formas de la común vida general, de manera que todo (el cielo, la tierra, la fauna, los astros y la música de sus órbitas) son el sujeto de las fuerzas eróticas en ebullición. Sin embargo, en *Mundo a solas* el sol ya no es el ojo victorioso del cosmos y se asiste a la destrucción sin amor, es decir, a la muerte como tal muerte, vista en sus facetas más escabrosas y nunca ardorosamente, vista como hueco y podredumbre, nunca con exaltación. No hay simpatía cósmica; la tierra rueda a solas, oscuramente, desligada del concierto universal. No existe el hombre, como se repite constantemente a lo largo del libro. No existe el hombre, se entiende, porque ha salido despedido del mundo unitario que antes lo llevaba en su seno. La cita de Quevedo con la que se abre el libro no deja lugar a dudas: “Yace la vida envuelta en alto olvido”.

No es que Aleixandre haya colocado ahora en un segundo plano la vida, ese factor básico de su poesía, sino que ha llevado al extremo su voluntarismo negativista, de base romántica, que ya estaba presente en *La destrucción o el amor*; allí también la luna era un símbolo frío que podía transformar el temblor de los cuerpos en cristal. Lo que ocurre es que el amor, la infraestructura ideológica del vitalismo cósmico, ha dejado simplemente de prestar sentido. Alguien ha dicho, en este punto, que podría aplicarse con buenos resultados la famosa máxima del Heidegger de *Ser y tiempo*, “la esencia del Dasein reside en su existencia”, la existencia precede a la esencia. Lo que quiere decir que sobre Aleixandre ya estarían pesando los nacientes exis-

tencialismos. Todo indica, en efecto, que Aleixandre ha caído en la arena de la Historia, que el Ser ha dejado de conocerse (no en vano, se han señalado una serie de paralelismos entre la cosmovisión poética de *La destrucción o el amor* y la filosofía presocrática) y lo que se experimenta ahora más bien es su pérdida. Así, el sinsentido de *Mundo a solas* tratará de corregirse en *Sombra del paraíso*. Mal momento para corregir nada, sobre todo si se piensa que este libro comienza a ser escrito nada más acabarse la guerra civil. Entonces sí que la Historia es sentida como un mal, como una atalaya derruida desde la que se escucha ya muy dudosamente la voz de la Naturaleza unitaria.

No se trata de entrar a discutir sobre la adecuación política o no del discurso aleixandrino a las circunstancias de la posguerra, como muchos críticos han hecho al compararlo con la poesía iracunda de Dámaso Alonso por esas mismas fechas. Aquello que nos dicta la lógica interna de este libro excepcional, *Sombra del paraíso*, es que la voz de la Naturaleza únicamente puede seguir hablando como origen, como paraíso perdido siempre observado desde las sombras del momento actual. Un paraíso que se identifica inmediatamente con la aurora del mundo, y a la vez con la aurora de la propia vida personal, con la infancia (y de ahí la serie magnífica de poemas dedicada la Málaga de la niñez). Teniendo en cuenta que Aleixandre mira a Málaga como Hölderlin o Cernuda vuelven sus ojos a la Grecia antigua. La fascinación por el Ser perdido se mezcla con la fascinación por el sur.

La voz colectiva y alzada

Así pues Aleixandre pasa del presente de la vida cósmica en *La destrucción o el amor* a su elegía en *Sombra del paraíso*, al reconocimiento doloroso más que nada de que la historia real está ahí (aunque sea para negarla, recreando el mito romántico de los orígenes). Reconocimiento doloroso porque al final del libro se afirma que no bastan ni el mar, ni los bosques, ni el amor, ni el mundo. No es que Aleixandre ahí dé fin a su primera cosmovisión basada en la Naturaleza para inaugurar una segunda cosmovisión basada en la Historia, según la exégesis de Bousoño. No exactamente. Pues, parece claro, Aleixandre no evoluciona de la Naturaleza a la Historia, su ingreso en las coordenadas de la llamada poesía realista o social de posguerra no es resultado del crecimiento natural (como el de un ser vivo) de su obra; antes bien, es fruto de un intento de ruptura, quizá la única de verdad violenta que hubo en toda su producción poética, con los paradigmas poéticos en los que se había venido moviendo.

Baste pensar en la insistencia del Aleixandre de los años 40 y 50 por abolir cualquier signo de esteticismo, en su divisa de la poesía como comunicación y en su condena de la inmoralidad de las torres de marfil (por no hablar de su encontronazo, a distancia, con Juan Ramón Jiménez o de su, hasta cierto punto anacrónico, ajuste de cuentas con el gongorismo). La verdad es que *Historia del corazón* iniciaba una nueva lógica poética, que trataba de romper con la desarrollada hasta entonces. Por supuesto, con el lenguaje irracionalista de los libros anteriores, que al fin y al cabo se había ido clarificando paulatinamente, hasta hacerse más asequible para las mayorías; además, y sobre todo, con el lenguaje formalmente puro de *Ámbito*, aquel lejano libro primerizo que ahora debía hacerse pasar a toda costa como tradicional, omitiendo y hasta a veces ocultando, debido a las circunstancias poéticas de estos años, su radical filiación purista (la influencia en él de Salinas y de Guillén ya fue señalada en las reseñas de la época, como las de Benjamín Jarnés o Juan Chabás).

De todas maneras, con *Sombra del paraíso* y con *Historia del corazón*, ya había comenzado el decisivo magisterio aleixandrino sobre las generaciones de posguerra. Una vez más Aleixandre quiso –y sin ambages se puede decir que supo– estar a la altura de las circunstancias. ¿Cómo? Haciendo gravitar su nueva ideología poética, al modo machadiano, no sobre el Uno solipsista (o más bien monista), sino sobre el Otro, sobre la comunidad intersubjetiva. No sobre la homogeneidad sino sobre la heterogeneidad del Ser. Aleixandre lo dice a su manera, al advertir que con *Historia del corazón* se subvierten los términos en que estaba planteada hasta el momento su actividad poética: la Naturaleza pasa a un segundo plano y ahora el hombre se erige en directo protagonista. Se rehumaniza, por lo tanto, la poesía aleixandrina. Esto no quiere decir que, desde *Pasión de la tierra* al menos, Aleixandre no hubiese antepuesto lo humano a lo deshumanizado de *Ámbito*, en cuyo contexto productivo el dolor estaba prohibido por humano, demasiado humano, a no ser que previamente hubiera sido transmutado en belleza (no otra cosa se dice en “Mundo poético”, una especie de manifiesto purista en prosa, redactado por Aleixandre en 1928 y a la luz del cual hay que releer los poemas del primer libro del autor).

Rehumanizar significa, ahora, ingresar en las coordenadas datadas y concretas de la Historia, tomar conciencia de que se vive en unas determinadas relaciones sociales, para servir las o contradecirlas. Algo que parecía haber sido obviado por completo hasta entonces en esta producción poética, si exceptuamos, claro está, los romances comprometidos escritos durante la

guerra. Pero aquello no podía formar parte de la obra; se trataba, así en Aleixandre como en el resto de sus compañeros de generación, de una gramática de urgencia, de un desvío provisional que tarde o temprano había que abandonar para volver a encarrilarse por el verdadero camino de la Poesía. Decir que la Historia nunca había estado presente en la poesía aleixandrina exige de inmediato una precisión: la Historia siempre se trasluce a través de los textos poéticos, sólo que en este caso había sido silenciada por las formas del discurso trascendental en el paradigma puro de *Ámbito*, envuelta en la neblina más o menos pertinaz del surrealismo de *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios* o biologizada (hecha Naturaleza) en el paradigma romántico de *La destrucción o el amor*.

Si pienso que sólo ahora la poesía aleixandrina se rehumaniza es porque ya no habla a lo elemental humano, al fondo insobornable de naturaleza que hay en todos los hombres y que supuestamente posibilitaría la comunicación con ellos (por mucho que dicha comunicación se pretendiese a partir de un discurso poético difícil), sino que habla al hombre que siente y padece diariamente. De alguna manera hay que entendernos: sólo ahora Aleixandre baja a lo que Alberti llamó *la calle* y él llama *la plaza*, esto es, la vida de los otros, después de decretar extinto el diálogo consigo mismo (y de aquí el rechazo del símbolo narcisista del espejo). Por primera vez, Aleixandre se nos parece como un poeta comprometido, aunque guardando astutamente las distancias con respecto a la poesía social. Las lógicas enunciativas de tal compromiso descansan en las nociones de solidaridad, colectividad, reconocimiento, etcétera. La historia de un corazón, en definitiva, que se solidariza con los demás corazones, aún más, que habla por ellos, como se lee en “El poeta canta por todos”: “Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada”. Raramente se puede ser más claro: en Aleixandre siempre existió la creencia de que el poeta es un gigante, alguien que guía a la especie, que siempre tiene un mensaje que transmitir a los demás. Por la boca del poeta o habla la Naturaleza, la voz de las analogías y de lo insondable, o habla expresándose el pueblo (como en el más puro Romanticismo). Realmente, lo único que cambia es el contenido del mensaje, pero la concentración de voz sigue siendo la misma. Se sigue en una misma infraestructura poética. Por eso, *Historia del corazón* siempre juega con un compromiso humanista, no muy lejos de la filantropía admirable de Machado, y a muy largo trecho de las consignas, tremendamente justas desde el punto de vista social, pero injustas desde el punto de vista artístico, de algunos poetas de posguerra.

Aleixandre se salva de toda una época y de toda una poesía desmoronada a través del remedio de la otredad y a través de la puesta en juego de la razón temporal o razón vivida. Nuevamente, la vida. No la vida en el monismo panteísta sino la vida en la apertura a los otros. No la vida fulgurante e instantánea de la destrucción por amor, la desaparición de los límites corporales en busca de lo indistinto, sino la vida como reconstitución de esos límites, como adoración parsimoniosa de un cuerpo, consumido, sí, por la llama explosiva del amor, aunque de inmediato devuelto a sus contornos. “Después del amor”, de *Historia del corazón*, es un poema que incide en todo esto. A quien se ama ya no se le destruye, no se le corta con la espada de unos labios; se le vive, se le existe. Ya no se trata de ser uno con la Naturaleza, sino de existirse en la historia diaria (en la fenomenología de la vida vivida). De suerte que el amor ya no es una combustión súbita en la que arde todo el universo; es una explosión que dura lo que la vida, lo que tarda un amante en vivir al otro; lo dice el poema titulado precisamente así, “La explosión”: “Pero esto es una gran tarde que durase toda la vida. / Como tendidos, nos existimos, amor mío, y tu alma, / trasladada a la dimensión de la vida, es como un gran cuerpo / que en una tarde infinita yo fuera reconociendo”. Reconocer un cuerpo es lo contrario de besarlo, abrazarlo y penetrarlo para reintegrarlo a la gran entraña del cosmos. El amor no destruye. Reconocer es el término clave y no tanto destruir. Reconocer al otro que es la “amada” (por utilizar la expresión aleixandrina), pero tras esto, reconocer a los demás hombres y mujeres, a la colectividad.

Hacia la consumación de una escritura

La novedad que introduce *En un vasto dominio*, publicado en 1962, con respecto al paradigma histórico y realista de *Historia del corazón*, consiste en que la Historia se extiende asimismo a la noción de Naturaleza. Teniendo en cuenta que, en contra de lo que piensa Bousoño, no hablamos de la Naturaleza tal y como es entendida en los libros centrales, *La destrucción o el amor* y *Sombra del paraíso*. Más bien nos hallamos ante un nuevo concepto: la Materia. Bajo la determinación de la razón temporal o vivida, Aleixandre había hecho hincapié en el lento esfuerzo que supone el mutuo reconocimiento, pero también (bajo la muy posible influencia de la filosofía orteguiana de la vida) en el esfuerzo que supone serse, proyectarse a la existencia. La vida era allí comprendida como quehacer, como una laboriosa tarea, y de aquí la metáfora de la difícil ascensión a una montaña,

que se repite varias veces en *Historia del corazón*, o su imagen contraria, el fortuito rodar por un terraplén. Lo que desarrolla el nuevo libro es cómo todo ese vasto dominio material (“Todo es materia”, se afirma en el poema “Materia única”) se va progresivamente espiritualizando hasta convertirse en hombre. Después de humanizada, la materia se diversifica en historia, en la porción de historia concreta que representa una serie de tipos humanos, más o menos cotidianizados, de “retratos” que no son sino diversificaciones de la común materia originaria.

La misma temática es continuada por *Retratos con nombre*, el libro publicado en 1965. Desde luego esta visión evolucionista (de la Materia al Espíritu) permite ser analizada a la luz de la dialéctica hegeliana, como a la luz del sentido explosivo del que dota a la evolución Henri Bergson. Pero es sobre todo la cosmología evolutiva del jesuita Teilhard de Chardin, que deja sus huellas también en la poesía guilleniana, la que dota de cohesión a toda esta lógica de fondo. Aleixandre presentó *En un vasto dominio* como la síntesis armónica de sus dos visiones anteriores (digamos: la naturalista de *La destrucción o el amor* y la histórica de *Historia del corazón*). Y Bousño afirmó que esa síntesis constituye una suerte de “naturalismo historicista”. Nada indica esto, sin embargo; justamente todo indica lo contrario: si dijimos que con la cosmovisión elementalista (y aquí seguimos utilizando los términos de Bousño) lo que había logrado Aleixandre había sido biologizar la historia, detener su devenir en el momento de la fusión destructora, aquí ensaya lo opuesto, la historización de la biología. Es decir, cómo la materia se convierte en cuerpo y el cuerpo se espiritualiza en hombre y el hombre se diversifica en rostros, anónimos unos, con nombre otros.

Nos acercamos así al final, a la consumación de la escritura aleixandrina como verdad vital. De *Poemas de la consumación* (1968) y de *Diálogos del conocimiento* (1974) se ha dicho que son poesía de senectud, o bien poesía metafísica, escrita al borde del abismo que es la muerte. La vejez, en efecto, se convierte en el protagonista directo de estos últimos poemas. Al menos esto es lo que parece desprenderse de una lectura apresurada. Sin embargo, bajo la temática coyuntural de la vejez se solapa la verdadera categoría poética que estructura de principio a fin toda la producción aleixandrina: la vida. Una vida ya terminal, consumada.

La lógica interna de *Poemas de la consumación* se agrupa en torno al conflicto de la vejez con la juventud, o del concepto (la lucidez helada del pensamiento) con los sentidos (la todavía posible y plausible inmersión en los brillos temporales de la existencia). Los años echan sobre el viejo como

una “turbia claridad redonda” que lo aísla del mundo, que lo vuelve invisible para las risas y el empuje de los más jóvenes. El viejo es un muerto en vida. Su decrepitud física, retratada con rasgos quevedescos, es la imagen de la muerte, aunque todo ello no dificulta en absoluto su conciencia de saberse en el mundo, en mitad del río de la existencia, sin poder, ahora bien, como Tántalo, beber del agua que corre a su lado o comer de las manzanas que coronan su frente. La vejez ha interpuesto un cristal infranqueable entre un apetito todavía joven y el mundo: “Tras el cristal la rosa es siempre rosa. / Pero no huele. / La juventud distante es ella misma. / Pero aquí no se oye. / Sólo la luz traspasa el cristal virgen”.

Nos hallamos ante la misma pulsión de vida de siempre. Sólo que la “leonina fuerza inaplicada”, que dijimos exaltaba al Aleixandre de los grandes poemas cósmicos, aquí no podría ejercitarse ya de ningún modo, en nada ni en nadie. La rosa es siempre la rosa, la pasión por el mundo se mantiene intacta, pero la voz del poema ya no es la misma. Se diría que la poesía aleixandrina recupera el tono de voluntarismo trágico de los primeros libros. En ellos el cuerpo débil o enfermo nunca consentía vivir como un dios, contradecía el intento de quemarse en la hoguera de las presencias crepitantes; ahora, el cuerpo viejo imposibilita la inmersión en el mundo. Al fin y al cabo el cuerpo viejo es soporte de un saber experiencial que poco exige del instinto; en cambio, el cuerpo joven se halla siempre en perpetuo conocimiento, en continua relación impremeditada con la vida.

Quizás por ello, y para adentrarse en la selva alógica y contradictoria de los textos de *Poemas de la consumación*, se ha hablado de que en el libro “saber” y “conocer” tienen sentidos contrapuestos. Por su parte *Diálogos del conocimiento* extrema esta lógica de la contradicción, el conflicto de la vida y la muerte, de la juventud y la vejez, del conocimiento y la sabiduría. Un conflicto objetivado, como bien ha señalado José Olivio Jiménez, a partir de la constitución de dos voces (aunque a veces son más) que presuntamente dialogan, si bien en el fondo se trata de un diálogo de sordos.

Ningún personaje escucha a su interlocutor, puesto que a fin de cuentas cada uno representa una visión de la vida totalmente opuesta a la del otro. Muy cerca del famoso perspectivismo orteguiano, lo que pretende Aleixandre es que de la yuxtaposición de dos ópticas contrarias surja el verdadero diálogo en el seno del lector, que de este modo se hará una imagen más cabal y completa de la realidad. En el diálogo que lleva por título “Dos vidas” se oponen el joven poeta primero, que vive de espaldas al mundo, que ha levantado un muro a su alrededor y ha hecho de la poesía algo abs-

tracto, intelectual y puro, y el joven poeta segundo, que mantiene alerta los sentidos, que defiende una poesía corpórea y que, lejos de encerrarse en su torre de marfil, porque esto sería la muerte, echa a andar entre los hombres. De acuerdo con la estructura neutralmente mostrativa del libro, Aleixandre no tema partido ni por uno ni por otro. Toda su poesía, espero que haya quedado claro, ya se había ocupado de hacerlo.

