

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica



TESIS DOCTORAL

Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción

(Bucarest y Madrid)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mónica Sava

Directora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

CIUDADES REALES, CIUDADES IMAGINARIAS

A TRAVÉS DE LA FICCIÓN

(BUCAREST Y MADRID)

Tesis doctoral

Monica Sava

DIRECTOR: Dra. EUGENIA POPEANGA CHELARU

MADRID, 2012

A mi familia y, sobre todo,
a mi hija, Sabina Maria.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	
EL ESPACIO Y LA LITERATURA	18
El concepto de espacio	18
Espacio geográfico	18
El espacio arquitectónico	19
El espacio de la geometría	20
Espacio sagrado	22
Espacio visual	23
Espacio en la filosofía	24
El lenguaje específico de la literatura	30
La literatura como sistema modelador secundario	31
Espacio verbal. Espacio del texto	37
El espacio de la lectura	42
Espacio imaginado	49
Realidad y ficción en el espacio literario	52
El mundo novelesco: “una frontera con la realidad”	55
Figuraciones simbólicas en espacio literario	62
Referencias geográficas	66

El <i>topoanálisis</i> . Análisis del espacio de las imágenes poéticas	70
El <i>cronotopo</i> como categoría de la forma y del contenido	71

CAPÍTULO II

EL ESPACIO MADRILEÑO EN <i>EL REY Y LA REINA</i> POR RAMON J. SENDER.....	75
---	----

Valores cronotópicos del lugar del encuentro	75
El elemento acuático y su simbolismo	77
Elementos simbólicos en la configuración espacial del lugar del encuentro	85
Los espacios subterráneos	91
Configuración y valores del motivo del jardín	92
Niveles significativos del espacio del palacio	99
Función narrativa y simbólica de la escalera	101
Correspondencias entre cambios de niveles espaciales y la estructura narrativa	104
Elementos visuales en la construcción del ambiente	106
El motivo del cuadro: forma recurrente de espacialización	109
El teatro como imagen del mundo	110
La guerra y la ciudad. La guerra y los personajes	112
El motivo del reflejo	115
La literatura como reflejo	117
El “palacio interior”	119
La imagen de la ciudad en crisis. Organización espacial y funciones de la descripción	121
Madrid, geografía profana, geografía mítica	128

CAPÍTULO III

ESTRUCTURAS ESPACIALES URBANAS Y SIGNIFICADOS CAMUFLADOS EN *LA NOCHE DE SAN JUAN* POR MIRCEA ELIADE..... 134

El motivo de la puerta: invitación a la lectura del mundo	134
La salida del Tiempo	137
Puertas prohibidas y puertas del destino	139
La frontera política. El <i>Telón de Acero</i>	146
El motivo del tabique. La dialéctica de lo dentro y lo fuera	148
Espacios interiores: los cuartos	152
La habitación secreta: “el cuarto de Barba Azul”	153
El lugar de la anamnesis. La habitación <i>Sambô</i>	155
Hipóstasis del motivo del cuadro	157
Espacios de encarcelamiento. Espacios de la enfermedad	163
Espacios hogareños	169
Lugares de paso	176
Las casas	180
Los topónimos como recurso de construcción narrativa de la geografía urbana	189
La invasión de la guerra en los lugares de cotidianidad bucarestina	197
Funciones narrativas del motivo de la calle	199
Lugares-signo en el ambiente urbano	202
Elementos típicos de la vida urbana	209
Aspectos simbólicos del motivo del coche	210

CAPITULO IV

POÉTICA DE LA NOVELA URBANA. LA CIUDAD EN CRISIS EN LA NARRATIVA DE MIRCEA ELIADE Y LA DE RAMÓN J.SENDER	213
La ciudad y la novela	213
Madrid y Bucarest, espacios urbanos y míticos	221
Perspectivas cronotópicas en las ciudades novelescas	225
Lugares del encuentro en el espacio del Madrid senderiano y en el espacio del Bucarest eliadiano	227
Elementos del cronotopo carnavalesco	230
El espacio urbano como cronotopo del centro sagrado	233
Aspectos morfológicos del universo urbano narrativo	243
Una poética de la ciudad novelesca	247
Reconfiguración histórica en el texto literario. Historia y ficción	252
El mundo narrado. Narrar lo pasado	258
Los mundos posibles de la ficción	262
Significaciones del discurso biográfico en la narrativa de Eliade y en la de Sender	267
CONCLUSIONES.....	282
BIBLIOGRAFIA.....	286

INTRODUCCIÓN

La representación literaria de dos capitales europeas halladas en una situación de crisis como la guerra constituye el objeto de investigación del presente trabajo que presta especial atención al papel que el autor confiere al espacio urbano. En la literatura y, en particular, en la narrativa moderna el universo de la ciudad ocupa un lugar privilegiado.

Lo que pretende examinar este trabajo es la relación entre el territorio urbano real y las imágenes literarias de Bucarest y Madrid, centrándose en la manera en la que se estructuran a través del lenguaje los mundos posibles de las dos ciudades ficticiales.

La representación del espacio urbano de Madrid y Bucarest se plasma de un modo sistemático en el segundo y, respectivamente, el tercer capítulo. Es un análisis que sigue el estudio del universo narrativo creado por Ramón J. Sender en *El Rey y la Reina* y tiene como primer propósito evidenciar textualmente los recursos de la elaboración del ámbito ficticio. Primero se procede a inventariar los elementos constitutivos del espacio novelesco, destacándose la presencia de lugares, de topónimos, etc. que pertenecen a la geografía real de la

capital madrileña, con el fin de estimar el grado de mimetismo o de desviación entre los dos tipos de espacios, el del mundo real y el del mundo narrativo. Una vez señalados los elementos que sirven para designar o describir los lugares es posible reconstituir la manera de organización espacial y, a partir de aquí, poner de relieve la significación de cada lugar, de establecer sus funciones y de caracterizarlo por referencia a un sistema de significaciones simbólicas.

Se propone emprender el mismo tipo de análisis en el tercer capítulo acerca del universo narrativo de *La Noche de San Juan* de Mircea Eliade. Aunque la representación del espacio presente un alto grado de verisimilitud, la imagen plasmada en la novela eliadiana es la de la ciudad percibida como metáfora de un mundo imaginario.

La oportunidad del tema consiste en una aproximación desde un punto de vista menos valorado a nivel de análisis, una comparación de la configuración del cosmos urbano novelesco y de su papel textual en la narrativa española y rumana. El interés del estudio se focaliza en el problema del universo urbano como realidad histórica y singular en las dos novelas mencionadas anteriormente.

Los elementos biográficos de la propia experiencia ciudadana presentes a nivel textual se pierden, se desvanecen gradualmente, transfigurándose en unas narraciones metafórico-alegóricas dentro de una narrativa de construcción realista objetiva en las que difícilmente pueden identificarse algunas relaciones entre la historia personal de los autores y sus obras.

El mundo de la ciudad se concretiza con su espacio geográfico, con sus calles y sus topónimos, sus lugares emblemáticos e igualmente con su historia sorprendida en un momento de desastre. Al mismo tiempo, en los textos novelescos de los dos

autores que analizamos se va perfilando una construcción mítica de su imagen, resultado de un proceso de transformación del espacio urbano.

El modelo de análisis de la problemática del universo urbano en la narrativa se apoya en un enfoque metodológico interdisciplinar. Las técnicas empleadas son las específicas de la literatura comparada, teoría de la literatura, con elementos de semántica, semiótica y poética.

El primer capítulo comenta el concepto de espacio con sus más distintas acepciones, teniendo en cuenta que las preocupaciones para definirlo abarcaron varios dominios, de la geografía a la matemática, de la física a la filosofía, a lo largo de la historia. No obstante, el punto de vista puramente conceptual sólo constituye la base de una aproximación a la problemática espacio-temporal en el texto literario. Se toman como ejemplos los enfoques de algunos autores relevantes acerca del tema que sintetizamos a continuación, como M. Butor en *Sobre la literatura*, quien considera que la narración provoca la aparición de un mundo preciso poblado de eventos, ya que entre el lenguaje y el espacio hay un vínculo más amplio que la simple descripción. También, G. Bachelard que en *La poética del espacio*, partiendo de la premisa de que la psique es un lugar, afirma que habitar un lugar significa poder “estar en él”, concluyendo que la topografía de nuestro yo se proyecta sobre nuestro ambiente físico.

Por su parte, Maurice Blanchot en su estudio *El espacio literario* constata el carácter ‘événementiel’ de la literatura, desprendiendo de aquí la primera función del universo literario, la de acoger el lugar.

A continuación, el interés por la relación existente entre el espacio y la literatura se amplía y se procura aclarar el modo

en el que, para poder representar los mundos ficticios, el escritor emplea una circunstancia subjetiva como la categoría de “espacio”.

Baste asimismo recordar entre los distintos planteamientos que recoge el presente trabajo el de Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, quien considera imprescindible como base de cualquier análisis del espacio literario, el estudio del *cronotopo* de un texto. Ese concepto que, según la definición de Bajtín en *El espacio de la novela* define las relaciones entre el elemento temporal y el espacial de una obra literaria, será sumamente valioso en el análisis de las novelas investigadas. De la misma manera valdrá el concepto de *topoanálisis* de Bachelard (*La poétique de l'espace*) para comprender la significación de las imágenes poéticas en la configuración del espacio novelesco. El espacio literario es “otro” espacio sólo relativamente, como espacio de una actividad que tiene sus leyes específicas, espacio y actividad que existen solamente porque existe el mundo real.

En el cuarto y último capítulo del trabajo se proyecta una interpretación más profunda del universo urbano de las dos novelas que resalte, más allá de la recreación del espacio geográfico concreto y de la reconstrucción histórica, el valor poético que asume la imagen de la ciudad.

Examinando las descripciones espaciales se muestra la metaforización de la imagen de la ciudad conseguida por entrelazar la dimensión real con la imaginaria del espacio. Dentro de la topografía auténtica, reconocible de Madrid o de Bucarest se configura un espacio estructuralmente y cualitativamente diferentes. Un mundo en el que lo real y lo mitológico cargado de símbolos interfieren y se corresponden. Por último se pretende descifrar las connotaciones semánticas, semióticas, simbólicas del tema urbano, igual que

la relevancia de la dimensión espacial en las novelas estudiadas y los procedimientos narrativos empleados en su creación.

Tanto la historia como la geografía se ficcionalizan en la novela de R.J. Sender, *El Rey y la reina*, y en *La Noche de San Juan* de M. Eliade. El análisis pone de relieve varias geografías simbólicas en espacios modificados en cuanto al sentido real de los distintos períodos históricos, en distintas localizaciones espaciales. En la narrativa del autor español igual que en la del autor rumano, se presenta la realidad de la guerra civil y respectivamente, de la segunda guerra mundial, como una realidad distinta de la descrita por los textos históricos. Ambos autores crean una prosa de ficción basada en acontecimientos reales, pero fijan una visión personal del pasado. Su imaginación confiere a los acontecimientos otro valor, re-imaginando la Historia.

Estudios anteriores dedicados a esas novelas presentados en el capítulo de bibliografía relacionado con la “Bibliografía sobre los autores” han enfocado la problemática simbólica, mitológica presente en cada uno de los dos textos. A diferencia de *La Noche de San Juan*, novela sobre la que existieron preocupaciones por evidenciar la presencia, la función y el valor del espacio bucarestino, los estudios que se ocuparon de *El Rey y la Reina* destacaron ante todo, el aspecto de parábola de la novela senderiana.

En el presente trabajo, en cuanto al método empleado para una aproximación al espacio urbano como proyecto literario y mitológico desde un punto de vista menos estudiado hasta ahora, fue el comparatista tal como aparece en el análisis de las novelas de R. J. Sender y de Mircea Eliade. Tanto en *El Rey y la Reina* como en *La Noche de San Juan*, novelas que se nutren de sucesos históricos precisos, es evidente el proceso

de ficcionalización de la Historia. Mediante procedimientos técnicos y estilísticos, sobre todo, por medio de la descripción el espacio histórico se convierte en espacio verbal, narrativo. A la vez, como es sabido, toda novela expone una historia. Esas dos novelas que analizamos cuentan historias dentro de la Historia y, aunque sus historias narradas sean ficticias, se perciben elementos de testimonio, de rememoración de la historia pasada, que fue para los dos escritores historia vivida. La realidad histórica y social de las ciudades habitadas conoce, a través de la conciencia de los escritores, un proceso de transformación cobrando valores universales hasta convertirse en mito sin que por eso pierda su calidad de ser reconocida como un lugar urbano bien definido en el tiempo y el espacio.

Dado que el mundo se construye por medio del lenguaje, los espacios evocados en las novelas no representan necesariamente el mundo circundante; los textos novelescos se refieren a una realidad concreta, pero la interpretan de manera ficcional. Tal como afirma U. Eco en *La struttura ausente* la intriga misma se origina a partir del mundo posible de la narración y para contar “hace falta primero construir un mundo, lo más amueblado posible, hasta en los mínimos detalles”. Cada texto ofrece a la interpretación su propuesta de un mundo donde la realidad está metamorfoseada por la ficción como manera privilegiada de describir lo real.