CONMEMORACIÓN DE ONETTI/CORTÁZAR

(LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA Y ESPAÑOLA EN LAS UNIVERSIDADES ESLOVACAS)

Ladislav Franek

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra

Al inicio tengo que subrayar que mi contribución va a abarcar dos perspectivas en que se traza la literatura fantástica como una de las manifestaciones más significativas de la creación artística de los últimos decenios. Por otra parte, relacionado estrechamente con ese esfuerzo, surge la pregunta si existen las posibilidades de enseñar ese tipo de literatura en nuestras universidades, cómo aproximar a los estudiantes una misión tan reveladora e innovadora del género fantástico cultivado en la literatura hispanoamericana y española. Pues estoy convencido de que una elucidación, al menos parcial, de la literatura fantástica plantea el problema básico que consiste en una modificación radical de los enfoques tradicionales con los que se enfrenta no solamente un lector, sino que esa modificación nos permite señalar también algunos aspectos importantes de recepción de las obras fantásticas en el ámbito académico o universitario.

Como es sabido, el tratamiento de cualquier obra de carácter fantástico se contraponen en muchos aspectos a los métodos de enseñanza aplicados en el caso de la literatura que se conoce, por lo general, por el nombre de realista. De ahí la necesidad de una denominación más exacta, la del realismo fantástico en que los dos elementos, el real y el fantástico, resultan mutuamente ligados. Desde ese punto de vista me interesará el conflicto natural que acompaña esos dos conceptos o modalidades diversas del análisis. Por supuesto, es a base de ese conflicto que podemos ver con más claridad una serie de obstáculos, una verdadera discontinuidad en la recepción de dada literatura a nivel superior de enseñanza. Al insistir en el carácter revolucionario del realismo fantástico se debe reconocer que su éxito entre lectores o estudiantes no se puede explicar con los métodos tradicionales o no coincide plenamente con tal acceso. Se trata pues de un conflicto más profundo, del conflicto generacional que no se puede resolver que sino con atraso de algunos años y decenios para que el género fantástico sea capaz de

abordar más seriamente la comunidad universitaria, junto con elaboración de todo un conjunto de procedimientos teóricos y prácticos.

Recordemos que la literatura fantástica es desde la época de la modernidad de letras hispanoamericanas conocida en Eslovaquia mediante buen número de traducciones. En cuanto a la literatura argentina, en concreto a la obra de Julio Cortázar de quien hablaré adelante, se nota el primer contacto más amplio, después de algunas traducciones en las revistas, a comienzos de los años setenta del siglo pasado cuando fue publicada la traducción eslovaca de V. Oleríny del libro de cuentos cortazarianos *Todos los fuegos el fugo* (V každom ohni oheň, 1971). Esa traducción fue acompañada por el epílogo de J. Srnenská. No se debe olvidar tampoco que a esa traducción le precedió, por ejemplo, la traducción de un cuento de Cortázar (*La señorita Cora*; *Slečna Cora*) que apareció en 1969 en el libro de traducciones *Días y noches de América Latina* (Dni a noci Latinskej Ameriky), hechas asimismo por V. Oleríny. Así que volviendo a esas traducciones podemos constatar que del primer contacto verdadero con el escritor argentino nos separan hoy día cuarenta años. Un período bastante largo para recordar que en esa época, antes de la conocida normalización política que sucedió en 1972, existían todavía las condiciones favorables, condiciones políticas e ideológicas, para la edición de la obra de Julio Cortázar en el idioma eslovaco. Esta observación demuestra obviamente que la difusión de las obras fantásticas de Cortázar estaba marcada por una ruptura que imposibilitaba por algunos años sus traducciones eslovacas. Prácticamente se debía esperar hasta el año 1981 cuando fue publicada la traducción de la novela *Los Premios* (Výhercovia), hecha por Peter Brabenec (con el epílogo de Ladislav Franek titulado *El mito del antimito o los ganadores sin premio*; *Mýtus antimýtu alebo výhercovia bez výhry*). Hay que recordar que la publicación de este libro ha generado consecuencias para el traductor mismo quien decidió exiliarse a Francia donde podía contar con la ayuda del escritor argentino en su existencia personal o profesional. A pesar de que Brabenec, traductor incómodo, fue el cotraductor, junto con N. Noskovičová, del libro de cuentos publicados en 1982 bajo el título de *Apocalipsis de Solentinama* (Solentinamská apokalypsa; se trata de la selección de cuentos de dos libros de Cortázar: *Alguien que anda por ahí* y *Octaedro*), no era posible que su nombre figurara en la mencionada publicación. Los factores extraliterarios, políticos e ideológicos, fomentados también por la iniciativa personal de V. Oleríny, el traductor “oficial” representando un monopolio inquebrantable, han frenado de tal manera la carrera de un traductor joven y talentoso que

tenía todas las capacidades para desarrollar de modo fructífero el heritaje del escritor argentino en nuestro país.

El resultado era que después se produjo un hueco lo cual se manifestó, en los años noventa, por un silencio completo por lo que se refiere a la traducción de la obra de Cortázar en Eslovaquia. De modo que los historiadores y traductores de la generación más vieja no han podido ser reemplazados por una generación joven. Tanto más que la presión dominante y demasiado fuerte del pragmatismo, del comercialismo o de las exigencias del mercado tampoco favorecían en nuestras condiciones, en la época posterior, un abordaje amplio y concentrado a la obra tan multifacética y universal del autor argentino.

Para llenar esa laguna quisiera exponer en mi breve contribución unas características de Julio Cortázar al señalar a la vez que su obra exigiría, desde luego, una atención más detallada y exhaustiva. Al iniciar me toca responder qué importancia tiene el autor argentino para la literatura mundial, cuál es la aportación primordial de ese gran fenómeno literario que sobrepasa las fronteras de la literatura nacional y cuya palabra se dirige sobre todo al lector a quien llama en varios momentos lector-cómplice. La verdad es que con motivos del vigésimo quinto aniversario de su muerte o nonagésimo quinto aniversario de su nacimiento los rasgos de su creación aparecen hoy día más claros aunque su arte es difícil de caracterizar.

Hasta los treinta y siete años Cortázar vivió casi siempre en Argentina (bien que había nacido en Bruselas) y allí escribió poesías, ensayo y otras obras, a menudo utilizando el seudónimo de Julio Dinis. Su primer libro más importante fue la edición del libro de cuentos *Bestiario* (1931) y posteriormente publicó otros tres volúmenes de narraciones, *Final del juego* (1936), *Las armas secretas* (1936) y *Todos los fuegos el fuego* (1966), además de una obra burlesca *Historia de cronopios y famas* (1966).

Ya en esas obras Julio Cortázar se esfuerza por mostrar y definir el mundo fantástico lleno de imaginación extraña y de deseos de libertad. Hay que decir que su modo de escribir se nutre de la intención por incorporar los elementos no literarios, su primer esmero siendo denunciar el racionalismo del hombre occidental. Pronto se da cuenta de sus contradicciones pero en vez de rechazarlas quiere aprovechar los aspectos cambiantes y polarizados de la realidad para captar lo más integralmente su ambigüedad. Recordemos que Cortázar ha vivido el infierno de dos mundos que conocía muy bien. Tanto Argentina como Europa le parecían en los años cuarenta un mundo absurdo y peligroso. Inspirándose en el movimiento surrealista se opone

a cada idea unilateral, puramente intelectual y racional. En cambio, prefiere una visión caleidoscópica, quiere abrazar el mundo de modo total y a la vez complementario y mediante los procedimientos de juego e ironía describir las situaciones cotidianas y racionalmente imprevisibles. En su opinión el escritor debe escuchar sus pulsaciones más íntimas, utilizar todas las fuerzas oníricas y de intuición. Todo esto le conduce a la convicción de que un verdadero artista tiene que rebelarse. Se acerca así a la posición del escritor francés A. Camus porque ambos consideraban la rebeldía como la única vía válida hacia el descubrimiento de lo que está detrás de las cosas, de lo que no sea una visión deformada y simplificada de la realidad. Cortázar sospecha otro orden más secreto y menos comunicable, por tanto concibe el estudio de la realidad como algo que no se basa en las leyes sino en las excepciones a esas leyes. El método realista le parece demasiado ingenuo porque se apoya en los clisés o esquemas que impiden ver con claridad lo que está ocurriendo ante nuestros ojos. En sus impulsos liberadores, en su búsqueda permanente, tan típica desde los orígenes de la literatura hispanoamericana, se dirige a zonas poco exploradas del sueño, de los instintos, así como del azar y del juego pero que proceden del contacto inmediato con la vida.

De todas formas, en ese afán Julio Cortázar no quiere sentirse sólo. Necesita contar con la presencia del prójimo, con la solidaridad de la gente que le rodea, de los que tienen los mismos impulsos de rebeldía y de liberación. De este modo trata de ensanchar la personalidad de sus protagonistas, de profundizarla por medio de dobles, de figuraciones o constelaciones (por ejemplo en las novelas *Rayuela* y *62, modelo para armar*). Allí el protagonista rechaza el sentimiento de la soledad individual con el deseo de “convertirse en otro”. Apela sin cesar al lector para que participe en la recreación de la obra haciendo del mundo representado y de la aventura de sus héroes una estructura fragmentaria y abierta. Para el escritor, igual que para el hombre, la realidad invita a la reacción, a la rebeldía común frente a la situación concreta. Esta situación no nos ofrece una conclusión, sino una apertura. En *Historias de cronopios y famas* que es un libro original por incorporación de nuevas visiones de la realidad el autor nos presenta lo absurdo como una duplicación o multiplicación de posiciones en relación con el medio. Estos seres experimentan angustia existencial, se niegan a someterse a principios racionales rechazando ser una pieza más del mecanismo fundado en rutina y costumbre. Prefieren instalarse en lo maravilloso, lo extraordinario y lo fantástico. Cortázar aspira en su búsqueda ontológica a la creación y recrea-

ción del nuevo mundo que refleje su polimorfismo a través de lo soñado, lo extraño o lo inverosímil. Mas a pesar de lo absurdo o el caos se propone hallar un centro, un principio organizador del mundo. Alcanzar la verdad artística se identifica así con la ambición de reinventar la realidad. Por eso Cortázar insiste tanto en la función poética de la literatura.

Para conseguirlo no le interesa la naturaleza de las cosas, la exploración o descripción de lo real como hace la ciencia racionalista. Al revés, el escritor es en su opinión poeta-mago que quiere apoderarse del mundo para expresar lo que parece oculto – la esencia de la realidad. Esta esencia se traza en diferentes planos que se entremezclan gracias a los recursos propios de la magia que nos ofrecen infinitas posibilidades de asociaciones, de combinaciones o analogías. Cortázar se da cuenta de que la realidad “nos duele” porque somos incapaces de entenderla. Nuestro contactos con ella son superficiales y, por consiguiente, inadecuados. A lo largo de toda su carrera literaria se hace la pregunta cómo superar las limitaciones de nuestro conocimiento.

Por ejemplo el protagonista del cuento *El perseguidor* (Prenasledovatel) en uno de sus monólogos dice “que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: los agujeros.. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador, colándose a sí mismo...” Digámonos que *El Perseguidor* es una de las obras que muestra el conflicto básico del destino humano. El protagonista Johnny (quien encarna en realidad su doble: un jazzman genial, el saxofonista Charlie Parker) sufre de angustia y locura y como un alcohólico se rebela contra las apariencias de la vida común cuyas máscaras rechaza compartir. Su primivismo, su incapacidad de identificación convencional, en una imagen compleja del hombre perseguido y del perseguidor, le conduce a la creación que brota del azar, de la lucidez momentánea en que la imitación habitual o directa no tiene sentido. Se vale de las improvisaciones al sentir que “sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo un cuarto de hora de minuto y medio.”

Según ese procedimiento mental la realidad empírica adquiere dimensiones metafísicas de modo que expresa una imagen doble de lo que es real y que, desde una perspectiva artística, más integral parece ser la misma realidad, aunque desconocida. Su biógrafo Bruno pertenece a su vez al mundo cuyo sistema de valores no puede aceptar. Johnny vive en un conflicto permanente con él, con sus intereses prácticos, con su moral e ilusiones. La

vida del músico célebre, su solipsismo total – porque ni siquiera el lenguaje es capaz de expresar el conocimiento en su totalidad – representan una plataforma universal del arte cortazariano. Por lo demás, la confrontación de Johnny y Bruno significa un deseo fallido por acercarse uno al otro, por conseguir armonía entre ambas vidas, caracteres y temperamentos. Queda sólo la figura de Johnny que es capaz de liberarse de lo empírico y pasar a la órbita metafísica de otro tiempo en que como si todo fuese armonioso – a la de un tiempo mítico.

Una elaboración original del tema del doble es uno de los rasgos esenciales de la creación cortazariano. De acuerdo con ese principio aparece el tema de la muerte y parafraseando el título de una obra (*Las armas secretas*) funciona también como arma de defensa, de creatividad y transgresión artística. Hay que añadir que el modo de tratar la muerte refleja una de las características típicas de literatura hispanoamericana. Como G. García Márquez o M. A. Asturias ni J. Cortázar entiende la muerte como fin trágico o traumático de la vida humana negándose a atribuirle lo mismo que la religión cristiana y judaica en su fe en la existencia póstuma. Cortázar, influido asimismo por las filosofías orientales, concede a la muerte la función de un cambio siendo ésta como un salto fuera del tiempo hacia la inmortalidad. Junto con diferentes enfermedades de que padecen sus héroes la muerte llega a ser varias veces un desenlace simbólico del relato. Por ejemplo, la muerte de Medrano que sucede en la novela *Los Premios*, muerte en apariencia inexplicable, coincide, por una parte, con la búsqueda del significado oculto de la narración, con el esfuerzo vano de llegar al conocimiento de la existencia humana (lo cual simboliza la popa, lo vacío de la nave en que navegan los viajeros), por otra parte tiene la función del fluir procesal y abierto de la vida. Representa pues un episodio banal, prescindible y Julio Cortázar pierde el interés racional por revelar sus causas. La función dominante de la causalidad dada por ciertas circunstancias temporales y espaciales en sus narraciones deja lugar a un sinfín de situaciones en las que desaparecen los rasgos distintivos del medio representado. Por esa razón Cortázar utiliza tanto el tema del viaje (como reflejo de su destino de exiliado), por eso sus protagonistas se mueven habitualmente en los medios de transporte (el metro, el avión, el autobús, el tranvía, la nave, etc.). Escapan así a la temporalidad concreta y con inquietud y angustia viven perseguidos por visiones extrañas buscando repetidamente una comunicación con otra gente. Como hemos indicado, una misma impresión la tenemos al leer el cuento *El Perseguidor* en que el protagonista queda indeciso, totalmente confuso ante

los rieles del metro siguiendo siempre la misma dirección. Una búsqueda del doble se extiende así a la creación de figuraciones o constelaciones humanas que sirven como componentes generalizadores de nuestra existencia. La vida individual se proyecta simultáneamente en otras vidas sin que el autor explique racionalmente las causas de su comportamiento.

Ahora bien, el arte de Cortázar representa un conjunto de narraciones novelísticas y cuentísticas que llevan numerosas reflexiones en torno a su poética, a su modo de escribir. El portavoz de sus ideas estéticas es muchas veces el protagonista mismo (como Persio en *Los Premios*), una personalidad integral que debe ser totalizante mas no en el sentido tradicional. Aunque el autor argentino era siempe hostil a los conceptos rígidos de teóricos literarios, le interesaba variedad de aspectos filosóficos, psicológicos o lingüísticos que resumen su labor artística. Por ejemplo, en el cuento *Algunos aspectos del cuento* Cortázar dice: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden escribirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo 18., es decir, dentro de un mundo más o menos armoniosamente regido por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.”

Desde luego, esas líneas testimonian los orígenes argentinos y latinoamericanos que son importantes y bien complejas. Pero si queremos buscar el verdadero cimiento de la obra cortazariana lo encontramos ante todo en su intención plural, intertextual, supranacional, intercontinental. No es por casualidad que el tema de Rayuela se nutre de la confrontación de dos mundos („de ahí y de acá”), de la experiencia que Cortázar ho vivido como un ser argentino (Buenos Aires) y a la vez como un ser europeo (París) influido por los movimientos de vanguardia o de surrealismo que contribuían a modelar y perfeccionar su instrumento poético en una sinfonía, en una obra multiforme y polifónica. Se trata pues de un testimonio único, irreamplazable que tiene la potencialidad para dirigirse a todos los que hoy día, acaso todavía más en nuestros tiempos de globalización europea, puedan experimentar algo más o menos semejante a su aventura variada y original. Tanto más que la totalidad de su cosmovisión saca su validez del afán crítico y autocrítico por ver las diversas facetas del mundo sin prejuicios e ilusiones. Todos los componentes de que consta el tejido de las narraciones cortazarianas tienen siempre el doble fin, tanto teórico como práctico. Por una parte, subrayan la necesidad de volver a lo que es lo cotidiano con todos

los valores orales y espontáneos del lenguaje, por otra parte llevan la clave para comprender mejor la realidad por medio de la palabra artística, por incorporación de todo un conjunto de elementos fantásticos o ficticios. El concepto de literatura poética se asocia en su entender al de poética literaria por lo cual tiende a desaparecer la división tradicional entre fondo y forma, de la misma manera que el destino individual de sus protagonistas busca una fusión orgánica con la vida de los demás.

Por supuesto, Julio Cortázar no representa en América Latina un caso aislado entre los escritores de esta índole. En ocasión del centenario de la muerte quería presentar, al menos en pocas líneas, otro gran autor de literatura fantástica. Se trata de Juan Carlos Onetti (1909 – 1994), el autor uruguayo quien fue conocido también en Eslovaquia, primero, por la traducción de sus dos novelas cortas, una titulada *El pozo* (1939) y otra *Para una tumba sin nombre* (1959); ambas fueron traducidas por Marta Biskupičová en 1980 bajo el título de *Hlbočina* y con mi epílogo *El mundo de ficción de Juan Carlos Onetti* (Svet fikcie Juana Carlosa Onettiho).

Según algunos críticos (Jean Franco) las novelas de Onetti se acercan a las obras de Juan Rulfo y constituyen una geografía moral. Esta característica es típica de toda su obra en que además de las prosas mencionadas se destacan *La vida breve* (1950), *Juntacadáveres* (1964) y sobre todo la obra maestra *El astillero* (1969). De la biografía de Onetti recordemos que vivió primero en Montevideo y luego en Buenos Aires donde trabajó en una agencia publicitaria y en el periódico *Acción*. En 1957 se le nombró director de las bibliotecas municipales de la capital uruguaya. En 1975 se trasladó a Madrid donde vivió hasta su muerte.

Algunas de sus obras se sitúan en Santa María, un lejano puerto fluvial en el que no hay más esperanza y donde la gente lleva una vida mediocre y banal. Citando algunas líneas aprendemos que “esta gente está desprovista de espontaneidad y de alegría”; que sólo se pueden producir amigos tibios, borrachos, inamistosos, mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios (...); la fraternidad humana es, en las coincidencias miserables, una realidad asombrosa y excepcionante”. Por lo general, en la narrativa de Onetti prevalece la visión de un hombre física y espiritualmente exhausto, siguiendo el proceso de desintegración y viviendo un abandono total; al respecto la crítica habla de la progresiva animalización, de obvia herencia dostievskiana y kafkiana. Sus movimientos son limitados por cuatro paredes y por el cansancio. A diferencia de los protagonistas de Cortázar J. Carlos Onetti desconoce

voluntad de rebeldía, sus héroes aceptan la imposibilidad de la comunicación humana. El motivo central es una búsqueda difícil de la identidad humana en las condiciones en que la posibilidad de cualquier opción concreta resulta cada vez más restringida lo cual no permite expresar más directamente y con el sentido tradicional una existencia realmente auténtica en forma de una obra literaria. El autor debe por tanto recurrir a su poder de invención o a una narración densa. Por ejemplo, la estructura de *El pozo* responde a un contraste y superposición de dos planes espacio-temporales que alternando crean una sensación de simultaneidad. El protagonista Eladio Linacero vive encerrado en su cuarto, incapaz de autoengaño e ilusión. Sólo entabla comunicación con la mujer que amaba, a una prostituta o a un amigo. No tiene ideales, no hay nadie quien pueda compartir sus sueños. Eladio no sabe realizarse en unas actividades fructíferas, a diferencia del militante político Lázaro, o del poeta Cordes.

En oposición con la suciedad de la realidad, sin embargo, lucha por no perderlo todo, vuelve a pensar en el amor, al menos sueña con que se enamore de nuevo. A modo de compensación le está atrayendo la pureza de una virgen adulta, busca la unión que sobrepase la función biológica. Diciendo con las palabras de Octavio Paz, el amor es para él “un intento de trascender nuestra soledad”. Con desamparo el protagonista se enfrenta con el sufrimiento, la locura o con las enfermedades y busca salvación con el fin de transmutar las limitaciones de la condición humana. Sin el poder de conseguirla está recreando su mundo soñado, ensoñado, sus amores, la edad de la inocencia.

Uno de los medios típicos de Onetti es, como en Cortázar, aunque de otra manera, el desdoblamiento de la personalidad y su proyección en otro mundo ficticio. Su héroe cambia asimismo de situaciones, cambia de ambientes mas sin lograr cualquier vínculo. Por ejemplo Larsen es el protagonista de dos obras: *Juntacadáveres* y de *El Astillero*. La primera de estas novelas fue escrita posteriormente a la otra, pero se refiere a los hechos anteriores en el tiempo. Entonces Larsen, bastante joven, aún creía cumplir su sueño: abrir un burdel en Santa María. Pero entre los que lo quieren y los que se niegan (el boticario contra el cura) Onetti no ve ninguna diferencia. Lo puro es impuro, lo impuro es inocente. No obstante, las cosas parecen así sólo en la óptica del autor lúcido para quien la realidad concreta en la cual la gente quiere alinearse según creencias e ideologías es prácticamente falsa, mostrando siempre un vacío, una pérdida de la fe, realidad en que todo se vive por engaño y apariencia. Bien que Onetti no llega a un estado

extremo de esta enajenación y negación de la identidad (según la crítica tal imagen nos ofrece la extraordinaria novela de José Donoso *El obscuro pájaro de la noche* en el que el protagonista Humberto Peñalosa pasa por varias transmutaciones de su personalidad, va perdiendo su cuerpo, queda apisionado en un paquete de su saco de yute y es finalmente arrojado al fuego). Como en la narrativa de Cortázar, en Onetti existe permanente un mundo mítico en el cual la imaginación creadora predomina sobre la observación o descripción de costumbres o modos de vivir. Mas ello no quiere decir que el escritor se distancie de la realidad real, sino que su ambición es elevarse por encima de lo concreto y captar el mundo surreal, más auténtico y más profundo que toda la soberanía fingida y artificial de las máscaras diarias eternas. Esta empresa consiste en la autoafirmación por el arte, por un acto poético que pueda tener una existencia estética autosuficiente, por medio de la autonomía creadora y abierta. Brausen, protagonista de *La vida breve*, dice: "Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo". Pues el arte y su libertad dependen en la concepción de Onetti de la incorporación de sueños, ficciones y fantasías a una auténtica obra literaria. Son los medios compensatorios de la narración que no se encamina hacia un fin o a una conclusión sino que la acción se bifurca en infinitas posibilidades manteniendo siempre la fascinación y la omnipotencia del creador de mitos, de ficciones.

Sin embargo, sería erróneo suponer que la literatura fantástica, junto con su elemento más o menos orgánico que es la literatura maravillosa, fuera una invención moderna. Nació en la primera mitad del siglo 19, en la época del romanticismo que en España, por ejemplo, estaba desarrollándose más tarde. La verdad es que durante largos períodos representaba en la opinión de la crítica (en este país hasta los años sesenta del siglo 20) un género situado al margen de la creación literaria, hasta un subgénero. Hay que notar que la literatura se veía más bien a través del prisma del realismo (R. Menéndez Pidal), el género fantástico siendo por consiguiente fuera del interés serio en cuanto objeto de investigación. Por esta razón no es sorprendente que su éxito se haya limitado a los gustos del público, de los lectores que ese éxito haya adelantado de tal modo el estudio pormenorizado de esas creaciones originales. Lo que se refleja también en Eslovaquia donde la difusión de las obras fantásticas debía enfrentarse con la imposibilidad de disponer de materiales necesarios, sea en forma de manuales, sea de estudios más amplios, sobre ese tema. Lo que queda hasta ahora, son sobre todo traduc-

ciones o epílogos a obras traducidas, fruto de la iniciática de unos pocos especialistas consagrándose a esos horizontes nuevos.

Este hecho explica que debido también a los factores extraliterarios la literatura fantástica no ocupa hasta hoy el lugar tan sólido que en realidad mereciera. A pesar de esta constatación tengo que destacar que los resultados obtenidos durante la enseñanza de la literatura hispanoamericana moderna muestran gran interés por parte de los estudiantes universitarios de lengua española.

A lo largo de mi actuación docente en las universidades de Bratislava, de Nitra y de Banská Bystrica, desde la mitad de los años noventa, podría mencionar más de 20 títulos que fueron elaborados en forma de tesina de esta o semejante corriente literaria (el realismo mágico, el realismo fantástico, “lo real maravilloso”). Desde luego, una realización de tales proyectos es posible gracias a la apertura de las fronteras y asimismo porque casi todos los estudiantes pueden disfrutar de las becas de 6 meses durante los cuales se dedican también a la búsqueda de sus temas o autores preferidos que son indispensables para la elaboración de sus tesinas. Por lo demás, en cuanto a la selección de dicho material no existen más ningunas restricciones, sus opciones son libres, dependientes sólo de los intereses individuales de cada uno. Es sintomático que la literatura hispanoamericana ocupando un lugar tan importante llegue a ser hasta un campo privilegiado: he podido observar que, por ejemplo, dentro de la combinación común de dos idiomas extranjeros (el español y el inglés) los estudiantes han preferido elegir un tema de literatura hispanoamericana o española, tanto a nivel de licenciatura como de bachillerato. Para dar un ejemplo elocuente: de entre 17 estudiantes del Departamento de Estudios Románicos de la Facultad de Humanidades en la Universidad de Matej Bel en Banská Bystrica, estudiantes que han finalizado en 2008 los estudios de lengua española, los 6 han elaborado el tema de la literatura española (autores como Cervantes, Fernando de Rojas, C. Laforet, A. M. Matute, C. Martín Gaité) y los 6 de la literatura hispanoamericana (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, I. Allende, J. Cortázar, A. Carpentier) lo cual demuestra claramente una amplitud admirable, una variedad asombrosa de tipos, de épocas, de corrientes o de tendencias literarias.

Al inicio he señalado el problema de discontinuidad en la recepción de las obras fantásticas o ficticias en nuestro país. Con eso se relaciona naturalmente otro problema candente que, como es de notoriedad, radica en una falta sensible de profesores o especialistas literarios que estén debidamente preparados para la tarea de formar una generación nueva en ese ámbito.

Tanto más que se trata del problema primordial cuyas causas he tratado de explicar en anteriores líneas. El resultado de esa discontinuidad es, por una parte, la imposibilidad de especializarse en el campo de literatura extranjera nacional, de hallar una sólo orientación profesional en la carrera docente como esto ocurría en el pasado. A decir verdad sería ilusorio realizarse en nuestras condiciones con esa finalidad ya que el horizonte de cada docente de dada disciplina se ve limitada por la necesidad de impartir a la vez varias disciplinas o asignaturas (también la traducción literaria, la estilística, la teoría de la literatura, etc.) aunque esa orientación interdisciplinar pueda resultar, desde otra perspectiva, sumamente ventajosa. Pero no cabe duda de que eso exija un esfuerzo extremadamente difícil y exhaustivo. Tomando en consideración otro momento importante que algunos de los docentes de literatura o de traductores eminentes de la lengua española proceden originariamente de otra especialización (P. Šišmišová, J. Zambor) o tienen que “bifurcarse” o „desdoblarse” por la labor plurilingüística y pluriliteraria (la literatura francesa, portuguesa y hispanoamericana, el comparatismo, los estudios interliterarios desde un punto de vista estructural y multicultural, las traducciones del francés, del portugués y del español) es decir, por todo lo que atañe a mi propia actividad docente y científica.

Afortunadamente, a pesar de ese fragmentarismo aparente o de orientación interdisciplinar he logrado a contribuir, en la medida de lo posible, a llenar esa laguna mediante la formación de nuevos docentes de literatura en el área de lengua española. Esto fue posible concretamente en el Instituto de Literatura Mundial de la Academia Eslovaca de Ciencias donde cursó con éxito su doctorado Magda Kučerková (con la tesis *El tema del amor mágico en las novelas de Isabel Allende; sobre el fondo de las particularidades evolutivas de la literatura latinoamericana*, 2004. Kučerková trabaja actualmente en el Departamento de Romanística en la Facultad Filosófica de la Universidad Constantino el Filósofo en Nitra)). El título de doctor fue conseguido en la misma institución científica recientemente por Eva Reichwalderová de la mencionada Universidad de Banská Bystrica, con la tesis *Las diferentes formas de la novela picaresca* llevando el subítulo *Lazarillo ayer y hoy – análisis comparativo de la figura literaria de “pícaro”* (2008). Se debe añadir que en el origen de esas actividades por llegar a la consecución del mismo título estaban asimismo otras mis alumnas: Petra Pappová, con un tema original *La creación de Arturo Pérez-Reverte en la perspectiva de la literatura posmoderna y de la literatura feminista*; Pappová se doctoró el año antepasado en la especialidad Estética bajo la dirección de T. Žilka en

la Universidad de Nitra. Ahora imparte algunas clases de literatura española en el Departamento de Romanística en la misma ciudad. Así como, todavía durante su formación universitaria, al menos de forma mínima, ha podido contar con mi ayuda Renáta Bojničanová que se dedicó durante su doctorado en el Departamento de Filología Románica, de Filología Eslava y Lingüística General (bajo la dirección de Dr. Salustio Alvarado, de Dr. Juan Miguel Ribera Llopis y de varios especialistas eslovacos) al tema comparativo sobre *La figura del bandolero en la literatura oral eslovaca y catalana. Paralelos folclórico-literarios*, 2007; Bojničanová enseña actualmente en la Facultad de Pedagogía de la Universidad Comenio en Bratislava.

Claro está que el renacimiento de la hispanística eslovaca no sería posible sin auxilio de la hispanística checa (J. Chalupa, H. Vydrová, A. Housková, E. Krč y otros; el Profesor Chalupa es responsable de los Estudios de Lengua y Literatura Española en el Departamento de Estudios Románicos en la Universidad de Banská Bystrica). Algunos de esos profesores no se negaron a contribuir con sus dictámenes a la conclusión exitosa del proceso de mi habilitación de Profesor en la especialidad Teoría de la literatura (2005). Es de advertir que en cuanto a la literatura fantástica la hispanística checa carece parcialmente, por falta de tradición, de especialistas universitarios. En la República Checa apareció, sin embargo, una docente que se está dedicando desde hace mucho sistemáticamente a ese género. Es dr. Helena Zbudilová de la Universidad de České Budějovice. Respetando el principio de colegialidad y de colaboración recíproca no hesité valorar positivamente su tesis voluminosa y preciosa sobre *Lo fantástico como categoría literaria y teórica y su aplicación cuentística en la creación de José María Merino* (la defensa de su tesis se llevará a cabo dentro de poco en la Universidad Palackiene de Olomouc).

Ya la mención de esas personalidades muestra que el ámbito de estudios literarios, ampliados y posibilitados también por el conocimiento más profundo del realismo fantástico de Onetti y de Cortázar, ha encontrado en Eslovaquia el terreno favorable para un desarrollo fructífero y estimulante en la enseñanza universitaria de la literatura española e hispanoamericana.

Bibliografía

Bessière, I. (1974): *Le récit fantastique*, Paris, Larousse.

Franco, J. (1981): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Seix y Barral.

Franek, L. (2008): *El realismo fantástico de Julio Cortázar (un esbozo para los estudios interliterarios)*, p. 25 – 38, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

Franek, L. (2005): *Modernita románových literatúr (Lo moderno de las literaturas románicas)*, Bratislava, VEDA.

Mora Valcárcel, C. (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Narrativa y Crítica de nuestra América (1978), Madrid, Castalia.

Risco, A. (1981): *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus.

Todorov, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

ISAAC ALBÉNIZ (1860 – 1909)

Rita Ferrer i Miquel

Universtat de Girona

*“¡Oh dulce muerto de pequeña mano!
¡Oh música y bondad entretejida!”*

Federico García Lorca

Buenos días señoras y señores; en primer lugar quiero agradecer, en nombre de la Universitat de Girona, la invitación a participar en este encuentro y felicitarles por la tarea que a lo largo de estos XIV años están llevando a cabo.

Al hablar con el Sr. Pardiñas sobre la temática que a raíz de la celebración del año Albéniz me proponían, vinieron a mi mente muchas ideas ya que nuestro estimado Isaac Albéniz tuvo una trayectoria muy rica, llena de experiencias y trabajo. Aunque corta su vida, fue muy productiva por lo que se refiere a composiciones y manifestaciones musicales. Corta, ya que al poco de cumplir 49 años, le llegó la muerte.

El Sr. Pardiñas, me pidió que hiciera una conferencia divulgativa del maestro. Perfecto, en realidad me apetecía mucho poder contribuir y dar a conocer al que es llamado:

“Como hombre, un niño. Como pianista un gigante”

1. Isaac Albéniz Pascual

Nació en Camprodón, villa de la comarca pirenaica del Ripollés en la provincia de Girona, el 29 de mayo de 1860. Murió en Cambô-les-Bains, localidad francesa, en el departamento de los Pirineos Atlánticos, en la región de Aquitania. El 18 de mayo de 1909.

Permítanme, situarles en las ciudades de nacimiento y muerte de Isaac Albéniz Camprodón: Situado a 120 km al norte de Barcelona y 75 de Girona, en el valle de su mismo nombre, en la confluencia de los ríos Ter y Ritort; dispone de variadas tiendas, plazas, avenidas, paseos frondosos y barrios residenciales. Es uno de los municipios más extensos de la comarca, gracias a la anexión de los municipios de Freixenet y de los pintorescos pueblos de Rocabrúna y Baget. Debido a su naturaleza generosa, Camprodón tiene una

tradición de muchos años en el mundo excursionista y turístico; su paisaje invita a emprender largas caminatas, sus dos ríos y la abundancia de fuentes urbanizadas constituyen un paseo ideal, y su clima de abundantes nieves en invierno para los practicantes del esquí, hacen que sea un lugar idóneo para el turista. El turismo en Camprodón ha estado presente desde principios del s. XIX con la llegada de los primeros excursionistas y personas importantes de la burguesía barcelonesa que edificaron sus mansiones de veraneo en los dos grandes paseos de La Font Nova y Paseo Maristany. Actualmente Camprodón disfruta de gran variedad de actividades lúdicas y culturales: Curso Internacional de Música I. Albéniz de Camprodón, Festival de Música I. Albéniz de Camprodón, Exposiciones, Ferias y actividades varias.