Los autores cuyas novelas procuramos comentar en las páginas del presente trabajo, sirviéndose de manera muy semejante de los dos tipos de espacios, el abierto y el cerrado, consiguen configurar una imagen narrativa de la ciudad desde una perspectiva muy parecida.

Dada la vastedad del tema hemos limitado el estudio a dos novelas creadas por dos escritores que marcaron

definitivamente las letras europeas del siglo XX: el español Ramón J. Sender y el rumano Mircea Eliade que presentan paralelismos temáticos y similitudes formales. La selección hecha se debe en igual medida al considerable número de novelas cuya acción está ubicada en Madrid o en Bucarest y no tiene la pretensión por agotar el tema.

Se ha optado por el análisis de las novelas mencionadas porque presentan una misma época de la historia europea de mediados del siglo XX, que abarca unos momentos de gran crisis para las dos ciudades, igual que para los dos autores: la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Las consecuencias sociales y políticas de estas guerras influyeron en las vidas de Sender y de Eliade de modo muy parecido. Los dos escritores, exiliados, vivieron en el mismo continente sin encontrarse. El mismo año que uno publica su novela, el otro, según lo anota en su *Diario*, empieza a escribir la suya. Ambos subliman en la narrativa su experiencia de la guerra que cambió dramáticamente su destino, su relación con el espacio perdido de las ciudades en que vivieron.

Pero lo que este estudio procura destacar no son las semejanzas de destino sino más bien las adecuaciones de aspiración hacia la universalidad de sus mensajes y la similitud de las soluciones propuestas en la configuración del universo narrativo como un espacio mítico.

Los universos urbanos que aparecen en las novelas que estudiamos son ciudades imaginarias porque llegaron a ser “ciudades invisibles”, asequibles sólo por el recurso a la memoria, a los recuerdos, a la imaginación.

Y, por fin, otra razón de la selección hecha se debe a la existencia de una versión española de la novela rumana, la de Joaquín Garrigós, que facilita el acercamiento al texto eliadiano.

Tanto la narrativa de Sender como la de Eliade construyen relaciones más o menos firmes entre los mundos ficticios y los que el hombre habita histórica y socialmente. El mundo tan particular que es el universo de ficción no puede definirse sólo por oposición con la realidad. Según Toma Pavel en *Lumi functionale* (trad. rum. por M. Mociornita) hay que situarlo más bien en una escala de mundos más o menos verdaderos o más o menos ficcionales y cuyas encrucijadas definen la realidad humana; lo que aparece obvio en *El Rey y la Reina* o *La Noche de San Juan* es justamente la fuerte analogía que existe entre el funcionamiento del mundo real y el de esos mundos-simulacro. En lo que concierne el mensaje semántico, es el lector quien lo identifica y lo evalúa.

La presente investigación sólo procura poner en relación el modo específico de remodelar literariamente la imagen de la ciudad desde una perspectiva mítica en las novelas de los dos escritores analizados, para ambos un *imago mundi* de la cual se sirven para transmitir un mensaje de tipo similar, el de la salvación por medio de transhistoricidad.

Como no se ha pretendido agotar el tema en cuestión, una futura investigación podría intentar abrir nuevos horizontes y direcciones que valoren, entre otros aspectos la importancia y el papel del componente biográfico en la configuración literaria de sus novelas. El mundo narrativo que cada uno de los dos autores crea en sus respectivas novelas es la imagen de un mundo urbano en el cual los misterios camuflados reiteran una verdad inicial, un esquema mágico originario, sobre el cual se ha fundado el mundo. El arte de Eliade y el de Sender consisten en entretrejer en un texto siempre claro, aquellos tipos de símbolos que determinan una lectura a través de las cosas.

AGRADECIMIENTOS

A mi admirada maestra, profesora Eugenia Popeanga Chelaru, a quien le debo el haber empezado y el haber conseguido finalizar este trabajo, reservo toda mi gratitud por su tan paciente y generoso apoyo durante tanto tiempo.

Del mismo modo, quiero dar gracias a todas mis amigas rumanas y españolas, a Petra Dumitru, a Mihaela Carmen Radoi, a Carmen Jáudenes y a Blanca Jiménez, por su constante y entusiasta ayuda.

CAPITULO I

EL ESPACIO Y LA LITERATURA

El concepto de espacio

El término viene utilizando de una manera distinta en cada uno de los distintos dominios de estudio, visto que es muy difícil proporcionar una única definición clara e irrefutable fuera de contextos específicos bien definidos. La ciencia oscila entre considerar el espacio como una cantidad fundamental, parte de la estructura del universo, como una serie de dimensiones en las cuales existen y se mueven los objetos, un contenedor de objetos entre considerarlo como elemento de un marco conceptual abstracto, matemático.

Este espacio tridimensional es el universo físico en el cual vivimos, es un concepto que junto al del tiempo forma parte de los modelos que construimos para representar el mundo real.

Espacio geográfico

El término de espacio abstracto utilizado en la geografía se refiere a un espacio hipotético que se caracteriza por una completa homogeneidad cuya organización viene estudiada. En este caso el espacio es un elemento construido, un elemento de la sociedad. Siempre, organizar el espacio geográfico ha representado establecer relaciones entre las componentes geográficas de acuerdo con algunas variables, por ejemplo las

comunidades humanas, cuyo papel es determinante en el caso de los espacios *antropizados*, determinando la dinámica del mismo por la atribución y la jerarquización de las funciones administrativa territoriales.¹ Sin embargo, no es posible considerar la geografía humana sin hacer alguna referencia al paisaje físico en el cual se desarrollan las actividades humanas. La geografía es la única disciplina que hace la conexión entre las ciencias de la tierra y las ciencias humanas.

La geografía, como lo ha puesto de relieve Dilthey, viene cruzada por una frontera entre las ciencias de la naturaleza, que toman en consideración una realidad exterior estableciendo relaciones de tipo causal, y las ciencias del espíritu que intentan comprenderla, encontrar un cuadro coherente de la realidad, un *Weltanschauung*.²

Espacio arquitectónico

Aunque se supone la unicidad del espacio, en realidad hay una pluralidad de espacios en lo que se refiere a las ciencias humanas; eso es, existen tantos espacios cuantas disciplinas. El espacio en que se construye, cualquier sea el plano en que actúa, se convierte en espacio arquitectónico.

La arquitectura como una actividad perpetua de acondicionamiento, de ordenación del ambiente es creadora de aquel universo artificial dentro del ambiente natural, al que llamamos ambiente construido. En este caso, el problema más importante la constituye la relación con la naturaleza.

¹ P. Hidalgo Sánchez: *Vulnerabilidad territorial y cooperación internacional*, Madrid, 2008, <http://eprints.ucm.es/>

² Wilhelm Dilthey: *Constructia lumii istorice in stiintele spiritului*, trad.rum., ed.Dacia, 1999, p.45

En las sociedades tradicionales se construye de tal modo que haya una relación de diálogo o de simbiosis entre el ambiente natural y el construido. Muchas veces, la casa cuenta más bien con requerimientos de índole simbólica que funcionales. El hecho de construir representa uno de los sentidos fundamentales del existir humano. La construcción se convierte en el símbolo mismo de la manifestación universal y cada edificio renueva y resume la obra de la creación, así marcando, en cierto modo, el centro del universo. Por eso puede ser interpretado tanto en el sentido de retorno hacia el centro como, igualmente, en el sentido de paso desde la tierra al cielo.³ La construcción llega a representar el ordenamiento del caos, la armonización con las leyes divinas. Es así que el arte de la geometría llega a veces a convertirse en geometría sagrada.⁴

Espacio de la geometría

Las civilizaciones antiguas desarrollaron varias modalidades de describir el mundo y una de las más importantes fue la teoría de las relaciones geométricas. El espacio en las matemáticas es un conjunto, una multitud de puntos con ciertas propiedades, el conjunto de todas las posiciones en que podría estar un cuerpo.

La geometría, como llaman los griegos “la medición de la tierra”, se constituyó como ciencia que trataba con las propiedades, las relaciones espaciales y la medida del espacio ocupado, ese espacio real, tridimensional. Se consideraba que la geometría examinaba igualmente unas abstracciones, “las formas eternas”, para las cuales los objetos físicos

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dicționar de simboluri*, vol.I, trad.rum., Ed. Artemis, București, 1994, p.361

⁴ Op.cit.: p.363

representan sólo aproximaciones.⁵ La geometría, llega a representar, según Pitágoras y sus discípulos, el símbolo de la armonía universal.

Desde la Edad Media, se construye un modelo de perfección estética y filosófica que hace del número de oro, “la divina proporción”, siguiendo la doctrina de Platón sobre los cuerpos cósmicos, los poliedros regulares.⁶

De hecho, desde tiempos inmemoriales, las formas geométricas fueron consideradas como símbolos capaces de concentrar la esencia, las verdades más complejas. Las figuras geométricas se presentan como un esbozo de la realidad. Los sabios antiguos representaban, por medio de una tal figura, toda su sabiduría imperecedera pensando que por el entendimiento de los símbolos y de su manera de manifestación se puede alcanzar la esencia y obtener el saber supremo. El círculo, por ejemplo, es visto como la figura primordial, una línea sin comienzo y sin final, símbolo del universo y del equilibrio a la vez, dado que entre su centro y todos los puntos situados en su circunferencia la distancia es siempre igual. Es, igualmente, el símbolo del eterno retorno, de los ciclos en el mundo.

El triángulo, a su vez, presenta varios sentidos simbólicos; en el cristianismo es el símbolo de la Santa Trinidad.

Una misma serie de reglas matemáticas controla las formas del universo en su totalidad, e invisibles, rigen las estructuras y las proporciones de todo lo que existe. Encontramos la misma curva en la orbita de los planetas, en la forma de una

⁵ Anton Dimitriu: *Istoria logicii*, Bucuresti, Ed.Tehnică, 1993, p.39

⁶ Incluso en el s.XX pintores o arquitectos recurrieron en la elaboración de sus obras a la *sección áurea*, cuya presencia ha sido evidenciada igualmente en la espiral del ADN humano.

galaxia, en la curva de los arcos de una catedral o de una concha del mar, una geometría sagrada.⁷

Espacio sagrado

El concepto designa un conjunto de conocimientos utilizados en el proceso de diseñar la arquitectura y el arte sagrados, conforme a la creencia subyacente que las mismas relaciones matemáticas, proporciones, armonías de la geometría serían comunes a la música, a la luz, a la cosmología, a otros elementos del universo, creencia reflejada por la arquitectura de las construcciones sagradas desde las estructuras megalíticas hasta los templos o las iglesias.

El espacio sagrado se diferencia del espacio profano como consecuencia de una experiencia originaria específica del hombre religioso. La distinción señalada por Mircea Eliade plantea un problema fundamental que se refiere a la posibilidad de analizar el espacio sagrado teniendo en cuenta que la aparición del mismo implica una mutación en el marco del espacio profano. “Para el hombre religioso, el espacio no es homogéneo, el presenta rupturas, fallas: hay porciones de espacio cualitativamente distintas de las demás”.⁸

Dicha carencia de homogeneidad espacial podría traducirse por la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, como único espacio real, y toda la superficie informe que lo rodea. Mircea Eliade puso de relieve esta co-existencia, al afirmar que no existe existencia profana en estado puro.⁹

Lo sagrado y lo profano, considerados al nivel de la experiencia humana, son modalidades originarias de habitar el

⁷ Acerca de la preeminencia del número de oro: Matila Ghyka, *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Ed. Gallimard, Paris, 1931

⁸ Mircea Eliade: *Sacral si profanul*, ed. Humanitas, București, 1992, pp.19-20

⁹ *Ibidem*, p. 26

espacio y el tiempo. El carácter sagrado de un lugar implica una “cierta manera de consagrar un espacio, una revelación de lo real en el sentido de que el mundo empieza a existir”, en el momento en el cual se intenta darle una explicación. El lugar consagrado se vuelve cargado de tal modo que cesa de ser un simple lugar, convirtiéndose en un espacio con función iniciática cuya experiencia hace posible “fundar el mundo”. El lugar consagrado indica una delimitación cualitativa y física con respecto al espacio habitual y profano, señalando también una ruptura, una transformación, situada más bien al nivel de su significación¹⁰

Espacio visual

Es el sistema visual, ojo y cerebro, impresionado e informado por la luz es el que permite la percepción del espacio, la evaluación de las distancias y las posiciones de las imágenes percibidas. Todo el pensar humano se produce a través de las imágenes visuales. Esas, unidas a los conceptos generados por un proceso de conocer metafórico y metonímico, ocasionan la aparición de un modelo cognitivo ideal. Por ende, la percepción no representa sólo una imagen más o menos constituida, organizada, objeto de un fenómeno del mundo externo sino también, un proceso por el cual gradualmente se construye la imagen perceptiva.