Cambô-les-Bains: Es conocida por su suave clima y estación termal que permiten actividades para el tratamiento de diversas enfermedades. Hay un museo dedicado a Edmond Rostand, autor de *Cyrano de Bergerac*, en el palacete dónde llegó a residir. La comuna se encuentra recorrida por el curso del río Nive, afluente del Adur. Cambô les Bains goza de una situación privilegiada en el corazón de la provincia de Labour, a 20 minutos de las olas del Atlántico, de las estaciones termales y los balnearios de: Anglet, Biarritz, y St Jean de Luz, cerca de Bayona. Cambô les Bains mira hacia los Pirineos y la frontera española se encuentra a menos de 15 kilómetros. Isaac escogió la villa de Cambô les Bains para intentar curar o mejorar su enfermedad de riñón, nefritis. Enrique Granados tocó, a petición de él mismo, la obra Mallorca, le recordaba momentos felices pasados juntos en la isla balear, días antes de fallecer.

2. Su vida y familia en los primeros años

Su padre, Ángel Albéniz de Gauna, una vez terminados los estudios, dejó su casa de Vitoria e ingresó al Cuerpo de Aduanas, una vez superadas las dificultades propias de cualquier principio. Catalunya fué su destino. Concretamente en la provincia de Girona como aduanero de las fronteras franco-españolas de La Jonquera y Port Bou. Reside en Figueres, se introduce en los círculos sociales y conoce, corteja y se casa con Dolores Pascual Bardená. De este matrimonio nacen sus hijas: Enriqueta(1850) en Girona, Clementina(1853) en Pamplona y Blanca (1855) en Vitoria. La familia se traslada a Camprodón en 1856 o 1857, ya que el padre fue nombrado Administrador de la Aduana de dicha población pirenaica. Nace Isaac, lo bautizan con los nombres de Isaac, Manuel y Francisco. Su madre tiene

problemas para amamantarlo a causa de una mastitis y pasan momentos difíciles hasta que encuentran una nodriza llamada Pepa; poca cosa más se conoce de esta señora. Los padres tuvieron dos hijos más, que murieron al poco de nacer y están enterrados en el cementerio de Camprodon. Apenas contaba dos años, su juguete preferido era ya el piano. Su hermana Clementina le enseñaba. Cuentan que una vez en misa cuando todo era silencio, en el momento de la elevación, el monaguillo tocó la campana e Isaac exclamó “la campana fa ding, ding”; poco hablaba el niño, pero ya tenía una percepción auditiva muy sensible.

A finales de 1863, un ascenso en el trabajo de su padre, los lleva a establecerse en Barcelona. Clementina sigue dando clases a su hermano y con 4 años cumplidos, da su primer concierto en el Teatro Romea. Sorprende al público y se consagra como niño prodigio. (Siempre hay gente incrédula y dudan de si en realidad es el niño que toca o es alguien escondido detrás de una cortina). Lo ponen a prueba tirándole un juguete al escenario, el niño, deja de tocar, se levanta y va a por el objeto lanzado). El general Prim que estaba en la sala fue a felicitarlo y le mandó una caja llena de juguetes. En Barcelona sigue los estudios con el profesor Narcís Oliveras, cuando aún no sabía ni leer, ni escribir. A la edad de 6 años deciden mandarlo a París, su madre y su hermana Clementina van con él. Estudia con el maestro Marmontel y lo prepara para entrar en el Conservatorio, lo que no consigue a causa de una diablura, tira una pelota y rompe un cristal, consideran que es aun demasiado pequeño para estar en este centro.

El Sr. Joan Amat, estudioso de Albéniz, escribe que Isaac no tuvo ni infancia ni vejez. “A los 7 años ya es un chico que vive de lleno la juventud, por esta razón, Isaac, no deja de tener alma de niño!” A los 8 años ingresa en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, ciudad donde estaba destinado su padre y habían fijado su residencia.

Es precisamente su padre el que al darse cuenta del talento que posee el niño, lo potencia y lo exhibe en giras y concursos infantiles. En realidad el esfuerzo de su padre se le vuelve a la contra, y su exigencia se transformará en una relación de amor y odio. A los pocos años ya intenta deshacerse de esta presión.

Ángel, su padre era corto de estatura y sufría una leve cojera. Inteligente, trabajador y liberal en política, admiraba al reformista Juan Prim, que encabezó la revolución del 1868. En casa era donjuanesco y tiránico, y en ocasiones insultaba a su hijo. Sin embargo, estaba entregado a su condición de francmasón e incluso abrigaba aspiraciones políticas.

Isaac es decidido y a donde va sorprende. Es atrevido y a donde se propone viajar, parece ser que sólo, (y sin permiso paterno) se desplaza por toda España para tocar en los mejores pianos que encuentra en, Ávila, Zamora, Salamanca, Valladolid, León, Galicia, Logroño, Valencia, Catalunya, Málaga, Granada, Cáceres, Cádiz. A los 12 años, desobedeciendo los consejos familiares, se embarca en el “España”, (dudas sobre este hecho, ya que los estudiosos dicen que no había ningún barco que zarpase de Cádiz rumbo a las Américas, lo descubren como polizón y a cambio de poder continuar el viaje, da pequeños conciertos a bordo). Puede que no sea más que una leyenda, aunque controvertida, ya que hay estudios y opiniones de todo. Lo que si es cierto es que su primera huída de casa es entre 1868, 1869, 1870. Gira por el Nuevo Mundo, y según notas de distintas fuentes periodísticas y biográficas, como Guerra y Alarcón, Pall Mall Gazette, Collet y Laplane, entre los años 1872 – 1875 sus destinos son; Argentina, Uruguay, Brasil, Antillas, EEUU y Gran Bretaña. Desembarca en Buenos Aires, lucha en solitario y aprende mientras se hace un hombre y mejora musicalmente. Durante los años 1873 a 1875 – 1876, viaja por diversas ciudades argentinas, Uruguay y Brasil.

Como extravagancia, cuentan que se va a Nueva York para dar un concierto en un piano que previamente tapa el teclado con una tela, el resultado: ¡entusiasmo en el público! En San Francisco, toca de espaldas al piano. Fue también a Liverpool y Londres.

Albéniz por aquel entonces, es ya un personaje bien conocido en los ámbitos musicales españoles.

El nuevo destino de su padre es Cuba como Interventor General de la Aduana de La Habana. Isaac, acompaña los baúles de su familia. En Cuba, Isaac se encuentra de nuevo con su padre y éste lo emancipa, y se terminan los problemas derivados de su minoría de edad. Permanece en Cuba hasta el 1876. Muestra su interés en ir a estudiar a Europa, concretamente a Alemania y es Leipzig su primer destino.

3. Su juventud, valentía, atrevimiento, coraje y extravagancia (1876 – 1888)

Nunca olvidó el público español. Siempre que podía iba a dar conciertos en las mejores y prestigiosas salas de la capital. En Madrid fue muy querido y valorado.

Albéniz entraba ahora en un período de su vida consagrado al estudio serio y constante. Ángel entendía claramente que, para pasar de niño prodigio a artista maduro, el joven

Albéniz debía emprender una senda más disciplinada. La decisión de estudiar en Leipzig era lógica dado el enorme prestigio del que gozaban la música, los músicos y las escuelas musicales en Alemania.

Su estancia en Leipzig, se interrumpió probablemente porque su padre concluyó su destino en La Habana y regresó a Madrid y por evidentes problemas económicos. Isaac retorna al regazo familiar y entra en contacto con personajes influyentes de la vida madrileña para los que toca en repetidas ocasiones, incluso para la propia Familia Real, a la que accede a través de la mediación de un personaje que será decisivo en el desarrollo humano y musical de Albéniz: Guillermo Morphy, aristócrata y secretario del rey; en 1885 Alfonso XII le otorgó el título de conde de Morphy. Éste no sólo introdujo y apadrinó a Albéniz en los más distinguidos círculos de la villa y corte. Además, intercedió ante la familia Real al objeto de que le concediera una pensión real para estudiar en el Conservatoire Royal de Bruselas. Obtiene “Primer premio con gran distinción”. Allí conoce al violinista i director de orquesta Enrique Fernández Arbós. Será uno de sus mejores amigos. Tenía entonces 20 años y según el libro sobre sus *Impresiones y diarios de viaje*, emprende un viaje (que pueda que fuera una excusa de la que no podría responder frente a su padre) para entrevistarse con Liszt.

Praga-Budapest y Viena, empieza diciendo “Salgo de Bruselas el 12 de agosto de 1880, continua el 14 de agosto, me gusta Praga... Liszt no está en Praga, si quiero verle debo ir a Budapest no tengo dinero, voy a vender el reloj. De Praga a Viena, del Danubio, le sorprendió el color de sus aguas... Budapest. El aspecto de Buda, visto desde Pest, es bastante bonito, pero dista mucho de ser tan bonito como Pest.

Escribe que tocó para Liszt y le gustó mucho. Por estas fechas ¡Liszt no estaba en Budapest! Deberían encontrarse en Roma.

Mucho se ha escrito sobre el hecho de que fue alumno de Liszt, se puede dejar al aire. Tenía que justificar el viaje, su padre no hubiera aprobado un viaje de placer. Las muchas experiencias musicales y de relación con personalidades del mundo de la música lo enriquecieron mucho por lo que recomiendo leer su libro, *Impresiones y diario de viaje*. Continuó su viaje pasando por Munich, París y llegó de nuevo a Madrid. Sus palabras al llegar fueron, ahora a estudiar, estudiar, estudiar. Al cabo de seis años Ference Liszt moría siendo padre franciscano, 1886.

Poco duraron las buenas intenciones sobre el estudio. Isaac cedió a las presiones de su padre y volvió a La Habana. En 1881 regresa a España para reanudar su actividad concertística.

4. Los fecundos ochenta, la madurez

Se casó con Rosina Jordana, alumna suya de piano, el 23 de junio de 1883. Gobernado por un afán de superación toma lecciones de Bretón y Fernandez Arbós y Ernest Chausson, Paul Dukas o Gabriel Fauré. Durante esta época de asentamiento social y artístico, nacen sus cinco hijos: Blanca Rosa (1884 – 1886) **Alfonso** (1885 – 1941), Cristina (1887 – 1888), **Enriqueta** (1889 – 1933) y **Laura** (1890 – 1944).

En el marco de la Exposición Universal de Barcelona 1888, ofrece 17 conciertos entre el 19 de agosto y el 11 de octubre. Este hecho la hace tomar la decisión de instalarse en la cosmopolita capital catalana a principios de 1889. Actúa ese mismo año en Londres, recibiendo por parte de la prensa británica magníficas críticas como “verdadero alarde de maestría” “gusto delicado, lectura refinada y exquisita ejecución”.

El Reino Unido le ofrece numerosos recitales y en 1890, decide trasladarse con su familia a Londres. Consciente y responsable como cabeza de familia está preocupado por su economía. Parece llegarle una solución u oportunidad.

El empresario teatral Lowenfeld ofrecía a Albéniz un acuerdo que suponía ceder el control de todas sus obras y sus servicios como músico y compositor. Como contrapartida, recibiría cuanto dinero necesitara para sus gastos personales, así como cuidar y promocionar sus intereses. Este contrato fue origen del casi diabólicamente llamado “Pacto de Fausto” que se mantuvo vigente hasta 1893 en que fue substituido por un acuerdo tripartito entre Lowenfeld, Francis Money-Coutts y Albéniz. En 1894, después de indemnizar a Lowenfel, Coutts queda como único mecenas de Albéniz. Coutts, era banquero, aficionado a la poesía y escritor, a parte de protector de Albéniz, fue un gran amigo para el pianista y compositor, ya que si bien escribió los libretos para sus dramas líricos, más importantes Henry Clifford, Pepita Jiménez, basada en la novela de Valera, Merlín, (primera de la trilogía del King Arthur) *The Magic Opal*, y numerosas letras para canciones, siguió ayudándole económicamente a pesar de la mediocridad de sus textos.

El 1894, contrariando los deseos de Money-Coutts, se traslada a París donde establece relaciones y hace amigos por donde pasa, agradece y acepta

consejos de los grandes músicos del momento: Gabriel Fauré (1845-1924), Vincent d'Indy (1851 – 1931), Claude Debussy (1862 – 1918) Paul Dukas (1865 – 1935), A. Roussel y acoge en su casa cuantos compositores españoles acuden a París. Se dedica a la composición.

En París conoce personalidades del mundo de la música, de la pintura, y de las letras.

Albéniz, contribuyó a crear un idioma musical nacionalista y una escuela de música pianística. Tuvo la influencia de la música pianística de salón del siglo XIX y la armonía impresionista. No fue simplemente un seguidor de la escuela francesa. Fue un pianista virtuoso con un destacado estilo personal. Las influencias del cante jondo y del estilo andaluz marcaron su obra desde los inicios. La virtud de las resonancias de las notas que tocan y por simpatía con otras, crean unos efectos sonoros muy novedosos. Los colores de las tonalidades y armonías usadas dan a sus creaciones una particularidad y a la vez actualidad significativa.

Sin duda su Pirineo le ha inspirado de forma profunda, como puede observarse en sus obras como: Catalonia, Cataluña, de la suite Española, Capricho catalán, Catalanes de Gràcia, Lo Llacsó, Mar i cel, con texto d'Àngel Guimerà. El folklore catalán, rico en su cancionero y sus costumbres, la imitación de efectos sonoros e instrumentales, como en la obra Catalonia, donde la sección de madera imita la cobla, (agrupación instrumental catalana utilizada en la interpretación de la sardana y las danzas populares) hacen pensar que, aunque lejos de la tierra que lo vio nacer Albéniz llevaba intrínsecos los sentimientos y raíces catalanas.

Como en todos los momentos de la historia el paso de un estilo a otro tienen nombre propio, en el caso de la música española Albéniz és “el último gran romántico y el primer moderno”.

Creó el sonido de la música española.

Su madurez musical, humana, construye hacia fuera, pero también hacia dentro, un personaje muy denso.

Español de los de verdad; elegante, distinguido, buen vivan, gourmet, bebedor selecto, fumador de cigarros. Generoso por excelencia, no tuvo nunca un no para nadie.

Deodat de Séverac, compositor de Languedoc, amigo y discípulo, dice de Albéniz : « uno no podía acercarse a él sin adorarle, porque era la generosidad, la lealtad, y la amistad misma...”

Isaac Albéniz, hablaba español, francés, inglés, italiano y alemán, gracias a su gran sentido musical, no tuvo que estudiarlos. Su lengua materna, el catalán lo hablaba en casa con sus padres y más tarde con su esposa e hijos.

5. Sus obras

La investigación científica, ayuda a los compositores españoles a recordar las propias canciones populares.

Obras conocidas y bastante interpretadas

- Rumores de la caleta
- Malagueña
- Tango
- Pavana-Capricho
- Córdoba
- Puerta de Tierra

Suite española op. 47 – *Obra amable*

- Granada (serenata)
- Cataluña (curranda)
- Sevilla (sevillanas)
- Cádiz (saeta)
- Asturias (leyenda)
- Aragón (fantasía) forma de jota
- Castilla (seguidilla)
- Cuba (nocturno) estilo de habanera

Escrita en 1886 y agrupadas en 1887 en honor a la reina de España.

Regresa a la sobriedad de su piano y nace Iberia, en los últimos años. Cantidad de notas y de adornos, faltan dedos, voces entrelazadas y fuertes, planes sonoros, indicaciones en francés, presencia de tres pentagramas... Busca el lenguaje orquestal. *Nace la obra de Isaac Albéniz*

Suite Iberia 1906/1908

Primer cuaderno

- Evocación
- El puerto
- Corpus Christi en Sevilla

Segundo cuaderno

- Rondeña

- Almería
- Triana

Tercer cuaderno

- El Albaicín
- El polo
- Lavapiés

Cuarto cuaderno

- Málaga
- Jerez
- Eritaña

Quería crear una obra difícil de ejecutar porque, estaba cansado de escuchar interpretaciones mediocres a estudiantes, principalmente “señoritas”. Decía, “voy a escribir unas obras que no las pueda tocar ninguna mujer. Curiosamente, entre los mejores intérpretes de Albéniz encontramos a Blanca Selva, Rosa Sabater, Alicia de Laroche, Rosa Torres-Pardo.

En este apartado se pueden citar las obras de Isaac y de hecho ya se han ido mencionando a lo largo de la charla, pero creo que por nombrarlas como mero catálogo, mejor recurrir a los libros que importantes biógrafos, analistas o científicos han escrito sobre las mismas.

Permítanme que les nombre algunos, *I. Albéniz, “Retrato de un romántico”* de Walter Aaron Clark. *Impresiones y diario de viaje Isaac Albéniz*. *Albéniz*, Justo Romero, *Isaac Albéniz. Un català universal* Joan Amat, *Petita història d’Isaac Albéniz*, Albert Gumí, *Albéniz, Edición conmemorativa del centenario de I. A. libros y DVD*.

En música debamos además citar la discografía:

Rosa Sabater, *Iberia*, Esteban Sanchez, col. *Amadeus*, Alicia de Laroche, col. *Auditorium II*, Rosa Torres-Pardo, *Iberia*, entre los más significativos. Tres grandes personalidades en el mundo de la composición española que mucho tuvieron que ver en la vida y obra de Albéniz fueron:

a) Felip Pedrell (su maestro)

Felip Pedrell (1841 – 1922) podemos decir que es un gran musicólogo y folclorista; estudia el rico tesoro de las melodías y danzas del pueblo español antes de dedicarse a la composición musical. Felip Pedrell, le hizo volverse hacia la música folklórica española. Albéniz, en el año 1883, es discípulo del maestro Pedrell y la consciencia de una hispanidad redescubierta entusiasma sobretodo a I. Albéniz y a también a E. Granados (1867 – 1916).

Aunque ya compositor consagrado seguía estudiando con Felip Pedrell, maestro que fue también de Granados, Falla, los grandes nombres de la música española.

b) **Enric Granados i Campiña**

Nació en Lleida el 27 de julio y murió en el Canal de la Mancha el 24 de marzo. Estudió en Barcelona con F.Pedrell i en París del 1887 – 1889.

Regresó a Barcelona para trabajar como profesor, pianista y compositor.

Escribió una serie de simpáticas **Tonadillas** y las coloridas **Danzas españolas** para piano, en las que hace alarde de su desprecio por la forma. Sus cuadernos para piano titulados **Goyescas**, representan la obra más característica de este compositor; son una serie de estudios de alto virtuosismo inspirados en pinturas de Goya, luego creó una ópera con el mismo título producida en Nueva York en 1916.

c) **Manuel de Falla**

Nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876 y murió en Alta Gracia el 14 de noviembre de 1946. Estudió en Cádiz y desde finales de la década de 1890 en Madrid, donde fue discípulo de Tragó (piano) y de Pedrell (composición). Compuso cinco zarzuelas 1901 – 1903 y en 1905 compuso la primera obra importante 1905, **La vida breve**. Opera. En 1907 se marchó a París y allí conoció a Dukas, Debussy, Ravel, Stravinsky y Albéniz, todos los cuales influyeron en el desarrollo de su personal estilo, en el que está presente la primitiva canción andaluza, *el cante jondo* y una riqueza de armonía y color bien moderna. És el creador de grandes obras como: **Noches en los jardines de España** (1915), **El amor brujo** (1915), **El sombrero de tres picos** (1919), **El retablo de maese Pedro** (1923), **Atlántida** (1919 – 1939) Falla fue con Albéniz y Granados uno de los compositores españoles de renombre internacional.

6. Curiosidades entorno a Isaac Albéniz

Déodat de Séverac (1872 – 1921), compositor francés, fue su asistente y terminó con 25 compases los 245 de Navarra, obra inspirada en el baile popular de esta región.

Descendientes directos que son o han sido notorios encontramos a, Cecilia Ciganer, anterior esposa de Sarkozy, es bisnieta directa de Albéniz. El actual alcalde de Madrid, don Alberto Ruiz-Gallardón bisnieto primo, por parte de Enriqueta, hermana de Isaac.

Como en Salzburgo con los bombones de Mozart, el año Albéniz se ha visto publicitado por Vichy Catalán llevan la foto de éste en las botellas de agua mineral.

7. Isaac Albéniz en el marco de las artes y las letras en Catalunya

(*)Los Juegos Florales de Barcelona (1859) se habían restaurado por estas fechas, actuando como reina, Isabel II. El discurso fue pronunciado (en un correcto catalán) por el Sr. Marcelino Menéndez Pelayo, como “Mantenedor”. “La Renaixença de Catalunya” estaba en auge y con figuras ilustres como: Enric Prat de la Riba (1870 – 1917), Francesc Cambó (1876 – 1947), en el mundo de la política, Antoni Gaudí (1852 – 1926), Lluís Domènech i Muntaner (1850 – 1923), Josep Puig i Cadafal (1867 – 1956), como arquitectos modernistas de carácter universal, al mismo tiempo que en las artes y las letras encontramos a pintores de la talla de Ramon Casas (1866 – 1932), Santiago Rusiñol (1861 – 1931) en la escultura Enric Clarasó (1857 – 1941), los músicos: Josep Anselm Clavé (1824 – 1874), Felip Pedrell (1841 – 1922), Enric Granados (1867 – 1916), Joaquim Malats (1872 – 1912), Enric Morera (1865 – 1942), el mismo Albéniz y literatos insignes como, Àngel Guimerà (1845 – 1924), Mn. Cinto Verdaguer (1845 – 1902), Joan Maragall (1860 – 1911), Marià Aguiló (1825 – 1897)... todos dieron prestigio a la historia de aquel entonces. Junto a todo este mundo intelectual, nacía la industria en distintos ramos, ya fuera textil, metalúrgica, el cemento, la electricidad etc. Catalunya se convirtió juntamente con el país vasco (a partir del 2a mitad del s. XIX en el motor de la industria española

8. Epílogo

El 1 de abril de 1909, siguiendo la recomendación de los médicos, abandona París y se instala con su esposa Rosina y sus hijas en la localidad de Cambò les Bains.

A principios de mayo Enric, Granados se desplaza hasta allí para visitar a su amigo y entregarle una carta de Debussy en la que dice que el gobierno francés va a concederle por indicación de Dukas, D’Indy, Fauré y el mismo, la Gran Cruz de la Legión de Honor. Víctor Ruiz Albéniz, testigo directo, describe la situación co ests palabras: *Isaac, abrazado a Enric, teniéndole doblegado hacia él, no acaba de romper a llorar, ni menos a hablar o suspirar siquiera. Enric a penas pudo decir ¡Saco, Saco querido! ¡Querido niño!*

Entablaron larga conversación, al borde de la cama. Enric le contó que se marchaba a los Estados Unidos a dar una gira y que tocaría obras suyas. Albéniz le pidió que tocara alguna de las que iba a interpretar, empezó a sonar “La maja y el ruiseñor”, se interrumpió y ejecutó *Mallorca*, obra ya citada anteriormente fue concebida y escrita durante un viaje que ambos músicos realizaron a la Islas Baleares.

Albéniz sufrió mucho para morir. Morfina, y estado de letargia derivado de la uremia, apenas volvió a tener momentos de lucidez.

“Mi pequeña morena ingrata” con estas palabras Albéniz se refería a España.

Víctor Ruiz Albéniz, mandó un telegrama a familiares y amigos donde decía “Isaac ha muerto a la ocho de la noche de ayer en un pueblo francés. Sin el consuelo de que nadie de su patria mostrase interés por él. Que Dios se lo perdone a todos.”

El cadáver fue embalsamado y se le hizo vaciado de la mano derecha. Sobre el féretro, la gran Cruz de la Legión de Honor.

Los restos permanecieron en Cambò les Bains unas semanas.

El 5 de junio, a las siete y cuarto de la tarde, llegaron en ferrocarril a Barcelona.

En la estación de Francia se organizó una ceremonia de recibimiento que se prolongó hasta la mañana siguiente.

La banda municipal tocó El oca de los dioses de Wagner, el Orfeo Català interpretó pasajes del Requiem de Fauré. Tampoco faltó la marcha fúnebre de la Sonata para piano número 2 en Si bemol opus 35 de Chopin. El cortejo recorrió calles y plazas de Barcelona, engalanadas con “senyeres” a media asta, parándose delante del Conservatorio Municipal, para que alumnos pudieran hacer ofrenda de flores, bajó las Rambla y se paró ante la fachada del Gran Teatre del Liceu.

Poco después el ataúd era enterrado en el cementerio de Monjuic acompañado de cientos de personas.

Sobre la losa, con serena sobriedad “Isaac Albéniz 1860 – 1909.”

9. El Museo de Camprodón

Alfonso Alzamora Albéniz, nieto de Isaac

El 14 de diciembre de 1835, cuando faltaba menos de un año para que en España el inveterado antagonismo entre lo viejo y lo nuevo volviese a ma-

nifestarse en forma de devastadora violencia, un grupo de admiradores de Albéniz se reunió en torno a su sepulcro para dedicarle una escultura de Florencio Cuarián. Frank Marshall se encontraba presente, junto a otros hombres notables como Rafael Moragas y Jaime Pahissa. Pero de estos devotos del compositor el más luminoso era el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, cuya extraordinaria vida pronto sería brutalmente sacrificada en el altar de la guerra civil. Lorca escribió para la ocasión un emotivo epitafio para Albéniz. He escogido estas palabras para finalizar mi aportación y homenaje al hombre, pianista, compositor que es Isaac Manuel Francisco Albéniz Planella.

*Esta piedra que vemos levantada
sobre hierbas de muerte y barro oscuro
guarda lira de sombra, sol maduro,
urna de canto sola y derramada.
Desde la sal de Cádiz a Granada
que erige en agua un perpetuo muro
en caballo andaluz de acento duro
tu sombra gime por la luz dorada.*

*¡Oh dulce muerto de pequeña mano
¡Oh música y bondad entretejida
¡Oh pupila de azor, corazón sano.*

*Duerme cielo sin fin nieve tendida
Sueña invierno de lumbre, gris verano
¡Duerme en olvido de tu vieja vida!*

Federico García Lorca

REINADO DE ISABEL II 1843 – SEPTIEMBRE DE 1868



REVOLUCIÓN DE SEPTIEMBRE “LA GLORIOSA” 1868

General Prim

1868 – 1874

Sexenio revolucionario



1868 – 1870 GOBIERNO PROVISIONAL



Primera Guerra de Cuba
1868 – 1878



GENERAL PRIM

1869 constitución monárquica

1871 – al mes de febrero 1873



REINADO DE AMADEO DE SABOYA

1872 – 1876 Tercera Guerra Carlista


1870

- Guerra franco-prusiana
- Unificación de Alemania
- Nacimiento del estado de Italia

1873 – I REPÚBLICA ESPAÑOLA

 febrero-diciembre

1874 – GOBIERNO PROVISIONAL

 General Serrano

RESTAURACIÓN BORBÓNICA

1875 – abril 1931



| | |
|-------------|--|
| 1875 – 1885 | Reinado de Alfonso XII |
| 1885 – 1902 | Regencia de M ^a Cristina de Habsburgo |
| 1902 – 1931 | Reinado de Alfonso XIII |
| 1931 | II ^a República |

1889

- Centenario de la Revolución Francesa
- Exposición Universal
- Tour Eiffel

1898

Desastre de Cuba

España pierde Cuba, Filipinas y Puerto Rico

Isaac Albéniz (1860 – 1909)



PREÁMBULO A LAS INSTRUCCIONES PARA DAR CUERDA AL RELOJ... Y PARA TRADUCIR UN CUENTO DE JULIO CORTÁZAR

Eva Palkovičová

Universidad Comenio de Bratislava

El objetivo de esta ponencia es presentar algunas etapas previas al acto traductor – desde la lectura del texto original (TO) – el cuento *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj* de Julio Cortázar – hasta las reflexiones sobre el primer borrador del texto en la lengua meta (LM). Cuento para ello con mis experiencias en las clases de la traducción literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Comenio y con opiniones, sugerencias y textos que me han facilitado mis estudiantes.

La asignatura “Traducción literaria” („traducción artística”, según la terminología tradicional eslovaca) se ofrece en el Departamento de románica a los estudiantes del primer curso de segundo ciclo (mgr.) de sus estudios como una de las asignaturas facultativas. Pensamos que éste es el nivel adecuado para tal asignatura, aunque muchos estudiantes presentan su interés por la traducción de textos literarios ya antes, y participan, por ejemplo, en el concurso Prekladateľská univerziáda, organizado por nuestra facultad en colaboración con el Fondo Literario (LF) y la Sociedad eslovaca de traductores literarios (SSPUL) para los estudiantes de todas las escuelas superiores en Eslovaquia. Suponemos que los estudiantes que ya han pasado por los seminarios de la Introducción a la traducción general y por las clases de la Historia de la literatura española e hispanoamericana, tienen la capacidad suficiente para analizar el texto literario desde el punto de vista de traductor. Como afirma Ladislav Franek en su ponencia presentada durante uno de nuestros encuentros anteriores¹, en estas clases no nos interesamos tanto de la lengua codificada tal y como la tratan los estudiantes desde su primer contacto con la enseñanza del español. Evidentemente, la actividad traductora no es un proceso de naturaleza lingüística, sino resultado de una actividad comunicativa, de un proceso cognitivo-comunicativo-cultural. Estamos de acuerdo con Franek, que en el caso de la traducción literaria “la

¹ Franek, Ladislav: La traducción literaria, su necesidad e importancia en la enseñanza. In: *Actas. IV Encuentro de profesores de español de Eslovaquia. Bratislava, 22, 23 y 24 de noviembre de 1999*. Bratislava: AnaPress 2000, p. 143.

traducción comienza (...) a pasar a una esfera menos transparente y menos exacta, al poner de relieve otros factores que la determinan esencialmente como resultado de una comunicación literaria y cultural.”² En las clases de la traducción literaria tratamos de sugerir y explicar a los estudiantes, que la equivalencia lingüística no es objetivo principal de sus textos meta (TM). No es de sorprender, que durante estas clases los estudiantes reparan en varias deficiencias suyas en respecto al conocimiento de su lengua materna y tienen que enfrentarse con ellas. Por eso no me parece exagerado constatar con Franek, que nuestros estudiantes, después de dedicar tantos años al aprendizaje y perfeccionamiento del español, “hasta pierden la capacidad para captar los rasgos distintivos del eslovaco” y „pegados a la letra del texto original van omitiendo la referencia de su propio idioma.”³ Como es de suponer, este problema se hace evidente sobre todo en las clases de la traducción, que se hace por escrito (“lo escrito escrito queda”) y sirve como buena prueba de la capacidad del estudiante de complementar sus conocimientos lingüísticos con la de manejar ambas lenguas en un determinado ambiente literario, histórico y cultural. Además, el texto literario aprovecha las posibilidades de los diferentes géneros y estilos literarios y se nutre de todos los registros de la lengua. Si queremos estar “fieles” al idiolecto del autor, muchas veces optamos por la ruptura de la norma lingüística establecida de la LM, debido a que lo primordial debería ser la funcionalidad de los elementos elegidos y la “fidelidad” no a las palabras, sino al estilo del autor.

Son muchos y de muy variada índole los factores que intervienen a la hora de buscar en LM elementos comunicativamente equivalentes a los del TO. De ahí, al analizar el texto original, consideramos su posición en cierto ambiente literario (autor y su obra), histórico (los elementos espacio-temporales) y cultural (todo lo que está presente en el texto como “telón de fondo” e interviene en el carácter del texto). Además, tomamos en cuenta el género literario del texto y sus requerimientos, es decir argumento, personajes, lenguaje, ritmo, sintaxis, todo el mecanismo del funcionamiento de los elementos que resultan indispensables para poder caracterizar el estilo del autor. Finalmente, los estudiantes deben formularse la pregunta a) para quién traducen (receptor), b) dónde (situación comunicativa de recepción). En cuanto al texto que elegimos para la clase de la traducción literaria, hay que verlo siempre como unidad de comunicación, en la que todas sus partes se interrelacionan, de modo que el sentido de cada una de ellas no

² Ibid, p. 143.

³ Ibid, p. 144.

se complementará sin las demás. Esta perspectiva es muy importante en el momento de elegir el texto original, que no debería traducirse en las clases por fragmentos, sino en su unidad. Como señala Rosario García López “esta metodología (la de trabajar con los fragmentos de texto, E.P.) no pasa de ser un ejercicio lingüístico, más o menos creativo, pero extenso de lo que es la intención primera de todo texto escrito, la comunicación.”⁴ Por eso conviene traducir los textos cortos. En el caso de los textos más extensos nos parece mejor analizar e interpretar siempre el texto completo insistiendo en su unidad en cuanto a la estructura interior y exterior, y sólo después proceder a la traducción, por ejemplo, por capítulos repartidos entre los estudiantes.

Como añade al respecto García López, el autor de un texto literario no trata de describir un mundo real conocido por una comunidad cultural, sino comunicar “sus propias percepciones” de un mundo ficticio o diferente al que conocemos. Según su opinión, el autor intenta cumplir sobre todo dos objetivos, “comunicar su propia, particular visión del mundo al lector y atraerlo hacia su forma personal de sentir aquello sobre lo que habla.”⁵ De ahí que el traductor del texto literario recrea no textos literarios, sino “idiolectos particulares, en función de su valor comunicativo.”⁶

Para recrear en forma adecuada el idiolecto del autor, el traductor debería conocer no solamente el texto, sino también al autor, su obra y la época en la que le tocó vivir, o, dicho con Ortega y Gasset, las “circunstancias” de su obra y vida. Así, “resultará de gran ayuda el conocimiento del resto de la producción del autor del texto, su percepción del mundo, sus ideas sobre los universales, el desarrollo de su existencia o la situación económico-político-social en la que dicho autor ha vivido.”⁷ Cuánto más sabe el traductor, tanto más puede comprender el funcionamiento de la estructura del texto, la importancia y el papel de los segmentos que lo forman. Evidentemente, la documentación pertinente puede actuar de filtro también contra la subjetividad del propio traductor. Por ejemplo, si los estudiantes no se interesan de la “proveniencia espacio-temporal” del texto y no saben, si el autor es uruguayo, mexicano, gallego, andaluz, madrileño... muchas veces no distinguen los rasgos importantes de su idiolecto, no son capaces de trabajar adecuadamente con las realias, etc.

⁴ García López, Rosario: *Guía Didáctica de la traducción de textos idiolectales*. A Coruña: Netbiblo 2004, p.48.

⁵ *Ibid*, p. 56.

⁶ *Ibid*, p. 57.

⁷ *Ibid*, p. 27.

La actitud del traductor durante el proceso de la traducción literaria presenta rasgos muy similares con la actitud de lector, de crítico literario, de teórico literario y, finalmente, de escritor – co-creador de un TM del que será único autor. Por eso no falta la razón al quién dice, que la traducción es una de las actividades más difíciles y más complejas de la actividad cerebral humana.