Ese espacio tridimensional, el espacio visual, en el cual los objetos se sitúan de forma ordenada es, como el espacio euclidiano infinito, uno que tampoco carece de límites y que se abre hacia el cielo que forma una bóveda.¹¹

¹⁰ Op.cit, p. 24

¹¹ Demetrio Estéban Calderón: *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 376

Por contraste con los espacios formales de la matemática o de la física, unas estructuras desarrolladas a partir de axiomas que para existir sólo necesitan satisfacer la condición de no tener contradicciones internas, el espacio visual es producto de los procesos sensoriales del individuo. Por eso, los intentos de expresar las propiedades del espacio visual en términos matemáticos formales generalmente no han tenido éxito. De ser así lo prueban los paradojas topológicos como la cinta de Moebius o la botella de Klein, espacios sin bordes, sin principio y fin, donde no hay *dentro* y *fuera* o los procesos lógicos deductivos necesarios para detectar ilusiones del tipo encontrado en los trabajos gráficos de M.C.Escher.

Por ende, vale hacer hincapié en la diferencia que hay entre el proceso de ver como mero acto de percepción y el de mirar, un proceso activo que supone atención, intención e interés por parte del sujeto, que por su acción lo carga emocionalmente.

Espacio en la filosofía

La categoría filosófica del espacio expresa el orden, la posición, la distancia, la forma y la extensión de los objetos que coexisten en el mundo real. Ya en la filosofía antigua venía empleada para nombrar la oquedad, según Platón o el *topos*, según Aristóteles, el lugar donde se hallan los objetos y en virtud del cual éstos son observados como tales. En la época medieval, la escolástica hará la distinción entre “*espacio real finito, que es el ocupado por los cuerpos, y espacio imaginario entendido como potencialidad, virtualmente infinita, de contener otros objetos o mundos posibles*”.¹²

Ha sido y sigue siendo un tema de debate si el espacio constituye una categoría ontológica en sí misma o un mero conjunto de circunstancias que la mente humana necesita

¹² D. Estéban Calderón: op.cit.

para conceptualizar el mundo. Se debate si el espacio y el tiempo deben ser considerados como cosas reales, como unos lugares tanto de ellos mismos como de todas las demás cosas, según lo propone Newton. O sea, si puede existir espacio vacío y tiempo sin eventos y si nuestra manera de concebir al mundo como una extensión espacial y temporal más allá de nosotros resulta de un esquema aplicada *a priori* a la realidad, según Kant.¹³ En la visión de Kant, la interpretación de nuestra experiencia como experiencia de un mundo espacial es un acto mental, visto que las cosas en sí mismos no tienen propiedades espaciales.¹⁴ Para Kant, el espacio es, como el tiempo, una “forma a priori de la sensibilidad”. El espacio no es una propiedad de las cosas en sí sino una condición subjetiva de la sensibilidad para hacer posible la percepción externa de los fenómenos de la realidad.¹⁵

Según Newton, el espacio debe ser visto como algo absoluto, una entidad completamente separada y autosuficiente, independiente de materia y sustancia y de ningún modo determinada por objetos o cosas. Al contrario, Leibnitz considera el espacio como algo relativo que deriva su identidad solamente a partir de los objetos con los cuales está relleno. Por consiguiente, por esos dos conceptos básicos el espacio se puede designar como espacio vacío y, respectivamente, lleno. En desacuerdo con la teoría de Newton, la formulada por Leibnitz no admite la idea de espacio absoluto porque considera la realidad formada por entidades espirituales sin extensión.

¹³ Immanuel Kant: *Critique of Pure Reason*, trad. ingl., ed. electrónica, <http://arts.cuhk.edu.hk/Philpsophy/Kant/cpr/>, pp.396-401

¹⁴ Ilie Pârvu: *Posibilitatea experienței. O reconstrucție teoretică a “Criticii rațiunii pure”*, Editura Politeia – SNSPA, București, 2004, p.448

¹⁵ I. Kant: *Critica rațiunii pure*, trad. rum., Editura IRI, București, 1994, pp. 70-93.

En la concepción moderna, hay filósofos que sostienen la idea de total interdependencia entre la categoría de espacio¹ y la del tiempo.¹⁶

Un cambio fundamental de perspectiva ha sido determinado por la teoría de la relatividad conforme a la cual la simultaneidad de dos eventos no corresponde a una realidad física única, así trastornando radicalmente las nociones clásicas de espacio, tiempo y movimiento.

Las implicaciones filosóficas de la solución de Einstein, que chocan con nuestra manera de entender la naturaleza del espacio y del tiempo, el orden temporal y la causalidad, siguen ser muy debatidas aún, especialmente debido al hecho de que en la teoría general de la relatividad, la geometría del espacio y del tiempo parece jugar el papel de un hecho real, con propiedades explicativas. El espacio y el tiempo son conceptos que forman parte de los modelos que construimos para representar el mundo real. La teoría de la relatividad produjo amplias modificaciones de las nociones de espacio y tiempo, considerándolas como un continuo no-euclidiano curvado e impuso cambiar, al mismo tiempo, nuestro modelo de realidad y reconsiderar algunos conceptos básicos de la epistemología misma.¹⁷

El espacio literario

A la problemática espacio-temporal que está presente de una u otra forma en el texto literario o sea en el relato hay que

¹⁶ Véase, Samuel Alexander: "Intuition of Space and Time", in *Space, Time and Deity*, vol.II, The Humanities Press, New York, 1950, pp.144-148

¹⁷ Antony Flew: *Dicționar de filosofie și logică*, trad. rum. Drăgan Stoianovici, ed. Humanitas, București, 1996

aproximarse desde de una perspectiva diferente para una mejor comprensión y valoración de las obras literarias.¹⁸

La narratología, igual que los estudios literarios y la poética se propone estudiar en los textos literarios el universo evocado por medio del discurso. Al analizar un texto narrativo considerado como modo de representación y de estructuración formal resulta obvia la existencia de un ambiente espacio-temporal expresado con exactitud como condición indispensable para el desarrollo de los hechos narrados, dado que el universo humano tiene como determinaciones específicas, la estructuración espacial y la temporal.

En el siglo XX, la prosa de James Joyce concluye para siempre el círculo de la narración de tipo homérico. Esto, sin reducirnos al espacio como a la única posibilidad, nos revela que el lenguaje está vinculado con el espacio. Si actualmente en el lenguaje, el espacio aparece como la más insistente de las metáforas, no es por qué constituyera un único recurso, sino porque es en el espacio que se desarrolla el lenguaje, allí determina sus opciones y sus figuras. En el espacio "se metaforiza".¹⁹

A su vez, el espacio textual cesa de ser mero decorado para la acción y se vuelve en lugar de cristalización de la acción narrativa.

La puesta en escena, según Michel Butor, revela que entre el lenguaje y el espacio hay un vínculo más amplio que una simple descripción. La narración provoca la aparición de un espacio preciso, poblado de eventos.²⁰ En tal caso, la descripción no se limita a reproducir sino más bien intenta

¹⁸ Véase, "relato" en el sentido de "todo enunciado producido por un acto de enunciación", por oposición a términos como historia o narración, según lo propone G.Genette: *Figures* III, ed. Seuil, Paris, 1972, pp. 71-73

¹⁹ M. Foucault: op.cit

²⁰ M.Butor: *Sobre la literatura*, vol.I y II, Seix Barral, Barcelona, 1967

descifrar meticulosamente ese conjunto de lenguajes distintos que son las cosas.

Al evocar acontecimientos, objetos y personas, la mente humana los sitúa en un espacio y un tiempo determinados. En ese contexto espacio-temporal son revividos en nuestra conciencia.

En lo que concierne la creación artística, para poder representar los mundos ficticios de su imaginación por medio del lenguaje literario, el escritor no puede prescindir de una circunstancia subjetiva como la categoría del espacio. El espacio de la literatura sólo existe a partir de la invención misma y ésta le confiere su consistencia y su realidad.

Our mental space and our contemplated space belong experientially to one Space, which is in part contemplated, in part enjoyed. For all our physical objects are apprehended 'over there' in spatial relation to our own mental space. ²¹

Figuras y objetos existen y significan en un contexto espacial al que impregnan y del que son impregnados, de modo que el espacio absoluto puede ser abandonado en favor de un espacio cambiante que en la novela desempeña funciones precisas

A pesar de que por mucho tiempo no se ha hecho hincapié en ese componente, estimándose como elemento fundamental de la narración sólo al conjunto de acontecimientos que se suceden cronológicamente, durante su acto, el lector plasma un espacio en el cual se instala.

Por consiguiente, espacio literario no es solamente el paradigmático descriptivo sino, a la vez, el dominio de toda una serie de posibles narrativos que el lector descubre habitando allí gracias a la lectura. Por ende, no sería posible

²¹ S. Alexander: *Space, Time and Deity*, 1920, Dover Publications, Nueva York, 1966, vol. I, p. 98.

contar una historia sin crear un espacio, sin darle una existencia.

Ricardo Gullón considera imprescindible como base de cualquier análisis del espacio literario, el estudio del *cronotopo* de un texto, según la definición de Bajtín, es decir, de las relaciones entre el elemento temporal y el espacial de una obra, opinando que la sucesión de acontecimientos en una narración está condicionada por el aspecto temporal, mientras que las descripciones intercaladas cumplen la función de suspender el curso del tiempo y contribuyen a dilatar la narración en el espacio.

Si en la novela tradicional, el aspecto temporal solía tener más importancia que el espacial, puesto que lo que interesaba al autor era la narración de los hechos y de las peripecias de sus personajes, en la novela del siglo XX, el papel de las descripciones espaciales, que representan una pausa en la narración, ha ido adquiriendo cada vez mayor relieve.²²

Aunque no haya un vínculo concluyente, decisivo entre lo literario y un posible espacio, no obstante, la lengua consigue reunir y expresar mejor las relaciones de tipo espacial que las de tipo temporal o causal - lo que tiene por consecuencia el empleo de las primeras como símbolos o metáforas de los otros tipos de relaciones, tratando las cosas en términos espaciales, "espacializando todas las cosas".²³

En "*L'Être et le Néant*", J.P.Sartre afirma antes de encontrar las cosas, el escritor encuentra las palabras a las que trata como si fueran cosas. Encontrándose con las palabras, el poeta divisa su interior y siente en cada una de ellas un aspecto del mundo.²⁴ Uno de los principales móviles

²² Idem, pp. 2 - 4

²³ Gérard Genette: *Figures II*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 44

²⁴ J.-P. Sartre: *L'Être et le néant*, Paris, 1943, apud Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. esp., Fondo de Cultura, México, 1994, p. 9

de la creación artística sería, según opina Sartre, “nôtre besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde.”²⁵

El lenguaje específico de la literatura

Por medio del lenguaje se construye el mundo. El lenguaje es el medio en el que acontece la experiencia del mundo.²⁶

Aún a partir de Aristóteles se sigue estudiando el arte literario concebido como creación verbal. La literatura es, ante todo, un arte verbal y, a la vez, un lenguaje. La *Poética* de Aristóteles ha sido reconocida unánimemente en la cultura occidental como fundamental para el estudio de la obra literaria y sigue siendo aceptada como fuente de inspiración indispensable. Ya en esa, se encuentra propuesto el tema de la relación entre el arte poético y el mundo real, que por milenios se ha explicado en la poética occidental casi exclusivamente por la teoría de la *mimesis*. La *mimesis*, concepto que sufre todo tipo de modificaciones a lo largo del tiempo, que finalmente van a determinar una nueva teoría sobre la relación entre la literatura y la realidad, en la cual intervienen factores subjetivos como la imaginación poética.

La característica espacial del lenguaje se vuelve evidente y activa por la utilización del texto escrito. Según lo pone de relieve en sus estudios, F. de Saussure, el texto se constituye en un universo cerrado que, entre sus límites, le permite al lenguaje manifestar sus rasgos simbólicos y sus capacidades de autogeneración. La escritura, como fenómeno codificado y normativo, confiere al lenguaje la libertad y la posibilidad de instaurarse como universo principal al cual el espacio lingüístico secundario del texto intenta reconstruir. Esta motivación se justifica presumiendo que el signo y el

²⁵ J.P. Sartre: «Qu'est-ce que la littérature ?» en *Idées*, NRF, 1969, pp. 49-51

²⁶ H.-G. Gadamer: *Verdad y Método*, Ed. Sígueme, Salamanca, p.139, apud Jordi Llovet, *Teoría literaria y literatura comparada*, Ed. Ariel, Barcelona, 2005, pp.228-229

enunciado cotidiano puedan adquirir los atributos de la *littérarité* a condición de que sean aislados, extrañados del habla común.

La semiótica literaria considera la obra literaria como modalidad específica de organizar el lenguaje, como tipo particular de lenguaje que puede ser descrito en los términos de una teoría general de los signos. El lenguaje implica un sistema de signos codificados en la cadena de la comunicación, en virtud de las reglas de selección y combinación. En estos criterios se basan tanto las lenguas naturales, como los lenguajes artísticos o el mito.

Es inevitable la correlación entre lengua y experiencia humana, visto que la palabra es, a la vez, el único elemento e instrumento del conocimiento. La lengua e, igualmente, el lenguaje literario constituyen un vínculo entre la realidad exterior y la interioridad de la conciencia.

Evidentemente la esencia de la literatura reside en la verbalización de la experiencia de un yo en contacto con el mundo, como también en la representación y la interpretación de ese mundo y de esa verbalización.

La lengua, según opina R. Gullón, no sería más que la “pantalla filtrante”, la película en cual se fija un conjunto extremadamente complejo que se compone de hechos interiores y exteriores, reales o imaginarios, verdaderos o falsos, presentes, pasados o posibles, procediendo de las más distintas zonas de la realidad.

La palabra bruta y la esencial, los dos estados del lenguaje, considera Mallarmé, se separan en la poesía.²⁷ Lo que se debe sugerir y evocar no puede ser expresado por el lenguaje de un

²⁷ St. Mallarmé: *Poezii*, trad. rum., București, Univers, 1972

“inmediato aquí”. En la poesía “nadie habla, sólo la palabra habla”, vestida en imagen poética.²⁸

El orden y la significación de las imágenes poéticas necesarios para descubrir una poética del espacio, hay que buscarlas por medio de lo que Gaston Bachelard llamaba *topoanálisis*.

Vista de esta perspectiva, la creación literaria es una traducción del mundo en otro lenguaje. El espacio literario es “otro” espacio sólo relativamente, como espacio de una actividad que tiene sus leyes específicas, espacio y actividad que existen solamente porque existe el mundo real.

La literatura como sistema modelador secundario

Las investigaciones sobre el lenguaje y la literatura han puesto el énfasis en una contradictoria que resulta entre los estudios que pretenden la capacidad referencial del lenguaje sobre el mundo y otros que constatan su carácter ficcional, de signo que está en lugar de una cosa.

Lessing en su *Laocoon* avanza la hipótesis acerca de la correlación existente entre el lenguaje específico de cada arte y la forma particular de imitación que le corresponde a cada una. De este modo la dimensión lingüística se impone como una de las coordenadas esenciales que permiten el entendimiento de lo específico de la literatura.

La relación entre la palabra y el mundo cesa de ser una de tipo interno-externo en la literatura moderna que percibe el sentido como un fenómeno interior de la lengua. Si en su sentido formal, el lenguaje literario manifiesta su capacidad de generar un universo cerrado y autosuficiente, al contrario, considerado en su acepción ontológica, éste pone de relieve su propia capacidad de expresar un mundo.

²⁸ M. Blanchot: *Spațiul literar*, trad. rum., Univers, București, 1980, pp. 32-33

No obstante, sería equivocado considerar que la literatura expresa un mundo trascendente en relación con ella misma y con su lenguaje. Renunciando totalmente a pervertirlo por representación, ella prácticamente consigue absorber el mundo para materializarlo después. El lenguaje ya no viene concebido como una manera de revelar y se constituye más bien como una hipóstasis del existir.

Entre los límites de las estructuras verbales de la lengua natural, la literatura es un sistema semiótico de tipo secundario. Su carácter específico resulta de su actitud modeladora en relación con la realidad, visto que siempre está proponiendo un modelo verbal del mundo, considerado en su esencia. En la acepción particular que le confiere Lotman, el sistema modelador secundario sería un conjunto de niveles de "codificación a priori" que corrobora las normas lingüísticas con reglas jerarquizadas de varias índoles. Al nivel de base, el lingüístico, se le añaden estructuras complementarias secundarias de tipo ideológico, ético, artístico, etc. Yuri Lotman sostiene que a partir de una lengua se construye un discurso artístico en que a la lengua natural se le sobrepone un lenguaje especial. Por consiguiente, con el material de una lengua natural se da lugar a un discurso que ya no se confunde con esa, que no es el mismo sistema semiótico. La literatura no es solamente el discurso literal de la lengua que aparece en el texto, sino que se constituye a partir de ese discurso, tomándolo como expresión del contenido que se quiere sugerir, connotar.²⁹

Según Lotman, el texto "se halla fijado en unos signos determinados" y "no representa una simple sucesión de signos", sino más bien, presenta "una organización interna que lo convierte al nivel sintagmático en un todo estructural":

²⁹ I. M. Lotman : *L'Estructure du texte artistique*, Ed. Gallimard, Poitiers, 1973, *La estructura del texto artístico*, trad. esp. Victoriano Imbert, Ed. Istmo, Madrid, 1978, pp. 20 y 34

Por eso para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística.³⁰

Por ende, el texto literario no consiste en una sucesión de signos que significan lineal y unívocamente sino constituye un todo estructural secundario que sirve de significante al verdadero sentido final. Precisamente debido a esa doble articulación suya, al hecho de que “las propiedades del mensaje se transforman en propiedades del código”, resulta que el mensaje de cada obra viene transmitido por el código particular de cada autor. La estructuración propia de cada texto hace que tanto el código como el mensaje resultante se encuentren organizados de modo particular en cada obra distinta.³¹ Toda obra literaria representa, a la vez, un mensaje hecho en el lenguaje artístico y un modelo determinado del mundo. Por eso al plantear el problema del significado artístico es justo considerar que:

El estudio de la cultura, del arte, de la literatura como sistema de signos separadamente del problema del contenido, pierde todo sentido.³²

El sentido literal del discurso forma parte de la lengua poética, pero el significado no reside únicamente en el sentido literal. Así que, por el estudio de la lengua de una obra literaria, se llega al contenido de la misma y a su significado que resulta de su totalidad compleja y completa, de la unicidad que se da en ella entre formas significantes y contenidos connotados.

³⁰ I. M. Lotman: op.cit., pp.71-73

³¹ Idem, p.73

³² Idem, p.50

Las investigaciones sobre la literatura como un sistema modelador secundario han demostrado que en el marco aparentemente unitario de la realidad literaria coexisten estratos semióticos heterogéneos que suben del texto lingüístico hacia el cultural. En este sentido, el texto literario cumple con el papel de núcleo de una “verdadera constelación de códigos”.

Esas teorías de Lotman sobre el espacio literario y la función del lenguaje espacial para modelar visiones del mundo, consiguen configurar el espacio literario como una *semiosfera*, en la cual la imagen espacial aparece como un “mélange hétérogène fonctionnant comme un tout.”³³

La literatura se presenta como un territorio en el cual coexisten dos tendencias contrarias. Una que pretende convertirla en un impenetrable universo autosuficiente y otra que quiere empujarla a abrirse hacia el mundo encaminada hacia un eterno preguntar. Desde la perspectiva del lenguaje las cuestiones eternamente posibles son si la literatura es una forma de conocimiento, si es una imagen de lo real y cual es su relación con el yo.

La realidad pierde gradualmente su estatuto de objeto capaz de reproducir en el espíritu copias suyas para llegar a ser más bien un mundo de los fenómenos, producto de una síntesis creadora por la cual lo que no tiene forma y no puede ser conocido adquiere forma y sentido. El discurso puede funcionar igualmente como presencia y ausencia, modelo del mundo y destrucción de la misma. Así consigue integrarse todos los sistemas simbólicos capaces de construir modelos del mundo. La hipótesis de Lotman permite entender el entero espacio literario como un modelo del mundo. Sin relacionarse

³³ I.M. Lotman : « La Sémiosphère » en *L'Univers de l'Esprit*, trad. fr., Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999, p.147

con el mismo aspecto de lo real, la totalidad de los textos literarios, como modelos del mismo universo, funcionan entre ellos de una manera similar. Este verdadero mecanismo literario de la proyección cosmogónica puede ser reglado de las más diversas maneras como consecuencia del juego complejo de relaciones entre el yo creador, el signo y el mundo. Si en la subjetividad romántica, Lotman observa una coincidencia absoluta entre el yo y el mundo, cada mundo poético representando un universo único sin equivalente en otros sistemas de referencia, en cambio, el discurso literario realista parte del axioma de la total independencia del yo y del mundo. Especialmente en el discurso novelesco, por la multiplicación de los puntos de vista equivalentes, se determina la evasión del universo cerrado de los signos al objetivo.

En el discurso narrativo de nuestro siglo, un procedimiento constructivo idéntico, el de la multiplicación infinita de los puntos de vista, tiene un objetivo contrario, el de confirmar la ausencia del mundo objetivo. En un discurso de ese tipo, dispersada en una multitud de versiones, la realidad llega a ser aparente e incierta. El mundo no es más que un signo cuyo contenido viene dado por la infinidad de sus interpretaciones.

A partir de la relación signo-mundo, Foucault identifica en la literatura el desarrollo de los modelos epistémicos desde los preclásicos, meras figuras del mundo basados en una analogía constitutiva, a los clásicos que sólo se proponen nombrar el mundo, atribuirle sentido, y hasta a los modernos que tienden a sustituirse al mundo. En otras palabras, el signo literario es figura del mundo, nombra el mundo o es el mundo, en función del código cultural que regla su

funcionamiento. La literatura es el ser vivo del lenguaje y el lenguaje representa una manera de hacer signo.³⁴

Espacio verbal. Espacio del texto.

Al analizar un texto narrativo considerado como modo de representación y de estructuración formal resulta obvia la existencia de un ambiente espacio-temporal expresado con exactitud como condición indispensable para el desarrollo de los hechos narrados, dado que el universo humano tiene como determinaciones específicas la estructuración espacial y la temporal. Si actualmente en el lenguaje el espacio aparece como la más insistente de las metáforas, no es por que constituyera un único recurso, sino porque es en el espacio que se desarrolla el lenguaje, allí determina sus opciones y sus figuras. En el espacio "se metaforiza".³⁵

El estudio de las formas novelescas destaca el papel primordial de la espacialidad en la sensibilidad moderna.

G.Matore, por ejemplo, muestra, a partir de análisis estadísticas, la presencia en el léxico contemporáneo, de una multitud de términos espaciales.³⁶

Es incontestable que el espacio ocupa un lugar importante en la narrativa moderna. Con las novelas de Balzac se inicia una corriente en la que figuran grandes nombres de la novela moderna como Flaubert, Proust, Gide, Camus, y muchos otros que emplean como fundamental técnica literaria, las descripciones minuciosas. El espacio textual cesa de ser mero

³⁴ Michel Foucault: *Cwintele și lucrurile*, trad.rum. por B. Ghiu y M. Vasilescu,, ed.Univers, Bucuresti, 1996, pp.85-86

³⁵ M. Foucault: op.cit

³⁶ G. Matore : "La forme spatiale dans la littérature moderne", *Poétique*, 10 (1972), p. 251

decorado para la acción y se vuelve en lugar de cristalización de la acción narrativa.

Entre el lenguaje y el espacio hay un vínculo más amplio que una simple descripción. La narración provoca la aparición de un espacio preciso, poblado de eventos. Precisamente en esto reside la fuerza del lenguaje, que surgido del espacio, a su vez, lo ocasiona. En tal caso, la descripción no se limita a reproducir sino más bien intenta descifrar meticulosamente ese conjunto de lenguajes distintos que son las cosas.

Para precisar el estatuto del espacio en una obra novelesca la investigación debería concentrarse en la naturaleza de la percepción visual, teniendo en cuenta que toda representación se basa en cierta medida en lo que se podría llamar “proyección guiada”. Eso quiere decir, según lo notaba G. Bachelard, que el paisaje representado por un pintor, igual que el de un novelista no son tanto lejanos uno de otro, como podría creerse.³⁷ Tanto en el primer caso como en el segundo, la percepción creadora de aquel que está mirando es indispensable.

En *Espacio y novela*, R. Gullón partiendo del hecho consabido de que todo espacio literario es verbal habla de “espacios de la conversación”, comentando la afirmación de Jean Weissgerber según la cual:

como los demás componentes del relato, el espacio novelesco sólo existe en virtud del lenguaje. Verbal por definición, se distingue así, por ejemplo, de los espacios propios del cine y del teatro; éstos son perceptibles directamente por el ojo y el

³⁷ Gaston Bachelard: *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957, trad. esp. *Poética del espacio*, F.C.E., Madrid, 1994, p.15

*oído, mientras que aquél, evocando únicamente por medio de la palabra impresa, se construye como objeto del pensamiento.*³⁸

En su amplio estudio acerca de las características del espacio novelesco, Ricardo Gullón destaca el modo en que la palabra crea el espacio, impulsada por su movimiento natural, creativo, en cuanto mucho de lo emergente en ese ámbito aparece sugerido por lo que va diciéndose y, a la vez, el modo en que del espacio verbal surgen otros espacios que la palabra suscita. Afirmando que el espacio narrativo es un espacio verbal con características propias, Gullón opera una distinción entre el espacio perceptivo, que es “habitable por el hombre pensante, y contiene elementos de experiencia sensible”, y los espacios del silencio, que cumplen la función de suscitar impresiones y sensaciones indefinidas. “El silencio que habla” es un componente de la textura verbal que por su invisibilidad pasa con frecuencia inadvertido a pesar de que muy frecuentemente consigue subrayar o prolongar lo explicitado por la palabra.³⁹

En tal caso, el silencio no es un instrumento del narrador, sino una realidad en que él y los personajes se encuentran, opina Gullón, subrayando que “los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica”, puntos donde el movimiento se detiene y, al hacerlo, nos incita a “suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado”⁴⁰.