Si leemos el texto literario como lectores, acaso lo más interesante e importante es comprobar si el texto nos gusta o no. Si nos gusta, se lo tragamos al autor “con anzuelo y todo”, si nos aburre, saltamos algunas páginas o dejamos de leerlo. Si tenemos que traducir algún texto, disponemos de casi todos los privilegios de lector, sin embargo, nuestra “lectura” debería llegar hasta tales niveles del texto original, que nos permitieran

- a) reconocer el estilo del autor materializado en el lenguaje, eso es, su idiolecto y, por consiguiente,
- b) preparar nuestra visión de la traducción “ideal” para establecer nuestra propia estrategia traductora.

Por eso nos parece muy efectivo e inspirativo actuar en las clases en forma de “talleres”, ofreciendo a los estudiantes la posibilidad de sacar del texto literario toda la escala posible de las interpretaciones y soluciones. Nuestro propósito es enseñar a los estudiantes cierta “metodología” de traducir y proporcionarles las herramientas necesarias para abordar sus estudios traductológicos. Además, nos parece muy importante que aprendan que tanto TO como TM son obras “abiertas” cuyas interpretaciones dependen de cada uno de los receptores (traductor y lector) que entre en contacto con ellas, aunque, dicho con Eco, un texto “puede decir muchas cosas pero no cualquier cosa.” Así los estudiantes reconocen que, finalmente, el traductor elige entre un abanico de posibilidades, que obviamente no son las únicas posibles. Poco a poco, la pregunta muy frecuente de los principiantes, eso es “¿Cómo debe ser?” cambia en “¿Cuál de estas X posibilidades es la más adecuada y, porqué?”

Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj, el texto corto de Julio Cortázar nos parece adecuado para nuestro “taller” sobre todo por su extensión que cumple con la exigencia de tratar el TO como la unidad comunicativa. Podemos ocuparnos de él en la clase de dos horas, con la preparación previa que hacen los estudiantes en casa (la documentación sobre el autor, el análisis previo y primer borrador de la traducción). Además, el cuento reúne en su tratamiento la forma narrativa y el pensamiento poético,

es una buena muestra del idiolecto de autor, contiene varios marcadores característicos para su obra y aunque fue escrito en 1962, no ha perdido nada de su “frescura”.

1. LECTURA DEL TEXTO ORIGINAL

Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente un reloj, que los cumplas muy felices, y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan –no lo saben, lo terrible es que no lo saben–, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de tí mismo, algo que es tuyo, pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a tí te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

2. DESDE LA LECTURA HACIA LA ESTRATEGIA TRADUCTORA

Al hablar con los estudiantes sobre Julio Cortázar (1914 – 1984), subrayamos su posición de cuentista y novelista argentino, traductor del inglés y francés al español (Poe, Gide, Chesterton, Yourcenar, entre otros), intérprete para la UNESCO, gran aficionado de la música, teórico literario (autor de muchos ensayos sobre el cuento como género literario⁸), uno de los escritores más destacados de la literatura hispanoamericana (y mundial) del siglo XX.

El texto elegido proviene de la obra *Historias de cronocopios y famas* (Buenos Aires 1962),⁹ “el más travieso de sus libros”, según la opinión de

⁸ Véase por. ej. Cortázar, Julio: “Algunos aspectos del cuento”. In: *Casa de las Américas*. La Habana, 1962, II 15 – 16, pp. 3 – 14.

⁹ Los estudiantes pueden comparar sus traducciones con las traducciones al eslovaco de tres cuentos de este libro: *Tía en dificultades* (Tetine ťažkosti), *Propiedades de un silón*

Mario Vargas Llosa.¹⁰ No hay que olvidar el papel del humor, de la parodia y del juego en la obra de Julio Cortázar. El autor, admirador y uno de los seguidores más creativos de la tradición del surrealismo francés, implementa en los textos de este libro su interés por lo grotesco, imaginativo, por las nuevas concordancias entre lo cotidiano y lo que hay “detrás del espejo de la realidad”. Podemos constatar, que la antología (además de otras cosas) trata de mostrar la fuerza destructiva de las convenciones y de la vida sin autenticidad.

El libro tiene cuatro partes: *Manual de instrucciones, Ocupaciones raras, Material plástico e Historia de cronocopios y famas.*

Al mencionar los títulos de la antología los estudiantes se dan cuenta de los temas de los textos y, sobre todo, de su acento grotesco y a la vez muy serio, trágico y crítico. Como expone Mario Vargas Llosa en su ensayo ya mencionado, en los cuentos de Cortázar los personajes se divierten jugando y muchas veces para “escapar a la inseguridad, a su pánico ante el mundo incomprendible, absurdo y lleno de peligros.”¹¹

Resumiendo, vamos a traducir el texto que trata el tema de la deshumanización del mundo, estructurado según las leyes de la técnica y materialismo. Como el reloj de nuestro cuento que nos dan para el cumpleaños, lo que debería servirnos, nos destruye.

Al ver el título del cuento, el lector podría suponer que lo que va a leer es una “instrucción”, es decir, texto pragmático que debería ser exacto, claro, comprensible, unívoco. Evidentemente, el texto literario que acabamos de leer no cumple del todo con estos requisitos. El autor juega con sus lectores. El propósito “serio” del autor expresado en el título se convierte en una metáfora grotesca, propia de los textos literarios (?Quién necesita la instrucción para dar cuerda al reloj? Y todavía más, un preámbulo a tal instrucción?). El tema del título se opone al contenido del resto del texto. En forma de un texto pragmático y „útil”, se lucha aquí “contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles”,¹² como afirma el autor en el cuento *Pérdida y recuperación del pelo*, incluido en el mismo libro de cuentos.

(Zvláštnosti jedného kresla), *Tema para un tapiz* (Námet na gobelín). In: Revue svetovej literatúry 1965/4, trad. Vladimír Oleríny.

¹⁰ Vargas Llosa, Mario: *La trompeta de Deyá*. Prólogo in: Cortázar, Julio: *Cuentos completos 1*. Madrid: Alfaguara 1994, p. 16.

¹¹ *Ibid*, p. 16.

¹² Cortázar, Julio: *Cuentos completos 1*. Madrid: Alfaguara 1994, p.427.

Si consideramos que este texto es absurdo y grotesco, sin embargo, escrito con la exactitud de “relojería”, así debería ser también el texto en eslovaco. Desde esta perspectiva, si la esencia del “juego cortazariano” en este texto consiste en el contraste entre la forma del texto pragmático y el contenido “literario”, tenemos que buscar tales elementos en la LM, que sean capaces de mantener este contraste también en el TM.

3. EN EL CAMINO HACIA LA TRADUCCIÓN

Tras el análisis textual (semántico, pragmático, funcional) el estudiante realiza (individualmente) su primer borrador de TM. En la clase, se pretende que los estudiantes lean fragmentos de sus traducciones y todos los demás se dediquen a hacer una “crítica” de las soluciones presentadas, reflexionando sobre las diferentes posibilidades y sobre lo que puede ganarse o perderse con la elección de las diferentes opciones. Ahora vamos a presentar algunos ejemplos de tales reflexiones sobre algunos problemas traductológicos:

En cuanto al título de nuestro cuento (Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj) éste debería cumplir con la forma convencional de los títulos de semejantes textos eslovacos. Las soluciones de los estudiantes fueron:

- (1) *Predhovor k návodu na natiahnutie hodíniek.*
- (2) *Predslov k inštrukciám ako natiahnúť hodinky.*
- (3) *Úvod k návodu na natahovanie hodíniek.*

Se conviene en que (1) sería la mejor solución, sin embargo proponemos la versión *Predhovor k návodu na natahovanie hodíniek*. En (2) la palabra *inštrukcie* no resulta adecuada. En (3) aparece un interesante juego de palabras (*úvod k návodu*) que, sin embargo, resultaría todavía más grotesco que el título en TO.

El cuento empieza con la frase: Piensa en esto. Esta advertencia no es obvia en las hojas de instrucciones. Si leemos las recomendaciones o advertencias prácticas, muchas veces no pensamos mucho, sin embargo, aquí se nos recomienda pensar. Otro problema consiste en que en las instrucciones eslovacas se suele usar 1. o 2. persona del plural, infinitivo o la forma pasiva de verbo. Aquí, el autor, en concordancia con sus motivos y objetivos, se dirige directamente a su lector y le tutea. Las soluciones propuestas:

- (1) *Uvedom si. Pomysli si. Zamysli sa. Pouvažuj. Mysli na toto.*
- (2) *Nezabudni. Maj na pamäti (na mysli, na zreteli).*
- (3) *Upozornenie.*

Las soluciones (1) y (2) aparecen en el Diccionario de sinónimos del eslovaco como sinónimos del verbo *myslieť* (*pensar*). Las versiones *Mysli na toto* y *Maj na pamäti* resultan las más adecuadas. La solución (3) juega bien con la terminología eslovaca, sin embargo, podría chocar con la tendencia de Cortázar de utilizar las expresiones “cotidianas” y coloquiales.

El texto continúa así: Quando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire.

Las connotaciones de los sustantivos *infierno*, *cadena*, *calabozo* se “oponen” a las de los adjetivos correspondientes *florido*, *de rosas*, *de aire*, lo que produce el contraste entre lo conservativo y real, y la imagen inventada por el autor. Por ejemplo, la *rosa* de la expresión *una cadena de rosas*, presentada en general con su color, olor, belleza, adquiere en dicha unidad con la expresión *cadena* (hierro, frío, fuerza, esclavitud) también la connotación de algo que tiene espinas y causa dolor y sufrimiento. Las soluciones que se han dado a esta expresión:

- (1) *veniec ruží*
- (2) *retiazka z ruží*
- (3) *reťaz z ruží*

Nuestro propósito es mantener el carácter “nominativo” del original también en el texto eslovaco („mundo de las cosas”), aunque somos conscientes, que el núcleo de la frase eslovaca se concentra más en el verbo. La solución (1) no crea el contraste adecuado, además, la forma nominal del genitivo no se siente como muy propia al eslovaco (*veniec ruží*). La (2) resulta errónea desde el punto de vista semántico. La (3) resulta la más adecuada.

El verbo *regalar* se repite en el texto 12 veces, la pregunta es, si mantenerlo en el TM o buscar sinónimos (*obdarovať*, *podarovať*, *venovať*, *dať ako dar*, *potešiť darom*...). En este caso, la repetición del verbo forma parte de la estrategia del autor, le sirve para subrayar la absurda diferencia entre el sentido que provocan las connotaciones positivas del verbo *regalar*: regalo, alegría, felicidad, amistad... con el resultado que conlleva este “regalo” en el cuento. Por otra parte, la repetición de la misma palabra forma la “matriz” externa del texto y refuerza su dramatismo interno. Por eso es, según nuestra opinión, oportuno mantener el mismo verbo (*darovať*, *podarovať*) también en TM.

Durante el análisis del texto, los estudiantes reconocieron en este fragmento dos incógnitas lingüísticas: ...porque es de buena marca, suizo con

áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atrarás a la muñeca y pasearás contigo.

Veamos las siguientes soluciones de la expresión áncora de rubíes:

- (1) *s rubínovým zapínáním*
- (2) *s rubínovou prackou*
- (3) *s rubínovou kotvou*

Las soluciones (1) y (2) pueden reflejar el hecho de que la mayoría de los estudiantes ya no conoce el mecanismo de relojes “antiguos” (rueditas dentadas, áncora...). La (3) parece adecuada, aunque la versión “*kotva s rubínmi*” resultaría más clara. Sin embargo, ésta en la unidad con la preposición eslovaca “s” produce cierta cacofonía (švajčiarske s kotvou s rubínmi). En el momento de traducir la expresión *ese menudo picapedrero*, se requiere la capacidad de “ver y oír” el texto. La traducción debería mantener la imagen de alguien (algo) que trabaja duro, todo el día y produce sonido rítmico. Como podemos ver a continuación, los estudiantes trataron de solucionar el problema de varios modos:

- (1) *drobný kameňolom*
- (2) *malý mužiček s nákovou*
- (3) *malý kamenár*

En la versión (1) se pierde el sentido de la expresión, en (2) se “oye” el ritmo, aunque la palabra *nákova* corresponde más a un herrero. La (3) contiene la imagen y parece la más adecuada, sin embargo, se pierde un poco el “eco” del “pica-pedrero”. Un estudiante propuso la solución “*kovový ďateľ*” („pájaro carpintero de hierro”), menos literal que las demás, que, sin embargo, corresponde muy bien a la imagen deseada y, además, recuerda al antiguo juguete para niños, un fenómeno muy apropiado al texto de Cortázar (juego, mecanismo, niño...).

En cuanto a la sintaxis, el cuento está escrito en 7 frases. Las frases largas del TO se dividen por punto y coma, lo que no se suele hacer en los textos eslovacos. Así que tenemos la posibilidad o mantener las frases largas o „cortarlas” para que el texto sea más claro e „instructivo”.

De este modo repasamos todo el texto. Después de concluir la discusión sobre las soluciones concretas de los estudiantes, cada uno corrige el texto de su borrador y prepara la versión “final” de su TM. De este modo, los estudiantes se dan cuenta de una de las paradojas del acto traductor: cuanto más saben, tanto más soluciones tienen. Y por consiguiente, tanto más tiempo,

esfuerzo y maestría necesitan para elegir la versión más adecuada. Porque, como dice el autor de nuestro cuento, “el solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible.”¹³

¹³ Cortázar, Julio: *Rayuela*. Madrid: Cátedra 2007, p.545.

PARA LEER A ONETTI

Paulína Šišmišová

Universidad Comenio de Bratislava

El nombre del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909 – 1994) es inseparable de la famosa nómina de nombres de autores hispanoamericanos del llamado “boom”. Esta etiqueta se usa para designar la masiva proyección internacional de la prosa hispanoamericana en los años sesenta del siglo pasado, acompañada de una irrupción de extraordinarias novelas, como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de C. Fuentes; *La ciudad y los perros* (1963), de Vargas Llosa; *Rayuela* (1963), de Cortázar o *Cien años de soledad* (1967), de G. García Márquez, propiciada por el auge editorial y la difusión de diferentes premios literarios (Rómulo Gallegos, Cervantes, Biblioteca Breve).

El “Boom” no sólo posibilitó a nuevos escritores introducirse en el mercado literario, sino que, además, recuperó también a un grupo de autores importantes que habían estado activos desde los años treinta y cuarenta, como por ej. A. Asturias, A. Carpentier, J. L. Borges o el mismo Juan Carlos Onetti, este último considerado por los escritores del “boom” maestro y fundador de la moderna narrativa.¹

De la importancia que tiene la obra de Onetti dan testimonio también sus numerosas traducciones a diferentes lenguas modernas. Últimamente, su obra completa se ha traducido al alemán y ha sido publicada en cinco tomos por la editorial Suhrkamp. Sin embargo, de la amplia producción literaria de Onetti (escribía novelas, cuentos y ensayos periodísticos) se ha traducido al eslovaco muy poco. Se han traducido dos novelas breves (“El Pozo” y “Para una tumba sin nombre”) reunidas en el volumen titulado *Hlbočina* publicado en 1988 por la editorial Slovenský spisovateľ. La traducción se debe a Marta Biskupičová. Cabe destacar lo oportuno en cuanto a la selección de los textos, debido a que se trata de dos novelas claves para entender el mundo literario de Onetti. Por otra parte, estas novelas traducidas al eslovaco representan sólo una pequeña muestra del conjunto de la obra onettiana². Así nos queda únicamente constatar que tenemos una gran deuda con el escritor uruguayo.

¹ Últimamente, el mundo literario de J.C. Onetti ha sido detalladamente estudiado por Mario Vargas Llosa en *El viaje a la ficción*. Alfaguara, 2008.

² Para completar nuestra modesta lista de versiones eslovacas de Onetti, señalaremos

El presente trabajo pretende ser una modesta contribución a las conmemoraciones del primer centenario del nacimiento de Juan Carlos Onetti y, al mismo tiempo, quiere incitar a la lectura y al mejor conocimiento de la obra de este escritor en nuestro ambiente cultural.

I. VIDA Y OBRA

Desde el punto de vista biográfico, la evolución literaria onettiana tiene dos escenarios principales: Buenos Aires y Montevideo. Al igual que otros escritores uruguayos (Horacio Quiroga o Enrique Amorim), Onetti era más bien un ciudadano del Río de la Plata y como escritor pertenece casi tanto a Argentina, como a su país (Uruguay), no sólo porque pasó en Buenos Aires importantes períodos de su vida, sino porque una de sus grandes invenciones – la ciudad imaginaria Santa María (de la que hablaremos más adelante) es la síntesis de las dos capitales en las que vivió.

1. Adolescencia y juventud en Montevideo (1909 – 1929)

Onetti nació el 1 de julio de 1909 en una familia de clase media, radicada en Montevideo. Su infancia transcurrió en un barrio montevideano. Lo más llamativo de la infancia de Onetti fue su afición por contar historias sobre gentes, lo que más tarde le llevaría a inventar historias literarias.

Cabe señalar que el Uruguay de aquellos años era un país bastante rico y disfrutaba de una larga tradición democrática, lo que le valió el tópicos de “Suiza Americana”. Los niños que crecieron en Uruguay durante las primeras décadas del siglo veinte lo hicieron en el marco de un sistema educativo que gozaba de un prestigio generalizado que potenciaba la afición por la lectura y facilitaba el ascenso social. Además, el país presentaba el más alto índice de urbanización del continente. Los inicios de esta urbanización rápida y muchas veces caótica que durante el siglo veinte sufrió la capital uruguaya, se remontan a los años de infancia y adolescencia de nuestro escritor, influyendo en su manera de ver el mundo y las cosas que le rodean.