Percibir el espacio de tal modo significa percibir sus ruidos, sus movimientos, su vida: “reconocerlo impregnado de

³⁸ Jean Weisgerber: *L'espace romanesque*, Editions L'Age d'homme, Lausanne, 1978, p.10 apud R.Gullón, *Espacio y novela*, Antoni Bosch editor, 1980, p.90

³⁹ R. Gullón : *Espacios novelescos* en Germán Gullón y Agnés Gullón, *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974, pp.249-250

⁴⁰ Idem, p.250

temporalidad”, de las creencias que acaso están siendo ocurrencias en otra parte, pensándolo como una realidad.⁴¹

Es posible tocar su consistencia en su atmósfera, que tiene tal próxima relación con los objetos que podría incluso afirmarse que depende de los objetos, que son las cosas las que fijan la atmósfera.

Una cosa puede funcionar como un signo convencional dentro de un código de tipo lingüístico, puede connotar algo por evocación histórica o se le puede atribuir una significación arbitraria.

La lengua puede acumular y traducir las complejas relaciones espaciales entre las cosas mejor que cualquier otro tipo de relaciones, de causalidad, de sucesión, etc., empleando los términos espaciales como símbolos y metáforas para expresar otros tipos de relaciones, “espacializando las cosas”.⁴² Puede comprobarse el empleo poético de esa lengua espacial por los grandes escritores, con el fin de conseguir una fuerte ambigüedad en la estructura de sus obras.

G.Genette afirma que “la diégèse est l’univers spatio-temporel désigné par le récit”. Evidentemente esa noción es una central, porque todo acto de narrar está relacionado a la diegesis. Ese universo puramente literario constituye la esencia misma de la historia que será relatada o narrada.

En *Figures* se ponen en evidencia varios modos de espacialidad literaria. Primero, hay los rasgos de espacialidad que pueden “ocupar o habitar la literatura”, pero cuáles no son conectados a su esencia, eso es a su lenguaje, como el hecho de que la literatura “habla también del espacio, describe lugares, moradas, paisajes, nos transporta en imaginación hacia territorios desconocidos que nos da un momento la ilusión de recorrer y habitar”. O como la

⁴¹ Ibidem

⁴² Gerard Genette”: *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.43-44

presencia, en muchos autores, de una “sensibilidad del espacio, o mejor dicho un tipo de fascinación del lugar”. Además de estos aspectos, Genette considera que se puede hablar también de una espacialidad literaria “activa y no pasiva, significativa y no significada, una espacialidad representativa y no representada, propia a la literatura. Se trata, en su opinión, de una espacialidad, primaria o elemental, que es la del lenguaje mismo, porque se ha notado que a menudo el lenguaje parece “naturalmente más apto a expresar relaciones espaciales que cualquier otro tipo de relación, y, por ende, de realidad”. Empleando las primeras como símbolos o metáforas de las segundas, el lenguaje llega a “espacializar” todas las cosas. Según el autor de *Figures*, esta espacialidad implícita del lenguaje que determina todo acto de habla, se encuentra manifiesta en la obra literaria.⁴³ Un tercer aspecto de la espacialidad literaria se ejerce al nivel de la escritura, en el sentido estilístico del término, “en lo que en la retórica clásica se llamaba las figuras y que más generalmente se llaman hoy efectos de sentido”. La pretendida temporalidad de la palabra está relacionada al carácter en principio lineal de la expresión lingüística. Pero raramente el lenguaje y, particularmente, el lenguaje literario funciona de una manera tan sencilla, visto que la expresión no es siempre unívoca, al contrario, ella no cesa desdoblarse. Una palabra puede tener al mismo tiempo dos significaciones, a las cuales la retórica llama literal y, respectivamente, figurada. El espacio semántico que se abre entre el significado aparente y el significado real, que anula de hecho la linealidad del discurso, es precisamente lo que Genette llama una figura:

⁴³ G. Genette: op.cit., p.45

La figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage littéraire dans son rapport au sens. ⁴⁴

La escritura es “agujereada”, atravesada, de metáforas y de figuras de todos tipos y lo que se llama el estilo queda conectado a esos efectos de sentido segundo que la lingüística denomina connotaciones. El enunciado está siempre en cierta medida doblado, acompañado por la manera en la que se dice, y, por ende, el estilo constituye una espacialidad semántica del discurso literario.⁴⁵

En *Figures I* Genette subraya que tanto al nivel del lenguaje como al nivel del pensamiento o del arte contemporáneos se le confiere cada vez mayor importancia al espacio, y que, a la vez, ese espacio, a pesar de la diversidad de sus registros y de las interpretaciones, manifiesta una notable tendencia de unidad, unidad basada en los rasgos particulares que caracterizan la visión contemporánea acerca del espacio.⁴⁶

El espacio de la lectura

En L'espace littéraire Maurice Blanchot habla de una complicidad entre el texto y el lector, aquella "intimidad abierta", aquel "espacio violentamente desplegado por la contestación mutua del poder predecir y del poder entender".⁴⁷

Con su “punto de partida en el mundo”, la obra de arte regresa, para realizarse, en el mundo, no existiendo, en la opinión de Blanchot, que en y por medio de la lectura. Por consiguiente, “la soledad de la obra” es una hipóstasis de la

⁴⁴ G.Genette: op.cit., p.47

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ G.Genette : *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p.101

⁴⁷ Maurice Blanchot : *Spațiul literar*, trad. rum., București, Univers, 1980, p.36

obra virtual, la obra real siendo siempre la obra comunicada, la que participa en la vida de la sociedad y en la historia.

La lectura le ofrece al libro existencia más allá de la experiencia en ella expresada. Con cada lectura el libro viene leído como por la primera y la única vez. Por el “milagro de la lectura” sale la obra escondida en el espacio del libro.⁴⁸

Los análisis de Maurice Blanchot destacan el carácter de evento de la literatura, que trae su legitimidad en el acto mismo de la lectura y que el evento literario está provocado por el encuentro del texto con el lector. Por un gesto de *dévoilement*, el lector opera y resuelve la relación de “exterioridad paradójica” que reúne el espacio textual con el espacio literario, en una relación en la que, el primero revela al segundo como un *au-délà* de sí mismo.

Durante ese proceso de pasar del uno al otro, el autor invita al lector de desprender la red de significados de un texto, de abrirse hacia un más allá del mismo, de conocer el espacio literario que no es otra cosa que el resultado de una operación desplegada a partir del texto.

Visto así, el espacio literario se presenta como un espacio en perpetua construcción y reconstrucción, cuyas paradigmas implícitos funcionan según las competencias del lector. La lectura constituye el contacto del lector con el texto literario, o sea, según Georges Poulet, con otro yo, un yo segundo que se apodera del lector y siente en su lugar.⁴⁹

Tanto en el primer caso como en el segundo, la percepción creadora de aquel que está mirando es indispensable. El texto del relato combina dos espacios imaginados: el del autor y el del lector. En cuanto al lector, el resultado es un espacio doble: el que está evocado por el texto verbal y aquél de su

⁴⁸ Idem, p.14

⁴⁹ Georges Poulet : *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 2009. Poulet contesta los planteamientos formalistas de la crítica literaria, considerando que la crítica requiere al lector abrir su mente a la conciencia del autor.

propia imaginación que, naturalmente, puede ser completamente distinto del espacio descrito por los escritores.

El lector, según la remarca pertinente de R. Gullón, “suspende su lectura y comienza a pensar”. El tiempo de la lectura es igualmente capital, visto que un espacio presentado verbalmente, no puede ser percibido simultáneamente igual que un paisaje visual. En el caso del libro, a pesar de que el paisaje verbal depende del tiempo de la lectura, lineal en principio, se transforma luego, especializándose, y el lector lo percibe e imagina mientras está leyendo, pero puede más tarde invertir, mentalmente, la linealidad inicial.⁵⁰

El espacio de la lectura es un espacio fundamentalmente extenso que nos permite aceptar lo incomprensible, un espacio total que se configura como una prolongación de lo novelesco. Un espacio total donde la única ley que domina es la ley de la invención:

...el acto de leer suspende, mientras dura, la realidad en que vivimos. Irrumpe la ficción en la estancia donde está siendo leída, porque todo es ficción y porque la operación lectora es aportación creadora. ⁵¹

El lector y lo leído pertenecen al mismo universo, el de la ficción y en él lo problemático es la coherencia y no la verosimilitud. Lector y personaje son “parte de un tejido verbal que sincroniza tiempos disímiles y espacios paralelos en la unidad tiempo-espacial del cuento”. En la lectura se produce la dilatación del espacio literario y el encuentro allí realizado entre autor y lector, “desencadena en éste una serie

⁵⁰ Ricardo Gullón: op.cit., p. 39

⁵¹ Idem, p. 44

de respuestas que no sólo es decodificación, sino ajuste a una realidad verbal que pide ser completada.”⁵²

A través de la imagen, de los símbolos, de los silencios y de las sugerencias "entre líneas", el texto literario habla a los sentidos del lector. Tanto las imágenes, como los signos, constituyen formas de la reverberación, que llegan más allá de lo denotado por las palabras y sus connotaciones dilatan el espacio hasta lo infinito.

El modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador-narración-lector. El procedimiento seguido por los realistas es una acumulación de detalles realizada para familiarizar al lector y reducir la distancia entre el y lo narrado, situarle en el plano de la fábula, para que acepte el “engaño”. Por el contrario, la distancia será mayor cada vez que el narrador desea, alejar al lector del texto y presentar lo contado en forma insólita. ⁵³

La situación del lector en el espacio novelesco dependerá primeramente de su posición que determina la perspectiva, la distancia. El lector perdido en las profundidades espaciales no tiene otro modo de orientarse en ellas que recurrir al concepto como elemento ordenador de la realidad, según lo preconizaba Ortega y Gasset: “el concepto es el órgano normal de la profundidad y la estructura, el modo en que se da la conexión universal de las cosas”.⁵⁴ De esta manera aparece muy clara la “potencialidad transfiguradora y enriquecedora del espacio”, en términos de Ortega, de los objetos situados en el espacio cuando entran en relación con otros.

⁵² Ibidem (“Nada se opone a esta intrusión de una realidad de segundo grado, en la realidad de primer grado en que funciona un leyente desde su sillón de terciopelo. La situación es asimilable a la de quien - el Lector - asiste a la ocurrencia, pero abarcándola en su integridad; es decir, duplicando al leyente y constatando que la consistencia de su doble es análogo a la de las otras figuras de la ficción: tercer ángulo de un triángulo”).

⁵³ Idem, p.19

⁵⁴ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Revista de Occidente, Madrid 1957, p. 107

El lector se olvidará los prejuicios de la lógica y se contentará con los de la novela. Su actitud será la misma tanto recorriendo ámbitos fantásticos, como cuando se le sitúa en los recintos del realismo, visto que no se trata en ningún caso verosimilitud total sino de admitir como real lo escrito y de considerar como verdad todo cuanto ocurra conforme a un pacto tácito entre autor-lector.

Evidentemente, para descubrir el significado del texto literario se necesita observar el entorno, “el espacio donde resuenan las palabras”, tanto como a las palabras mismas. La palabra, entendida como fenómeno social, reúne en el conjunto unitario de su forma y contenido, de la forma sonora, hasta los estratos semánticos más abstractos. La obra queda a la disposición del lector, renace con cada lectura tomando cada vez otra forma distinta. Sin embargo, hay que evitar imponer una lectura "creativa", visto que la lectura debe respetar el texto y no tomarlo como pretexto para reescribirlo.⁵⁵

Para Mijail Bajtín, la función esencial del lenguaje es la de comunicación. Los enunciados y las voces que éstos producen son vivos, y hacen que el lenguaje no sea simplemente un abstracto sistema lingüístico, sino más bien un fenómeno polifónico. En su opinión, polifonía significa la diversidad de las voces, lenguas, estilos que se manifiestan en los enunciados sucesivos de un discurso, particularmente en el discurso novelesco. Esto se debe al hecho de que casi en cada enunciado está presente una lucha entre la palabra propia y la “ajena”, ocurre un proceso de delimitación dialógica recíproca, así que un enunciado es un organismo mucho más complejo y dinámico que lo parezca.⁵⁶

⁵⁵ R.Gullón: op.cit.,p.97

⁵⁶ M.Bahtin: *Problemele poeziei lui Dostoievski*, trad. rum., Ed. Univers, București, 1970, p.271

Un término sinónimo para ese tipo de situación es el dialogismo.⁵⁷ Ese término empleado por Bajtín es el de una poética realizada de una manera específica, en oposición con el historicismo, el determinismo, el sociologismo que habían limitado la literatura a ser simplemente un reflejo del ambiente ideológico y un reflejo de la existencia y de la vida dogmatizando definitivamente los elementos ideológicos básicos reflejados por el artista en el contenido.⁵⁸ En este caso diálogo puede ser entendido en un sentido más amplio, significando no meramente comunicación verbal directa entre personas sino también comunicación verbal de cualquier tipo. El dialogismo de Bajtín implica el hecho de que la palabra o el texto ya no puede leerse de una manera “lineal”, sino siempre conforme a un “espacio” en tres dimensiones, eso es “el sujeto de la escritura”.

*The way in which the word conceives its object is complicated by a dialogic interaction within the object between various aspects of its socio-verbal intelligibility. And an artistic representation, an ‘image’ of the object, may be penetrated by this dialogic play of verbal intentions that meet and are interwoven in it; such an image need not stifle these forces, but on the contrary may activate and organize them.*⁵⁹

Su concepto central, el diálogo, constituye una supra-categoría⁶⁰ con valores estéticas, éticas y cognitivas a la vez. En la concepción de Bajtín, el diálogo llega a ser una especie de llave universal capaz de resolver tanto los problemas de la cultura como las estructuras del cosmos.

⁵⁷ Ibidem, p.126

⁵⁸ cf. Vasile Marian: *M. Bahtin discursul dialogic*, trad.rum., Editura Atos, Bucuresti, 2001, p.14

⁵⁹ M.Bajtin: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p.277

⁶⁰ M.Bajtin.: *Probleme de literatura și estetică*, p.20

El crítico rumano, Tudor Vianu opina que “quien habla comunica y se comunica y lo hace tanto para los demás como para si mismo”.⁶¹

Estudios más recientes de la novela, reunidos bajo la denominación de “estética de la recepción”, han introducido la figura del lector como categoría literaria. Sin duda alguna, constituyen antecedentes de la teoría de la recepción varios conceptos la corriente formalista, como *extrañamiento*, y también la semiología que basa su teoría sobre la literatura como proceso de comunicación en la relación con el lector en calidad de receptor.

Resulta natural plantear la pregunta acerca del carácter de comunicación de la literatura, si se toman en consideración los dos significados fundamentales de la comunicación: comunicar con alguien y comunicar algo. En la realidad exterior a la obra literaria, entre las personas sociales del autor y del lector se establece una relación de comunicación a distancia, a base de un código común, mutuamente aceptado, el código lingüístico con todas sus convenciones. Por ser así, la realidad permanece exterior al texto, pues ambos sujetos se relacionan sólo a través de la obra, nunca dentro de ella, porque el mundo ficticio de un relato no acepta al autor o al lector reales.

M. C. del Bobes Naves considera la novela, en tanto que tipo de comunicación literaria, como una modalidad intersubjetiva de comunicación, en la cual se pone a luz la existencia de una relación dialógica a distancia entre un autor y un lector ideal para el cual se escribe. En su opinión, “la novela es un tipo de comunicación social, con una expresión estética, que la sitúa como un proceso de interacción entre ambos sujetos, autor y receptor, mediante un objeto (discurso con sus unidades)” y que, a diferencia de otros géneros

⁶¹ T. Vianu: *Arta prozatorilor români*, ed. Eminescu, București, 1973, p.9

literarios, es “la reproducción mimética de un proceso semiótico específico”.⁶²

De este modo todo texto literario en su calidad de enunciado lingüístico incluye y determina ciertas relaciones de tipo semiótico entre el autor y el lector-receptor.⁶³ La semiótica considera que el texto literario contiene un mensaje y, por ende, la comunicación artística, literaria es posible solamente si la obra puede ser descifrada por el receptor, si posee una estructura creada a base de un conjunto de experiencias artísticas y sociales comunes tanto al creador como al receptor.

Espacio imaginado

En el imaginario literario el artista instituye una ficción declarada en un mundo interesado en las estructuras de lo real. A la vez, el pensamiento, lejos de ser un componente, puede producir una realidad alternativa, una perspectiva. “Yo soy yo y mi circunstancia”. Según Ortega y Gasset, lo imaginario es una parte, una forma de lo real y en toda perspectiva completa hay un plano donde “hacen su vida las cosas deseadas”.

*La realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente en el universo. [...] La verdad, lo real, el universo, la vida – como queráis llamarlo – se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo.*⁶⁴

En sus *Meditaciones*, definiendo la estructura como un orden y un valor “distintos de la realidad que poseen sus elementos”,

⁶² M.C. Bobes Naves: *Teoría general de la novela. Semiología de ‘La Regenta’*, Madrid, Gredos, 1985, p.15

⁶³ Op.cit., pp. 16-17

⁶⁴ José Ortega Gasset: “Verdad y perspectiva”, en *El Espectador*, Vol.I, Revista de Occidente, Madrid, 1975, pp. 19 y ss.

alude a la problemática del espacio apuntando a la exigencia de entender el espacio como parte de un conjunto que le da sentido. Con justa razón enfatiza su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector y la de ellos con el, opinando, pero, que se puede también poner el acento o proyectar el foco de luz sobre lo que en cada momento conviene destacar.⁶⁵

Analizando el espacio de nuestra vida, R.Gullón, remarca allí la existencia de un delante y un detrás: “el detrás constituido por la historia, que no es tan solo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar, asociado a paralela variación en el ser.” Se trataría, en su opinión, de un espacio en que lo actual contiene lo pasado como “presente operante y no sólo recordable” y donde el porvenir se incorpora al hoy no como anticipación imaginativa sino como parte de la realidad. Un espacio prolongado en el tiempo en el cual se insertan el detrás y el delante, abriéndose en una y otra dirección espacios comunicantes con ámbitos de otra especie.⁶⁶ Desde su propio espacio, los personajes novelescos están capaces de proyectar su imaginación sobre cuanto les rodea. En ese espacio mental cerrado ocurren transfiguraciones debido a las cuales el personaje se traslada súbitamente de un ámbito a otro y como consecuencia de ese traslado puede cambiar de carácter, de modo de ser.

A su turno, G. Bachelard propone el estudio psicológico sistemático de los lugares de nuestra vida íntima por medio de su método que denomina el *topoanálisis*.⁶⁷ Considera la imaginación como una fuerza mayor de la naturaleza humana que nos desprende de la realidad y se abre hacia el porvenir.

⁶⁵ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 107-108

⁶⁶ R. Gullón: *Espacio y novela*, op.cit., p. 23

⁶⁷ G.Bachelard: op. cit., pp. 26-27

Afirma también que en el psiquismo humano cooperan dos funciones, la de lo real y la de lo irreal, que en el dominio de la literatura se entretajan.

A los espacios con valor de protección se adhieren también valores imaginados que llegan ser valores dominantes y esto porque “un espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra”, ya es un “espacio vivido”, uno de la imaginación.⁶⁸

Es verdad que el lector del relato imagina el espacio presentado verbalmente, pero, aunque el espacio imaginado corresponde en cierta medida con aquel que está evocado por el texto, éste está modificado, incluso deformado en función de la experiencia visual del lector. Los recuerdos personales y las experiencias distintas del destinatario pueden tener un papel capital en la lectura, y en la participación a la creación imaginaria del espacio de una obra literaria.⁶⁹

G. Bachelard resalta el papel del espacio mental y del espacio simbólico, al lado del espacio de la lectura, que hay que tener en cuenta por sus implicaciones en el ámbito de la comunicación del mensaje literario y de las simbiosis espacio-personaje, “donde los espacios de la naturaleza o de la fantasía pueden ser un refugio o, al contrario, un espacio inquietante”.⁷⁰ Opinando que un mismo espacio puede tener diversas facetas, afirma que es tarea del lector descifrar los significados de cada una y de recomponer el relato: “La novela crea un espacio o lo inventa, para instalar en él una metáfora genuinamente reveladora.”⁷¹ Por tanto, la estructura de una novela puede considerarse como la manifestación exterior de

⁶⁸ Carlos Alberto Villegas: “Las calles nuestras de cada día”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/calles.html>.

⁶⁹ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1980, p. 44.

⁷⁰ G. Bachelard: *La poética de la ensoñación*, F.C.E., Mexico, 1997, pp. 16-17

⁷¹ G. Bachelard: *La poética del espacio*, op. cit., pp 64-67

una metáfora que construye el autor, revelando así los esquemas que rigen su visión del mundo.

Realidad y ficción en el espacio literario

Al estudiar el espacio de una novela, hay que definir la función del espacio, tomando en consideración tanto las relaciones entre el espacio y los que lo perciben, como las entre el espacio y los otros elementos del relato. Se trata de tener en cuenta igualmente el enfoque, la iluminación de este espacio, de los objetos que lo componen, del movimiento que allí se desarrolla.

En *La deshumanización del arte*, Ortega distinguía entre la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística, afirmando que no se podría penetrar en la fisiología del arte sin observar que entre los distintos aspectos de la realidad que corresponden a los distintos puntos de vista, hay uno que deriva de todos los demás y que es supuesto en todos los demás. Ese es el de la realidad vivida sin el cual todo, cualquier cosa o persona sería incomprendible. Lo que quiere decir que, en una escalera de las realidades, a la realidad vivida le correspondería una primacía específica que nos obliga considerarla como la realidad por excelencia. Entre las realidades que constituyen el mundo se encuentran igualmente nuestras ideas a las que utilizamos “humanamente”, cuando con ellas pensamos las cosas.⁷²

Entre el conocimiento lógico y el ofrecido por el arte hay una neta distinción. En lo que concierne el conocimiento artístico, el papel fundamental lo desempeñan la sensibilidad y el sentimiento. Este tipo de conocimiento se debe a la capacidad del arte de expresar verdades inmediatas por medio

⁷² José Ortega y Gasset: *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, trad.rum. por Sorin Mărculescu, ed.Humanitas, București, 2000, pp.38-39

de símbolos directamente dirigidos a la sensibilidad. No cabe duda que el conocimiento artístico se diferencia por la modalidad propia en que el artista consigue procurarse informaciones sobre aquella zona de lo real indetectable de otro modo y transmitir las por su obra. Por ende, el objeto del conocimiento artístico lo constituyen el yo profundo y sus reacciones frente a la realidad.

La literatura se ocupa de una zona que abarca aquella parte de lo real que no puede investigarse racionalmente, pero que viene fácilmente percibida por nuestra sensibilidad. Por medio de la literatura se puede acceder a lo esencial del hombre, sus sueños, sus emociones, al verdadero sentido de la vida. A diferencia de la filosofía o la ciencia, la literatura puede ofrecer una respuesta a los más hondos dilemas existenciales, pero, lo hace no sólo por ideas, sino también por mitos, por símbolos, por los medios del pensamiento mágico.

Roland Barthes, considera que la literatura no se limita a utilizar el lenguaje, sino que “lo pone en escena” o sea que ella nos llama la atención que por el lenguaje conocemos y, a la vez, nos propone preguntarnos si el lenguaje refleja la realidad o representa también una manera de inventar un nuevo universo.

Según Antonio Prieto, el mundo imaginario de la obra literaria es el producto de una asimilación de la estructura objetiva por la subjetiva. En el proceso compositivo se “forja así una la fusión de estas dos estructuras que constituyen el mundo novelesco y donde la realidad aparece desplazada.” ⁷³

La novela pasa de un estado abstracto a ser “hecho semiológico” en el cual el lenguaje “es liberado del automatismo de los actos de la palabra cotidiana, de la mecánica de la comunicación” y viene cargado de un valor

⁷³ A. Prieto: *op.cit.*, p.23

significativo.⁷⁴ Cada autor construye su mundo imaginario como una respuesta al mundo real a lo largo de un proceso de transformación de la misma dentro del cual lo variable es el ángulo de deformación desde el cual se crea el universo de ficción. Por consiguiente, esa representación del mundo es un cuadro más o menos fiel, verdadero o falso, según el que ve y transpone la realidad.⁷⁵

Desde una perspectiva estructuralista, Gérard Genette afirma que "el escritor importante es precisamente el individuo de excepción que consigue crear en cierto campo, el de la obra literaria, un universo imaginario coherente o casi rigurosamente coherente."⁷⁶

En la creación del mundo literario imaginario, lo que realmente varía es el ángulo de deformación con que el escritor lo crea. En ese mundo imaginario, que a su vez exigirá un modo de manifestarse distinto, siempre se trata de una aspiración y una transformación realista de la estructura subjetiva de lo que Unamuno llamaba "la verdadera e íntima realidad", dejándole al lector que la revista en su fantasía.⁷⁷

Considerando las confesiones hechas por muchos novelistas sobre la novela como expresión de la realidad, se puede notar que siempre se trata de la creación de un mundo imaginario, respuesta a un mundo real y compartido, y cuya diversidad reside en cómo cada novelista construye su mundo imaginario, proceso durante el cual se trata de una confrontación entre lo que la realidad le ofrece al novelista y lo en que él la convierte para crear su mundo.