En 1922 la familia se mudó a Villa Colón, una localidad apartada al norte de Montevideo, por aquel entonces.. El joven Onetti pasaba horas absorto en la lectura de novelas de aventuras. Si hemos de creer las palabras

que en la revista *Revue svetovej literatúry* se publicaron tres narraciones breves, las tres traducidas por V. Oleríny. Se trata de la prosa titulada “Cuando entonces” (Kedysi dávno, *Revue svetovej literatúry*, 1991, Vol. 27, número 1) y de los cuentos “El perro tendrá su día” (Príde raz na psa mráz) y “El posible Baldi” (Pomyselný Baldi), los dos aparecidos en el primer número de *Revue svetovej literatúry*, 2001, Vol. 37.

de M. Vargas Llosa, el adolescente encontró un lugar idiosincrásico para su afición: el fondo de un aljibe al que su hermano Raúl lo bajaba en un balde y dónde se llevó una sillita de mimbre, una jarra de limonada y un ejemplar del *Eclesiastés*, libro que dejaría una profunda huella en su obra literaria. Apasionado con la lectura de las novelas de aventuras y mal estudiante, Onetti empezó a trabajar muy tempranamente, desempeñando diversos oficios humildes. En este aspecto, Onetti contrasta con otros escritores del boom, es su mayor parte universitarios, diplomáticos o funcionarios de Estado.

Para Onetti fueron decisivas sus experiencias del mundo de periodismo y del mercado editorial a la hora de forjarse como lector y escritor. Junto a sus amigos Luis Antonio Urta y Juan Andrés Carril Urta llegó a publicar la revista local *La Tijera de Colón*. No era una revista literaria, sino social, de humor y notas burlonas, a las cuales fue Onetti muy propenso. La revista llegó a organizar un concurso de belleza en el que Onetti luchaba por el primer puesto de los feos.

Los años de iniciación en Buenos Aires (1930 – 34) y Montevideo (1934 – 1943).

En 1930 Onetti se casa por primera vez con su prima María Amalia Onetti.³ Este mismo año se marcha a vivir a Buenos Aires. Según contó el escritor en una conferencia, trabajó en un taller de reparaciones de automóviles y después en una empresa que fabricaba silos para cooperativas agrarias⁴. Fue en aquel tiempo cuando Onetti empezó a escribir. Es sintomático que su primera ficción *El pozo* nace de la desesperación que le produjo un fin de semana sin poder fumar. La novela (muy breve, de unos treinta páginas) fue escrita en dos tardes de un fin de semana, durante la dictadura del general José Félix Uriburu⁵. El general, entre otras cosas, ordenó la prohibición de la venta de tabaco los sábados y domingos. Los fumadores hacían acopio el viernes comprando dos o tres cajetillas. A Onetti se le olvidó. Tuvo un fin de semana horrible, estaba loco por fumar y en un ataque de malhumor se puso a escribir la historia de un cuarentón solitario, Eladio Linacero. El protagonista, encerrado en un cuarto caluroso, hace confesión por escrito de su vida llena de fracasos.

³ De este matrimonio nace el hijo Jorge (1931) que sería también escritor.

⁴ Trabajaba en un sótano donde, dos veces por semana, iba un viejecito a darle clases de inglés. En el colegio Onetti recibió lecciones elementales de inglés y francés, que, luego, continuó estudiando por su cuenta hasta poder leer en ambas lenguas.

⁵ La dictadura duró desde el 6 de septiembre de 1930 hasta el 20 de enero de 1932.

El pozo se publicó en 1939 y fue una obra revolucionaria en su tiempo. Según el crítico literario Ángel Rama, esta novela breve puede considerarse como “pieza fundamental” de la literatura y de la estética”, que empezaban a abrirse paso entre los jóvenes intelectuales de aquellos años.⁶ En su mundo narrado confluyen los nuevos valores del existencialismo con los del surrealismo⁷. Onetti incorpora a la narrativa hispanoamericana un nuevo personaje, cuyo representante ejemplar es Eladio Linacero. Es un hombre pasivo, dominado por la circunstancia, un “solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad”. Se siente incomprendido y se refugia en sueños compensatorios. Eladio escribe sus memorias, pero no le importa lo sucedido, sólo le importan sus sueños y pesadillas, en los cuales se funden los estratos de su subconsciente con los recuerdos de su adolescencia y juventud. Así, en su sueño preferido de la cabaña de los troncos aparece la joven Anna María la que Eladio ultrajó, cuando era adolescente.

En la novela queda expuesta toda una concepción del mundo y de la existencia abrigada por Onetti: la nostalgia de la juventud cuya pérdida trae consigo la pérdida de la capacidad de amar y de creer, la frustración ante la incomunicación con el otro, la sensación de fracaso y de soledad y alteración de los planos de la realidad a través de los sueños.

Antes de aparecer *El pozo*, Onetti había publicado tres cuentos en un par de diarios de Buenos Aires. El primer cuento, titulado “Avenida de Mayo-Diagonal- Avenida de Mayo”, apareció en el diario *La Prensa*, en 1933. Es una narración profundamente arraigada en la ciudad. El único personaje de la historia, Suaid recorre el centro de Buenos Aires y, al mismo tiempo va imaginando escenas ficticias que vienen de sus lecturas o de hechos históricos contemporáneos.

En los años treinta, Onetti vive entre Buenos Aires y Montevideo. Al estallar la Guerra Civil Española en 1936, fue a la embajada española e intentó enrollarse en las Brigadas Internacionales para luchar por la República, pero no lo consiguió.

En 1939, el mismo año que publicó *El pozo*, Onetti empezó a trabajar como secretario de redacción del recién creado semanario *Marcha*, periódico que durante tres decenios marcaría las pautas políticas y culturales de Uruguay y del resto de América Latina. Onetti tuvo a su cargo una columna

⁶ Véase: A. Rama, “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. 1969, p. 25.

⁷ Dado que *La náusea* de Sartre se publicó el mismo año, en 1938, que *El pozo de Onetti*, es difícil hablar de un directa influencia del filósofo francés en Onetti.

cultural, “La piedra en el charco” que firmaba con el seudónimo de Periquito el Aguador. Los artículos publicados revelan las ambiciones literarias del joven Onetti. Hay críticas a la literatura folclórica y telúrica y se subraya la necesidad de construir una nueva literatura urbana: *Entretanto*, – escribe Onetti– *Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita*”.

En torno al semanario se fue formando un grupo de jóvenes escritores y críticos literarios, la llamada *Generación del 45* (Mario Benedetti, Carlos Real de Azúa, Idea Villariño, Carlos Martínez Moreno, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal). Por su actitud crítica para con el mito optimista de Uruguay de los primeros decenios del siglo veinte, fue llamada también “la generación crítica” Onetti fue algo así como el hermano mayor de los escritores de esta generación cuyo hallazgo más importante fue la tematización del ambiente urbano en la literatura uruguaya.

3. Los años de plenitud: Onetti reside en Buenos Aires (1941 – 1945) y en Montevideo (1945 – 1975)

A mediados de 1941, justo en el momento en que se dispara la gran expansión de la industria cultural, Onetti vuelve a residir en Buenos Aires donde colabora con los diarios de mayor tirada (*La Nación*, *Crítica* y *La Prensa*). *La Nación* publica en 1941 “Un sueño realizado”, considerado su primer cuento importante. Ese mismo año ve la luz la novela *Tierra de nadie* (1941) cuya acción se ambienta en Buenos Aires y es una de las primeras obras latinoamericanas en que el escenario de la gran ciudad toma un protagonismo decisivo. La cubierta la primera edición trae la siguiente confesión de autor: *Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad representativas de una generación, generación que, a mi juicio, reproduce veinte años después, la europea de postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia.* Onetti expresa sensaciones y actitudes de una joven generación porteña que,

desengañada de las tradiciones, vive sin esperanza en el futuro, ubicada en el presente más inmediato.

En 1943, en Buenos Aires se publica la novela *Para esta noche*, inspirada en la Guerra Civil Española. Su argumento se basa en la historia que le contaron a Onetti dos escritores españoles que participaron en la guerra. Aunque Onetti nunca fue un escritor comprometido, la novela *Para esta noche* demuestra que no había sido indiferente frente a los problemas políticos y sociales de su tiempo.

Por estos años Onetti publica también una serie de cuentos en *La Nación*, entre los que se destaca “La casa en la Arena” (1949), por ser el que da comienzo al mundo de la ciudad imaginaria Santa María. Esta ciudad mítica nacida de nostalgia por Montevideo⁸ en la novela *La vida breve* (1950) queda poblada por seres amorales. En Buenos Aires vio la luz también la novela corta *Los adioses* (1954) dedicada a la poetisa uruguaya Idea Vilariño con quien Onetti compartió un largo idilio amoroso⁹. La novela cuenta una historia sencilla, pero su principal atractivo es el modo onetiano de contarla, costión que comentaremos más adelante.

En la capital argentina Onetti vivió hasta 1955. Fueron los años de ascenso del populismo peronista. Como secretario de *Reuters* en Buenos Aires Onetti asistió al velatorio de Eva Perón y su impresionante escenografía: la multitud bajo la lluvia, fabricando altares en la calle con velas que el viento apagaba al instante. Onetti, conmovido por la transformación súbita de una líder política en una santa, quiso escribir una novela sobre ese tema, pero más tarde, abandonó su proyecto y décadas después utilizó aquella experiencia para escribir un cuento breve titulado “Ella”.

En 1955 Onetti contrae matrimonio con la joven argentina de ascendencia alemana Dorotea Muhr (llamada Dolly). Es su cuarto matrimonio y esta vez “para toda la vida”. La familia se traslada a Montevideo. Onetti comienza a colaborar en el diario *Acción*, vinculado al por entonces presidente de la república Luis Batlle Berres, con quien entabla una gran amistad. El gobierno

⁸ Como en una entrevista precisó el mismo Onetti, escribió su novela porque no se sentía feliz en la ciudad en que estaba viviendo por aquel entonces (Buenos Aires). Tras el empeoramiento de relaciones entre Argentina y Uruguay, el gobierno del general Perón prohibió los viajes de Buenos Aires a Montevideo. Precisamente la angustia que a Onetti le produjo el no poder viajar libremente dio origen al nacimiento de esta ciudad imaginaria, donde las cosas pudieran acontecer como le diera gana.

⁹ Por su parte, Idea Vilariño dedicará a Onetti un libro que reúne algunos de los poemas de amor más bellos de la literatura uruguaya (*Poemas de amor?* Montevideo, 1957).

le había asegurado cierta estabilidad laboral al nombrarlo director de la red de bibliotecas municipales.

En estos años Onetti está en su plenitud vital y creativa. Además de escribir algunos de sus mejores cuentos: *El infierno tan temido* (1957) y *Tan triste como ella* (1963), publicó dos de sus novelas cortas más importantes: *Para una tumba sin nombre* (1959) y *La cara de la desgracia* (1960). La primera ha sido considerada clave para entender el mundo literario de Onetti. Su acción tiene lugar en Santa María y relata la oscura historia de una mujer, Rita, que pedía limosna con falsos pretextos en la puerta de una estación ferroviaria, acopañada por un chivo. Realmente, Rita está enferma de tuberculosis y lo poco que consigue mendigando no basta ni para alimentar al desamparado animal. La historia se nos presenta retrospectivamente, a partir del entierro de Rita en el cementerio de Santa María. La historia de Rita y el absurdo de su existencia se enfoca desde diferentes ángulos hasta producir una sensación.

Cuando Onetti estaba escribiendo su novela *Juntacadáveres* (publicada en 1964), hizo una visita a un astillero abandonado, al que sus propietarios simulaban mantener activo. Esta experiencia insólita incitó al escritor a interrumpir la redacción de *Juntacadáveres* y a ponerse a escribir la novela *El astillero* (1961)¹⁰. Su acción se desarrolla en Puerto Astillero, a media hora en lancha de Santa María. El viejo Petrus se niega a reconocer la quiebra total del astillero fundado por él y, junto con su hija loca y sus empleados, juegan una farsa, actuando como si el astillero estuviera en plena actividad y ofreciendo su Gerencia General a Larsen¹¹. Las degradantes relaciones humanas que se describen en esta novela han dado pie a toda una serie de interpretaciones políticas. Algunos en esta novela vieron reflejada la crisis del Estado del bienestar uruguayo, lo que Onetti rechazaba efusivamente.

La novela *Juntacadáveres* (1964) cuenta la historia del burdel que Larsen (apodado *Juntacadáveres* por tratar con las prostitutas viejas) se abre en Santa María, pero se ve obligado a cerrarlo al poco tiempo bajo la presión de la Iglesia y la opinión pública de los sanmarianos. El prostíbulo que monta Junta es sólo una casita de la costa con persianas azules y tres mujeres que nunca tuvieron posibilidad de conocer el pueblo. Larsen es un antihéroe onettiano prototípico. Es apenas la caricatura de un *macró* porteño. Soñó

¹⁰ Por esta razón el desarrollo de la novela *Juntacadáveres* es previo al de *El astillero*, a pesar de que el orden de publicación es exactamente inverso.

¹¹ Larsen aparece por primera vez en *Tierra de nadie*, pero tiene una presencia poco importante en esta novela.

mucho tiempo con tener su propio burdel y cuando logró realizarlo, era ya un hombre acabado y su empresa había fracasado.

Dentro del ciclo de Santa María se incluyen también los relatos *La novia robada* (1968) y *La muerte de la niña* (1973). La protagonista del primer cuento es Moncha Insurrealde o „la vasquita”, una muchacha que al regresar a Santa María de un viaje a Europa (ha estado en Venecia) anuncia que va a casarse con Marcos Bergner. Aunque Marcos se había muerto hace tiempo, Moncha actúa como si estuviera vivo. Se da citas con el Marcos inexistente en un restaurante y recorre la ciudad en traje de novia que va envejeciendo sobre su cuerpo. Toda la ciudad se vuelve su cómplice dando espaldas a la realidad.

Conforme avanza la década de los sesenta, crece el reconocimiento crítico de la obra de Onetti, y al mismo tiempo va aumentando el número de traducciones y reediciones de sus libros. En 1962 Onetti recibe el Premio Nacional de Literatura y en 1970 la editorial Aguilar publica en México la edición de sus *Obras completas con el prólogo de Emir Rodríguez Monegal*. En 1972, en la encuesta de la revista *Marcha* en la que participan 35 narradores y poetas uruguayos, Onetti resulta elegido como “el mejor narrador uruguayo de los últimos cincuenta años”. En 1974 se publica una novela escrita en los años cuarenta y después extraviada: *Tiempo de abrazar*. Entretanto, en Uruguay se acrecienta la crisis política y social, desatándose una guerrilla urbana de izquierdas (Tupamaros). En 1973 se produce el golpe de estado de Juan María Bordaberry. Onetti es encarcelado por formar parte del jurado del Premio Anual de Narrativa convocado por la revista *Marcha* que premió el relato «El guardaespaldas», de Nelson Marra. La dictadura consideró que se trataba de un cuento «pornográfico», y, al publicarse el relato en *Marcha* (el 8 de febrero de 1974), ordenó el encarcelamiento de Nelson Mara, así como del jurado que lo premió. La movilización internacional consiguió la liberación de Onetti quien después de salir de la cárcel se exilió a España.

4. El período del exilio madrileño (1974 – 1994)

Tras su llegada a España, Onetti decía que ya no esperaba nada y creía que todo se había quedado atrás. “De hecho, ya no me interesaba mi vida como escritor”, dijo al recibir el Premio Cervantes en 1980. Había pasado mucho tiempo sin escribir y sólo en 1978 aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 339, págs. 369 – 374) el cuento *Presencia* en el que se pueden rastrear

secuelas de la experiencia onettiana de encarcelamiento. Aunque su acción ocurre en Madrid, el cuento tiene que ver con Santa María. La Santa María que conocíamos ya no existe debido a la tiranía salvaje del general Cot. Por el mundo se dispersaron los exiliados sanmarianos que editan una revista itinerante, *Presencia*, en la que se denuncian horrores de la dictadura uruguaya. El narrador-personajes es Jorge Malabia, dueño de *El Liberal* sanmariano y que se ha visto obligado a vender el diario y a emigrar¹².

Un año más tarde, en 1979, Onetti publica la primera novela redactada en el exilio: *Dejemos hablar al viento*, que concluye el ciclo de Santa María. La primera parte se desarrolla en Lavanda, otra ciudad imaginaria onettiana que, según algunos críticos “está descrita para que se reconozca a Monetvideo”¹³. Su protagonista – otro personaje típicamente onetiano – es un hombre frustrado que se ve obligado a huir a Lavanda donde vive a costa de su amante Frieda, de la que se enamora el joven Seoane, un muchacho borracho y drogadicto a quien Medina cree su hijo. La segunda parte de la novela transcurre en Santa María, donde Medina ha regresado y es de nuevo comisario. Frieda muere asesinada y Seoane se suicida con una sobredosis.

La novela *Dejemos hablar al viento* destaca por su marcada intertextualidad. Además de absorber y reescribir historias contenidas en las novelas anteriores (*El pozo*, *La vida breve*, *Juntacadáveres*), recrea y amplía un cuento de 1965, *Justo el treintaiuno*. Su lectura exige ser familiarizado con la obra anterior de Onetti. En ella conocemos algunas ocurrencias que han tenido lugar en Santa María en el tiempo transcurrido desde *El astillero* y *Juntacadáveres*. El doctor Díaz Grey se ha casado con Angélica Inés, la hija loca de Jeremías Petrus y reaparece en ella el Colorado, personaje de *La casa en la arena*, de cuya mano desaparece Santa María en un infierno de fuego.