Si la función expresiva del lenguaje se limita a reflejar por unas imágenes, las sonoras o las visuales de las palabras,

⁷⁴ Antonio Prieto: *op. cit.*, p.25

⁷⁵ Antonio Prieto: *op. cit.*, p.14

⁷⁶ Gérard Genette : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.43

⁷⁷ Miguel de Unamuno: "Como se hace una novela", en *Obras completas*, tomo X, Madrid, 1958, p. 806

otras imágenes - las cosas, las personas, las situaciones, los sentimientos - en cambio, el arte recurre a los sentimientos como recursos expresivos. Se podría afirmar que si la lengua nos habla de las cosas, simplemente se refiere a esas, mientras que el arte las efectúa. En el arte el sentimiento es igualmente signo, constituye un recurso expresivo, sostiene Ortega:

*don Quijote no es ningún sentimiento mío, ni una persona real ni la imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el espacio del mundo estético, un mundo distinto del mundo físico y del mundo psicológico.*⁷⁸

Lubomir Doležel, propone una tipología de los mundos generados por los textos literarios. En su opinión, la obra literaria como manifestación suprema de la imaginación posee la “capacidad de construir mundos y de extender constantemente el campo y la variedad de nuestro universo semiótico”.⁷⁹

En su definición del texto literario, la expresión “universo semiótico” implica obviamente la participación máxima del lector a la descodificación de los sentidos posibles y, por ende, a la identificación de los contornos de los mundos de ficción o posibles, generados por la materia textual y de conferirles uno o más sentidos para hacer más comprensible el mundo dado.

El mundo novelesco: “una frontera con la realidad”⁸⁰

Comentando esa fórmula de Antonio Prieto, puede reiterarse que en la obra narrativa el punto de partida en la elaboración de un espacio es el espacio tal como ese ha sido visto, vivido o imaginado por el escritor. Sin embargo, nos podemos dar

⁷⁸ J. Ortega y Gasset: op.cit., pp.170-172

⁷⁹ L. Doležel: *Poetica occidentală*, trad. rum., București, Ed. Univers, 1998, pp. 8-9

⁸⁰ Antonio Prieto: *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975, p.15

cuenta del distanciamiento fundamental entre los dos tipos de espacios, visto que en el relato sólo se trata de un espacio cuya existencia es puramente verbal.

El espacio literario es el del texto sostiene G.Durand en su estudio sobre lo imaginario. Lo que no está en el texto es “la realidad, lo irreducible a la escritura”. Por ende una de las funciones del yo narrador consiste en introducir ese espacio verbal como un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve. Se trata de un espacio que “no es el reflejo de nada sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones, trasladadas a la imagen, le engendran”.⁸¹

En la novela el espacio puede considerarse como un conjunto de relaciones entre “los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que ésta supone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y las gentes que participan en ellos”.⁸²

Partiendo de una descripción balzaciana, inventariada desde el exterior hasta lo más recóndito, profundo, Bourneuf muestra como, lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela “se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra”.⁸³

De este modo el novelista deja traslucir sea su capacidad de dar vida a un mundo concreto de objetos, sea su deseo de mantener la confusión para sumergir al lector en el misterio, para obligarle a considerar su narración como una fábula cuya localización importa poco. Por el contrario, una representación sin dificultades para el lector permite suponer por parte del

⁸¹ Gilbert Durand : *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordes, Paris, 1969, p.472

⁸² J.Weisgerber: *L'Éspace romanesque*, éditions L'Âge de l'homme, Lausanne, 1978, p.14 , apud R.Gullón, op.cit., p.123

⁸³ R.Bourneuf et R.Ouellet: *L'univers du roman*, P.U.F., Paris, 1972, pp. 96-98

novelista una elaboración minuciosa de la obra que llegue a ser comparable a la labor de un pintor.

Si en la narrativa realista decimonónica se proveen al lector, desde el principio, todos los detalles útiles o interesantes sobre el lugar donde va a colocarse la acción y se introducen otros después cada vez que ésa se desplace, los novelistas del siglo XX diseminan breves alusiones fragmentarias sobre el ambiente, datos de los cuales el lector puede recomponerlo, reconstruirlo a partir de un punto determinado en que evolucionan los personajes. El personaje novelesco es indisociable del universo ficticio al que pertenece y no puede existir sin la red de relaciones que incluye también objetos y lugares:

*L'espace, qu'il soit réel ou imaginaire, se trouve donc associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps.*⁸⁴

Para crear la ilusión, la novela no puede prescindir ni del personaje ni de su ambiente. El universo exterior descrito por el novelista remite también a los personajes, de los que se constituye en una especie de prolongación, obstáculo o revelador.⁸⁵ El espacio puede aparecer en la novela bajo muy diversas formas procurando desempeñar múltiples y complejas funciones.

En este sentido, R. Gullón subraya que ese espacio verbal toma consistencia a medida que los hechos estilísticos trazan en el texto una figura visible, reiteraciones, alusiones, paralelismos, contrastes, asociando unas frases con otras. Las alusiones a otros espacios son válidas en cuanto la creación trasciende la letra y permite al lector instalarse en la realidad de lo imaginario, pues el espacio es, en sí, una abstracción

⁸⁴ Idem, p.104

⁸⁵ Idem, pp. 143-146

derivada de las realidades en que nos movemos, aunque la tradición quisiera ligarlo únicamente a las artes plásticas, considerando que las formas narrativas no son aptas para crear la impresión del objeto.⁸⁶

En la novela, el espacio abstracto, “será tangible, reconocible, identificable en su forma y en su sentido a través de la palabra que lo crea”, visto que el espacio puro, simplemente, no existe.⁸⁷ Entendido de este modo el espacio tendrá sentido y hará explícita la significación de la novela. El espacio y el tiempo se convierten en marco de la realidad, en la mayoría de los casos novelescos.⁸⁸

Más allá del espacio que incluye a los personajes, hay otro, abierto, bajo la forma de una abstracción que puede transformarse en realidad, el *cosmos novelesco* que se corresponde con un espacio simbólico.

La definición generalmente aceptada de la novela como ficción, aparte de decirnos que se trata de algo inventado, no consigue procurarnos más aclaraciones en cuanto a sus realizaciones:

*...in spite of the common practice of calling novels fiction, fictionality is not literature; it's what makes literature possible.*⁸⁹

Si el mundo como objeto de la literatura es objetivo, las representaciones son subjetivas y personalizadas y, por eso, distintas.

En los términos de Wittgenstein, la representación del mundo es un “cuadro”, una transposición de la realidad. Pero el

⁸⁶ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, pp. 2-4

⁸⁷ Idem, p.5

⁸⁸ Idem, p.6

⁸⁹ W. Iser : *The fictive and the Imaginary. Charting literary anthropology*, John Hopkins University Press, London, 1993, pp.171-172

cuadro puede ser fiel o infiel, verdadero o falso, con líneas y contornos más o menos precisos en función de el que ve y transpone la realidad, el “intérprete”.⁹⁰

El novelista, por la escritura, es el que crea o retiene, transformándolos, los espacios de su obra, dando vida a una ficción literaria sin límites preestablecidos y haciendo posibles varias lecturas de la misma.

Desde tal perspectiva, el mundo mismo está considerado un signo y una obra literaria puede ser más o menos verdadera o falsa frente a la realidad, pero aquí interviene el problema del grado de la representación y de la interpretación de la realidad. Lo real no es sólo la realidad material circundante presente sino también aquella ya decantada en el espíritu del ser humano. Y ésta es la que puede convertirse en obra. En ese caso, lo real es extendido a lo irreal y a lo posible. Por ser representación verbalizada del mundo, la literatura aspira a la totalidad y la realidad estética es más rica que el lenguaje que la traduce. El discurso literario por su dimensión connotativa, actualiza significaciones implícitas, enriquece el mundo por color, la completa, alumbrando ciertas zonas, la intensifica y le multiplica los sentidos por la ambigüización necesaria.

La narrativa utiliza el lenguaje no tanto para describir la realidad del mundo sino más bien para construir una ilusión de realidad que está creada, parcialmente, por la representación de un espacio en el cual ocurre la historia ficticia. El espacio representado aparece en los relatos como una categoría que, a diferencia de la del tiempo o de la narración, a veces depende de esas primeras dos o del personaje.

⁹⁰ L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, trad.ingl. C.K.Ogden, Routledge, New York, 2005, p. 35

En un trabajo publicado en la revista de estudios literarios *Espéculo*, Rosa Galdona Pérez plantea toda una serie de preguntas acerca de la concepción del arte y su relación con la naturaleza. Una pregunta es si el texto literario constituye un mundo de ficciones, una ficción o una re-elaboración del texto del mundo y, a la vez, si el mundo constituye un “complejo textual a la espera de ser ficcionalizado mediante la escritura”.⁹¹

Si “las palabras son las cosas y las cosas son las palabras”, según lo afirma U.Eco en su *Obra abierta*, resulta que el hombre puede denominar la realidad que le rodea por medio del lenguaje e instaurar así una verdadera conexión mundo-texto. Visto que “el mundo existe en la medida en que es nombrado, haciendo que nombre y cosa, cosa y nombre sean las dos caras de una misma necesidad comunicativa”, entre los dos se establece “una relación de complicidad, en el sentido de que no media entre ellos más que un proceso de escritura que hace del mundo una composición textual y del texto, un conglomerado de mundos ficcionalizados”.⁹²

Lo imaginario ficcional se relaciona, aunque indirectamente, con la realidad del mundo. Sin embargo la relación del texto literario con la realidad circundante no se reduce al hecho que lo descrito se presenta como un fragmento ilusorio, aislado de la misma. El texto de ficción contiene signos que pueden evocar la vida y el mundo. La literatura es un discurso ficticio, pero uno imaginado por el lector “como si emergiera de una persona que nunca ha existido”.⁹³

Cada escritor crea un mundo suyo, un universo, un espacio autónomo. Es lo que N. Manolescu llamaba “un Hinterland

⁹¹ Rosa Galdona Pérez: *Mundos ficcionales en el texto: una teoría semántica de la narración*, en “Espéculo. Revista de estudios literarios”, (Universidad Complutense de Madrid), Edición en la Biblioteca Especular, Madrid, septiembre, 1998

⁹² Ibidem

⁹³ Félix Martínez Bonati: *Ficción narrativa. Su lógica y ontología*, ed.LOM, Santiago, 2001, p.147

libresco, mítico” que cada narrador establece, pero el cual se coagula “en cierta medida contra su voluntad”, “por medio de un mecanismo compensatorio”, vertiéndose en “el otro Hinterland, muy real”. En su opinión, la evolución histórica de la novela conoce un “desplazamiento de su Hinterland desde lo novelesco hacia el realismo”, hecho que le justifica al crítico e historiador literario rumano dar una definición “empírica de la novela” como “ficción realista”.⁹⁴

Según el valor que el novelista da al espacio y al lugar que concede a su representación, la descripción del espacio puede generar distintas estéticas, en la medida en que ésa se subordina sea al análisis psicológico, sea a la reflexión moral o filosófica. Él puede fijarse en el ser humano, al que convierte en centro del universo de su novela, o por el contrario, puede ambicionarse a agotar el mundo en su libro, a convirtiéndose, en “señor de la creación.”⁹⁵

Así, con respecto a la representación del ambiente se plantea el problema del realismo, puesto que ese afecta a toda la concepción de la novela.

“Narrar la verdad consiste, pues, en dar la ilusión completa de lo verdadero” según la lógica ordinaria de los hechos y no en transcribirlos servilmente, visto que se puede hablar de la relatividad de lo verdadero. La realidad exterior conoce transformaciones sucesivas, primero cuando, es percibida por el novelista y se carga de elementos que pertenecen a su subjetividad, y, en segundo lugar, cuando viene transpuesta en palabras.

Las cosas y la lengua son, según subraya R. Barthes dos realidades distintas, opuestas, de modo que “le réalisme ne peut être la copie des choses, mais la connaissance du

⁹⁴ N. Manolescu: *Arca lui Noe*, Minerva, Bucuresti, 1980, p.44

⁹⁵ R. Bourneuf, op.cit., p.116

langage”. En este sentido, la obra más realista no será la que “pinta” la realidad, sino la que, sirviéndose del mundo como contenido, “explorera le plus profondément possible la réalité irrédelle du langage.”⁹⁶

Tanto la concepción acerca de la novela como reflejo, imitación o traducción de lo real como la concepción que la considera un intento de descifrar y explicarlo real reclaman la referencia de la obra a una realidad exterior que, de hecho, constituye su fundamento. Al polo opuesto un potente movimiento contemporáneo configurado sobre los conceptos de la lingüística niega la existencia de tal relación con la realidad exterior, afirmando que “del mismo modo que la única realidad de un cuadro es la pintura, la única realidad de una novela es la de la cosa escrita”. Puesto que la escritura es por su propia naturaleza incapaz de reproducir lo “real”.

En este proceso de “reivindicación del mundo y del derecho a expresarlo”, la novela se nos presenta como instrumento de multiplicación de su autor, quien, a través de ella, crece interiormente creando a sus personajes. Por consiguiente, la necesidad de elaborar un duplicado de la vida mediante la imaginación o simplemente la necesidad de rehacerla confluyen en el novelista, junto a la necesidad de crear la vida que constituye su móvil esencial.⁹⁷

Figuraciones simbólicas en el espacio literario

Una lectura simbólica puede tener como resultado el reconstituir en un mundo propio lo que se ha sólo presentado vagamente como un secreto eterno, observa M. Blanchot dado

⁹⁶ R. Barthes: *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p.164

⁹⁷ J. P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1964, pp.90-91

que “cada símbolo es una experiencia, un cambio radical que debe ser vivido”.⁹⁸

A su vez R.Gullón cree que sería lícito llamar espacios simbólicos aquellos que de alguna manera representan esos niveles de realidad por cuya figuración lo oculto se hace tangible y visual lo invisible.⁹⁹ Son espacios vinculados con los estados de ánimo o las predisposiciones mentales y, a la vez, ámbitos en que las cosas no son según las vemos en el contexto de la "normalidad" y donde obedecen a sus leyes específicas y no a las de lo cotidiano.¹⁰⁰

El espacio literario se establece en las figuraciones simbólicas por acumulación de palabras coincidentes en su sentido, construyéndose así una atmósfera de peculiar vaguedad. Por las palabras recurrentes se trata de inducir una lectura metafórica para esquivar las limitaciones de una racionalidad que sólo como simbólico puede aceptar el espacio de ciertas novelas.

Subraya Gullón la medida decisiva en que contribuye la atmósfera para conferir verdad estética a los espacios novelescos, creando sensaciones de luz y sombra, ruidos, olores, contactos con objetos o seres vivos, etc.

*Los novelistas y los poetas recurrieron a la creación de otros espacios porque necesitaban encontrarse, reconocerse en las figuras de su imaginación y representar así de modo simbólico lo que no convenía decir en forma directa.*¹⁰¹

Para distinguir entre la descripción de la realidad exterior verdadera y la fantástica hay que descifrar el simbolismo del

⁹⁸ M. Blanchot: *Spatium literar*, ...pp.178-179 y 182

⁹⁹ R.Gullón: op.cit., Antoni Bosch, Barcelona, 1980, pp. 34-35

¹⁰⁰ Vease R.Gullón: “...carneros y no guerreros, molinos de viento y no gigantes. Si la venta es castillo, natural será que las mozas del partido sean damas o doncellas, pues el espacio asimila cuanto en el ingresa y la lectura de los textos donde la transfiguración se describe muestra la lógica del proceso”, op.cit., pp.24-26

¹⁰¹ Id., p.36

espacio que opera como un código. La transformación de lo real se realiza por medio de las yuxtaposiciones de los distintos tipos de espacio que se diferencian por la intensidad de la experiencia. El hombre situado en el espacio lo está necesariamente en el tiempo de ese espacio, por eso el paso de un territorio real a uno simbólico implica un “trastrueque en la temporalidad”, tanto por alteración en la cronología como en el modo del transcurso.

El principio rector de tales narraciones resulta ser lo impalpable, lo indemostrable del cual procede un discurso salpicado de indicios y signos, un sistema de referencia cerrado en sí mismo.

Analizando los procesos simbolizantes se nota una dilatación del espacio, fenómeno que afecta a toda imaginación del lector, dilatación que se produce cuando en la mente “suenan voces, palabras, se multiplican en el pensamiento como un eco, dando ocasión a variaciones, que el texto disimula en la imagen, en los símbolos, en los silencios, entre líneas”. Imágenes y signos que son unas formas de reverberación y que van más allá de lo denotado por la palabra. Por sus connotaciones que “dilatan el espacio hasta lo infinito.” ¹⁰²

El análisis del espacio novelesco debe plantear el problema de cómo se percibe este por parte de un narrador o de un personaje e igualmente buscar la interpretación del simbolismo del espacio narrado. Esto significa que todas las categorías clásicas de espacios, y las parejas semánticas binarias con las que se pueden clasificar la mayoría de espacios (alto-bajo, derecha-izquierda, cercano-lejano, abierto-cerrado, etc.) tienen, en realidad, un contenido no-espacial,

¹⁰² Idem, p. 39

como representaciones de algo que no es espacio (bueno-malo, interior-exterior, etc.). De esta forma, el análisis espacial puede llevar a una comprensión más exacta del mensaje que el autor ha expresado en su texto, captando en él los significados ocultos bajo algunas representaciones de espacios.

La semiótica moderna ha planteado una posible interpretación, en cuanto al simbolismo del espacio literario, basándose en la teoría de los arquetipos cosmológicos comunes a todas las culturas y civilizaciones, visto que determinados elementos cósmicos conllevan siempre el mismo significado; los elementos fundamentales el fuego, el agua, la tierra y el aire se corresponden con momentos de la vida o la muerte de los individuos.

La descripción de un espacio supone una presencia significativa de algunos de estos elementos que pertenecen a la esfera del subconsciente del individuo, por lo que, un espacio que los contenga en mayor o menor medida ofrece muchas oportunidades para la interpretación del texto. No obstante, el modelo arquetípico puede diferir en función de la narración porque implica la elección de los símbolos por parte del autor y porque siempre será el autor quien construye conscientemente su propio código de signos dentro de un determinado texto.

Gaston Bachelard, aplicando al ámbito literario una crítica fenomenológica, dedica varios estudios al problema del espacio en la obra poética, intentando de “restituir la subjetividad de las imágenes”, al estudiar la imagen poética en el momento mismo de su aparición en la conciencia de un autor.¹⁰³ Su método permite el análisis de los espacios del lenguaje en el momento en que el autor realiza su obra,

¹⁰³ G.Bachelard: *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 39-40.

creando, a través del procedimiento de la ensoñación, un mundo fuera de toda realidad, en el cual construye unos espacios irreales, unas imágenes poéticas que tienen su origen y su fin en la actividad lingüística.¹⁰⁴ Como consecuencia de este proceso, el mundo real sufre una profunda transformación y está absorbido en el mundo imaginario del autor. Los espacios creados por medio de la palabra tienen “un fondo onírico insondable sobre el cual el pasado personal pone sus colores peculiares.” Los estudios de Bachelard revelan las correspondencias existentes entre la inmensidad del espacio del mundo exterior y la profundidad del espacio íntimo de un poeta, insistiendo en el análisis de los espacios que representan, más que otros, la interioridad del hombre, como la casa, los armarios, los cajones, el nido, la concha, etc., y estableciendo una dialéctica entre los elementos de “dentro” y los de “fuera”, con la carga simbólica que esto supone.¹⁰⁵

Referencias geográficas

Entre el espacio literario y el territorial, geográfico, afirma R.Gullón, la diferencia es la siguiente: “esencia aquel, accidente este, en cuanto integrante de la novela” destacando que cierta tendencia a confundirlos puede ser inducida por el hecho de ser el uno parte del otro.¹⁰⁶ La novela crea un espacio mítico o lo inventa, como en la novela fantástica, “para instalar en él una metáfora genuinamente reveladora”.

El palacio con el torreón, en *El Rey y la Reina* de Sender, o el bosque, de *La Noche de San Juan* de Eliade, son espacios que se confunden y se identifican con la metáfora que nace en

¹⁰⁴ Idem, pag.10

¹⁰⁵ G.Bachelard, op.cit, p.250

¹⁰⁶ R.Gullón: op.cit., pp.8-10

ellos y los explican, “espacios-metáfora, autosuficientes en su reducción del todo a la imagen”.¹⁰⁷

Los primeros capítulos de las novelas empiezan por una localización precisa en una ciudad, en la calle, que sirve a situar un hecho incluso en el tiempo. El lector construye, un espacio posible en el cual se acomoda, un espacio inventado que está a cierta distancia frente al lugar en que se sitúa. Para conseguir a crear, dentro del espacio imaginado, figuras precisas y sobre todo estables, con el fin de mantener una representación espacial constante por parte del lector, se harán intervenir detalles, objetos, personas. Para introducir los elementos espaciales en la literatura, uno de los métodos más eficaces es el uso de un ojo inmóvil y pasivo, caso en el que se van a obtener pasajes equivalentes a fotografías, o bien, pasajes en movimiento y actividad. El espacio literario dentro del texto se vuelve perceptible por el empleo de palabras recurrentes. Las palabras empleadas se constituyen en dos órdenes verbales, uno referente a lo espacial y el otro a lo simbólico.¹⁰⁸

Como Umberto Eco lo enfatiza, a veces, el modelo de ficción está proyectado sobre la realidad hasta tal punto que no se duda más de la existencia real de los personajes y de los lugares ficticios.¹⁰⁹ Mediante la novela un mundo abstracto, imaginario se transforma efectivamente en un mundo concreto: el mundo narrativo que nos está ofrecido.

El discurso de ficción, según John R. Searle se basa en el hecho de que el autor realiza, por escrito, una serie de actos ilocucionarios de tipo representativo que se materializan en afirmaciones, caracterizaciones, identificaciones. De la clase de los identificadores forman parte los nombres propios de

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ R.Gullón, op.cit., p. 47-48

¹⁰⁹ Umberto Eco: *Sase plimbări prin pădurea narativă*, trad.rum., Pontica, Constanța, 1997, p. 168

personas y los topónimos.¹¹⁰ Los topónimos se presentan como signos lingüísticos identificadores cuales, en el marco de una comunidad social, denominan ciertas señales de referencia, ciertas marcas de un espacio geográfico para la orientación, pero también para la individualización de un punto en el espacio. Hay topónimos reales o topónimos simbólicos; los topónimos simbólicos pueden ser a su turno atestados o inventados. En una obra de ficción estos tipos de topónimos pueden coexistir, de modo que unos pueden prevalecer sobre otros, en función del tipo de ficción deseado por el autor: realista, naturalista, fantástico. Sin distinción de su naturaleza, el reconocimiento y el funcionamiento de los nombres de lugares van a basarse en un conjunto de convenciones, en el contacto entre autor y lector, asegurándose de este modo la coherencia del texto. Ayudado por la imaginación, pero también por la práctica de la vida cotidiana a reconocer "las huellas" de los nombres de lugares, el lector les va descubriendo y localizando también en la obra de ficción. El empleo de los nombres de lugares contribuye a la creación del espacio de ficción, respetando al mismo tiempo la autenticidad y la verosimilitud de ese. A veces, se puede llegar a situaciones en las cuales el lector está "preso" totalmente por la verosimilitud de la obra de ficción, a la creación de la cual también contribuyen a los topónimos.¹¹¹

El recurso de atribuir nombres a los lugares en la obra de ficción le sirve al escritor para crear su mundo sin intentando de copiar el mundo real sino perfeccionando sus técnicas de sugestión. Según N. Manolescu "crear del caos un universo significa darle nombre" e "introducir al lector en un

¹¹⁰ J.R.Searle: Statutul logic al discursului ficțional, en *Poetica americană.Orientări actuale*, trad. rum., ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 222

¹¹¹Umberto Eco: op.cit., p.164 ("si ustedes van a visitar el Dublín en compañía de los que creen en Joyce, se van a dar cuenta de que a un momento dado será difícil tanto para ellos como para ustedes distinguir la ciudad descrita por Joyce, de la ciudad real".)

universo ya existente significa reconocer las cosas y su nombre al mismo tiempo”.¹¹²

El universo del libro se parece a la realidad y esta similitud prueba la fuerza del gesto demiúrgico del autor, pero tomando la realidad como pretexto, el autor no quiere rivalizar que en el plan literario con el que ha creado la realidad. Por esta razón intenta tramar una “intriga motivada” que utiliza los nombres de personas y de lugares, operando una metamorfosis de la realidad.

En *El Rey y la Reina*, o en *La Noche de San Juan*, el Madrid de R.J. Sender y el Bucarest de M. Eliade son reales y las guerras que se describen allí son la guerra civil española y la segunda guerra mundial. La autenticidad de esas novelas está asegurada no sólo por respetar los datos documentales. Para la coherencia de la expresión, habrá necesariamente una correlación entre el espacio literario, el espacio geográfico y las palabras identificadoras.¹¹³

Al mismo tiempo, durante la lectura, en el imaginario se pueden constituir “las dimensiones de una cosmografía imaginaria del mundo”, territorios que implican la metafísica ascensional del paraíso y del infierno, territorios donde lo fantástico y lo real se entretajan. Son espacios donde se encuentra la entrada del infierno o la “boca” del paraíso.

A medida que nos adelantamos en el espacio geográfico del libro de Sender como territorio de la ficción que encierra entre sus límites la historia de dos familias, los lugares se reorganizan estilísticamente como una monada suficiente a sí

¹¹² N. Manolescu: *Arca lui Noe. Eseu despre romanul romanesc*, vol.I, p. 164

¹¹³ Idem: p.168 (Umberto Eco mismo reconoce que muchos son "los motivos para los