En enero de 1980, Onetti fue propuesto para el Premio Nobel de Literatura por el Pen Club latinoamericano. En diciembre del mismo año se le otorgó el Premio Cervantes. En la ceremonia Onetti se refirió a su nueva etapa de vida en España como “sobrevida”, “años de regalo” en los cuales ha vuelto

¹² Los personajes onettianos transitan de una novela a otra. Jorge Malabia aparece también en *Una tumba sin nombre* y en *Juntacadáveres*. En la segunda novela el pibe Malabia es “coprotagonista”, porque la novela no relata sólo la historia de Larsen y su burdel, sino también la historia de Jorge Malabia y sus relaciones cuplables con su joven cuñada viuda.

¹³ Véase: Hugo J. Verani, “Dejemos hablar al viento: el palimpsesto de la memoria”, en Rómulo Cosse (ed.), *Juan Carlos Onetti, Papeles críticos*, op. cit. p. 228 o la versión electrónica del artículo de Verani: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_082.pdf

a escribir con ganas. En esta última etapa de su vida Onetti publicó además de narraciones breves las novelas *Cuando entonces* (1986, eslov. “Kedysi dávno”, *Revue svetovej literatúry*, 1991, Vol. 27, número 1) y *Cuando no importe* (1993), considerada esta última una especie de testamento literario del escritor.

Cuando se restableció la democracia en Uruguay (en 1985) y fue elegido presidente Julio María Sanguinetti, amigo de Onetti desde juventud, éste rechazó la invitación de viajar a Montevideo. En 1985, José María Sanguinetti, el primer Presidente de la recién recuperada democracia, le llevó a Madrid su Gran Premio Nacional de Literatura. Onetti falleció el 30 de mayo de 1994 en Madrid, ciudad en la que vivió 19 años, de los cuales pasó los últimos cinco, sin salir de su casa.

II. UNIVERSO NARRATIVO DE JUAN CARLOS ONETTI

Juan Carlos Onetti forma parte de una generación de escritores e intelectuales rioplatenses que alcanza su madurez alrededor de 1940. A. Rama la denomina una “promoción transformadora”. Es la generación que rompe con la tradición realista de la anterior literatura regionalista (representada en el Río de la Plata por la novela gauchesca, principalmente) y busca nuevos modos de expresión literaria, renovando las formas narrativas. Los escritores de esta generación se sienten más cerca de autores extranjeros como F. Kafka, J. Joyce, W. Faulkner, J. Dos Passos, lo que origina un profundo cambio formal y temático en la narrativa hispanoamericana.

Las tendencias renovadoras toman dos caminos bien diferentes: por un lado, hay escritores como J. L. Borges (*El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941 y *Ficciones*, 1944) y Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940) que cultivan el cuento fantástico y conciben la literatura como un puro juego intelectual¹⁴; por otro, existe una corriente “interiorista”, representada por autores para quienes la literatura es, ante todo, un buceo en la condición humana (E. Sabato, J.C. Onetti). En este segundo caso se trata de una literatura de impronta existencialista que cuestiona la realidad desde perspectivas diferentes (soledad e incomunicación o frustración y absurdo), profundizando en los secretos más íntimos de nuestro “yo”.

El creciente protagonismo de los núcleos urbanos hace que los nuevos escritores “descubran” la ciudad como marco de delimitación de los hechos novelescos. Las ciudades inestables que han asumido el progreso de mane-

¹⁴ El máximo representante de esta corriente es el escritor argentino Jorge Luis Borges (1899–1986)

ra conflictiva irrumpen en la narrativa rioplatense. El paisaje rural queda reemplazado por un nuevo espacio literario – la ciudad laberíntica. Sus habitantes sufren un profundo desarraigo, incomunicación y problemas psíquicos. El precursor de este tipo de narraciones es el escritor argentino Roberto Arlt, al que Onetti admiraba profundamente. Arlt en sus novelas (*El juguete rabioso*, 1926 y *Los siete locos* 1929) da inicio al tema que va a tener su desarrollo en las narraciones onettianas: el de la soledad y progresiva degradación del individuo en las grandes urbes.

Onetti, considerado el fundador de la moderna literatura urbana en Latinoamérica, se ve atraído por el tema urbano ya desde sus primeros cuentos que datan de 1933. Sus protagonistas son gente marginada y solitaria que vive sus vidas insignificantes “en un sitio cualquiera de la ciudad”. Las historias de *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943) se ambientan en Buenos Aires. Sin embargo, no fue el interés de Onetti escribir las novelas de Buenos Aires, lo importaba sobre todo lo que Buenos Aires tenía en común con todas las metrópolis. En su novela *La vida breve* (1950), Onetti crea, como su maestro W. Faulkner con Yoknapatawpha, un mundo autónomo, cuyo centro es la imaginaria ciudad Santa María¹⁵. Algunos críticos buscan el origen de su nombre en la denominación histórica de la capital argentina – Santa María de Buenos Aires, pero el mismo Onetti ha dicho que Santa María es una mezcla de Montevideo y Buenos Aires, y nació de su añoranza por Montevideo. Sea como fuere, los ámbitos inspirados en la realidad topográfica conocida por el autor se van transfigurando imaginativamente para crear un ambiente idóneo para el desarrollo de sus narraciones.

Sin embargo, Onetti no se adjudica la paternidad directa de Santa María, sino que la hace nacer como una creación subjetiva de Brausen, protagonista de la novela *La vida breve*. En la novela se superponen dos planos narrativos. El primer plano transcurre en Buenos Aires y sigue la historia de Brausen – un personaje típicamente Onettiano – un cuarentón frustrado, cuya vida privada y profesional fracasa: Su mujer Gertrudis ha sido operada de cáncer de mama y él está a punto de ser despedido de la agencia de publicidad. Brausen busca evadirse de esta realidad deprimente fabricándose una falsa identidad (la de Arce), para introducirse en el mundo de Queca, mujer que vive tras la pared que separa sus departamentos. Así Brausen se desdobra para tener dos identidades y vivir dos vidas “breves”:

¹⁵ Santa María es el primer espacio mítico en la literatura hispanoamericana y puede ser considerada como antecedente de la Comala de Juan Rulfo o del Macondo de G. García Márquez.

la de Brausen (frustrado marido de la Gertrudis operada), por un lado y, la de Arce (amante de Queca), por otro. La segunda identidad le hace posible a Brausen la vida libre de compromisos y estrecheces sociales,

El segundo plano de la novela transcurre en Santa María, ciudad imaginaria creada por Brausen, quien escribe por encargo de su amigo Stein un guión cinematográfico. Aunque el guión quede sin terminar, al escribirlo, Brausen se entrega con tal fuerza a la tarea de imaginar que se convierte en demiurgo, creador de Santa María y de los personajes que habitan en esta ciudad imaginaria, agrupados en torno al médico Díaz Grey. La ciudad y sus habitantes nacen ante los ojos del lector como producto de la imaginación de Brausen – un personaje soñado por Onetti que, por su parte, sueña Santa María y la pobla de personajes soñados por él. Juan Villoro, autor del Prólogo al primer volumen de *Obras Completas* de Onetti señala que Santa María no es producto de un juego puro de imaginación, sino que es una “zona de refugio” para Brausen que “necesita ser otro” y la invención de Santa María responde a una estrategia de supervivencia¹⁶.

A pesar de que Santa María posee una geografía propia (queda enmarcada en una zona de límites litorales argentino-uruguayos, vecina a una “colonia de labradores suizos, posee la comunicación ferroviaria con Buenos Aires, etc.), a Onetti no le interesa captar unos ambientes físicos, sino que quiere retratar el desierto moral caracterizador de la vida en grandes ciudades rioplatenses. Santa María es, sobre todo, ambientadora de vivencias humanas. Según Hortensia Campanella, “Santa María, más que un simple escenario viene a constituirse en el lugar mítico del fundamental y descarnado encuentro del hombre con sus ser, con su duda y desamparo.”¹⁷ La ciudad no es sólo el lugar donde habita el hombre, es también parte de su propia personalidad, es un personaje más.

Los personajes onettianos son individuos problemáticos, hombres solitarios y frustrados que tratan de evadirse de la realidad engañosa en el mundo imaginario por medio de la fantasía, el sexo o el alcohol. Lo que singulariza la narrativa onettiana, es la presencia de la figura del soñador, del inventor de mundos, que pobla su soledad de ensoñaciones como una manera de evadirse del mundo real. Los protagonistas de los cuentos y novelas de Onetti tienden a escapar de la realidad objetiva en visiones y alucinaciones donde viven una vida alternativa a la real. Lo onírico, a veces, irrumpe de pronto

¹⁶ Véase: Juan Villoro, *Prólogo*, en J.C. Onetti: *Obras completas*, Volúmen I, págs. XC – XCI.

¹⁷ Hortensia Campanella, *Introducción*, en: J.C. Onetti: *Obras completas*, Volúmen I, pág. XLIII.

en la realidad objetiva. Por ejemplo, en el cuento titulado “Un sueño realizado” la protagonista paga a un empresario teatral para que reconstruya un sueño que ha tenido y que la ha hecho feliz. La mujer ve realizado su sueño y en el transcurso de esta representación ella se muere. El lector no sabe si la mató el sueño o si este dramático final estaba previsto en su sueño, pero saberlo no tiene mayor importancia, porque, como apunta Vargas Llosa, “lo que da todo su sentido a la historia es el afán de escapar de la realidad a la fantasía”¹⁸.

Onetti crea una literatura de perdedores, “outsiders”, gente desarraigada, frustrada y marginada (prostitutas viejas, hombres cansados y desengañados cuya acción parece condenada de antemano al fracaso). Los personajes onettianos se fabrican otras identidades, para escaparse de sí mismos. El estudioso de la obra de Onetti, F. Ainsa, advierte, que el problema de la identidad es clave en los «out-sider» de la novela occidental. y el refugio en la fantasía es un típico mecanismo de defensa¹⁹.

Onetti problematiza la identidad de sus personajes, construyéndolos sin líneas demarcatorias, sin límites exactos y, muchas veces, sin nombres propios. Por ejemplo, en el cuento *Tan triste como ella* (1963), que es, según A. Muñoz Molina, “la historia de amor y de resentimiento más abrumadoramente triste que se haya escrito en español”²⁰, no sabemos como se llaman ni la protagonista ni su marido. Tampoco aparecen nombres propios en el cuento “Ella” que narra la muerte de Eva Perón. Otras veces, Onetti hace saltar a sus personajes (Larsen, el doctor Díaz Grey, Brausen, el boticario Barthé, Jeremías Petrus, Medina, los Bergner, los Malabia, etc.) de una a otra historia y el lector, para orientarse bien en la historia narada, muchas veces se ve obligado a buscar informaciones complementarias en los relatos anteriores. Por ejemplo, para saber quien es Moncha, protagonista del relato *La novia robada* (1968) hay que volver a la novela *Juntacadáveres* (1964), donde Lanza, un viejo periodista español cuenta que ella perteneció al falansterio, “una comunidad cristiana primitiva, basada en el altruismo, la tolerancia y el mutuo entendimiento”. Sin embargo, dos miembros del falansterio (Marcos y Moncha) se desviaron de estos ideales y practicaron la promiscuidad, a la raíz de lo cual Moncha se huyó a Europa.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, 2008, p. 66.

¹⁹ Véase: F. Ainsa, *Las trampas de Onetti*. págs. 37 – 38.

²⁰ A. Muñoz Molina: “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”, en J.C. Onetti, *Cuentos completos*, 1994, p. 17.

Las narraciones onettianas destacan por su atmósfera ambigua y enigmática. En ellas no ocurre casi nada, las cosas ocurren en la memoria o fantasía de sus personajes. Onetti da primacía al plano psicológico y mental sobre la realidad objetiva del mundo exterior. El plano objetivo y subjetivo de la realidad, lo vivido y lo soñado se confunden, penetrándose mutuamente. La mayoría de las novelas y cuentos onettianos están narrados por un testigo neutral o implicado, si no es el propio protagonista. El lector se identifique fácilmente con este tipo de narrador, sin darse cuenta de que éste cuenta sólo lo que a él le interesa y lo que él opina sobre el asunto narrado, imponiendo su punto de vista a lo narrado. Así, en *Los adioses* la simple historia de un enfermo tuberculoso y su relación con dos mujeres nos es contada en primera persona por un observador, a primera vista “imparcial”, el dueño del almacén, donde el enfermo acude regularmente para recoger sus cartas. Sin embargo, el almacenero es mucho más que un mero transmisor de informaciones factuales acerca del triángulo que protagoniza el cuento, el enfermo y dos mujeres que le hacen visita.

El narrador testigo (en nuestro caso el almacenero) con sus conjeturas impregna la historia de subjetividad y por ello llega al lector cargada de ambigüedad y misterio. El relato se subjetiviza y relativiza y al lector se hace difícil distinguir entre lo probable y lo improbable.

Onetti es considerado un autor oscuro y poco comprensible. Creo que hay dos razones para ello. La primera podría buscarse en su visión pesimista del hombre y de la vida. Ya en 1943, en la cubierta de la primera edición de su novela *Para esta noche* (Poseidón) se dice que Onetti “cree en muy pocas cosas” y que su literatura resulta “sombria, áspera y desesperante”. Onetti, al igual que el poeta y escritor barroco Francisco de Quevedo, está “obsesionado” por el paso de tiempo. La vida no es sino el camino hacia la muerte. En este contexto, Juan Villoro designa la postura estética de Onetti como “obsoleta”, destacando que el escritor “sólo se detiene en objetos trabajados por el tiempo y la herrumbre”.²¹ Con el tiempo, la visión pesimista de la vida en Onetti va intensificándose y sus narraciones abundan en muertes y suicidios.

La segunda razón del hermetismo onettiano consiste en su estilo muy denso. Algunos autores reprochan a Onetti que usa “largas y contorsionadas oraciones” a la manera de Faulkner que, “a causa de un exceso de amaneramiento – intrincadas subcláusulas pleonásticas, kilométricas redundancias

²¹ Véase: Juan Villoro, *Prólogo*, en J.C. Onetti: *Obras completas*, Volúmen I, pág. LXXV,

adjetivales – a veces caen en el puto firulete”²². Otros autores advierten que aunque el estilo de onetti es sobrio, no carece de ímpetu poético. Así, M. Benedetti considera que el ambiente fantasmagórico e irreal Onetti en sus cuentos crea por medio de una técnica que hasta ahora había sido monopolizada sólo por los poetas. Esta técnica presupone partir de sobreentendidos; dar por obvios ciertos episodios que sólo el poeta conoce. “Detrás de los sobreentendidos – escribe Benedetti, el lector vislumbra la presencia de un creador que no quiere darse nunca por entero...²³ Onetti en sus narraciones sólo insinúa, comprometiendo al lector en la historia narrada, su lectura presupone un lector cómplice que debe meterse en la historia, descifrar los gestos de los héroes y darle sentido a todo lo que se representa como ambiguo y confuso. *Sus novelas necesitan de un lector paciente, predispuesto a la pausa y a la reflexión, a participar de la inquietud y angustia de los personajes, que no espere un mensaje tranquilizador, un final alegre; un lector que sepa prescindir del interés de la trama... para concentrarse sobre todo en las relaciones del individuo, en sus manifestaciones más íntimas*”²⁴

Empezar a leer a Onetti no es fácil, sin embargo una vez superado este obstáculo primerizo, a uno le absorbe totalmente su lectura. Onetti es un escritor que nos hace pensar y tomar conciencia de limitaciones y defectos de nuestra condición humana. Muy acertadamente lo ha expresado un lector de Onetti en las páginas de web: *Onetti es una vacuna que hay que darse alguna vez al menos en la vida. No te cura ni te salva de nada, pero te preserva de algunas de las formas más difundidas de la estupidez contemporánea. Precisamente, creer que todo puede ser previsto o remediado. No es poco.*

Bibliografía

Obras de Onetti:

ONETTI, Juan Carlos, *Hlbočina*. Preklad M. Biskupičov. Doslov napísal L. Franek. Bratislava: Slovenský spisovate, 1988.

ONETTI, Juan Carlos: *Obras completas. Novelas I (1939–54), Novelas II (1950–1993), Cuentos. Artículos. Miscelánea*. Ed. de Hortensia Campanella.

²² Luis Harss: “Las sombras en la pared”, en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, págs. 152 – 153.

²³ Véase: M. Benedetti: “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”. En: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, p.81

²⁴ G. Bellini: *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 550

Preámbulo de Dolly Onetti, Prólogo de Juan Villoro. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2007.

ONETTI, Juan Carlos, *Cuentos Completos*, Prólogo de A. Muñoz Molina, Madrid: Alfaguara, 1994.

Críticas de Onetti:

AINSA, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Montevideo: Alfa, 1979.

BELLINI, Guisepe, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, págs. 550 – 552.

CAMPANELLA, Hortensia: “Introducción. La poblada soledad del escritor”, en: Juan Carlos Onetti, *Obras Completas, III*, Galaxia Gutenberg, 2007, págs. XXV – XCVII.

GUTIÉRREZ, Carlos María, “Onetti, el escritor”, revista *Reporter*, núm. 25, Montevideo, 1961.

LUCHTING, Wolfgang: “El lector como portagonista de la novela (A propósito de *Los adioses*)”, en: Juan Carlo Onetti: *Obras completas. Novelas I (1939 – 54)* Ed. de Hortensia Campanella. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2007, págs. 909 – 921).

MUÑOZ MOLINA, A.: *Sueño realizado: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti*, en J.C. Onetti: *Cuentos Completos*, Madrid: Alfaguara, 1994, págs. 11 – 26.

VARGAS LIOSA, Mario, *El viaje a la ficción de Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2010.

VERANI, Hugo (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, 1987.

Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti. Materiales seleccionados por REINALGO GARCÍA R., La Habana: Casa de las Américas, 1969.

www.onetti.net/es/node/1654/print

www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2009-02-16.html



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN ESLOVAQUIA

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN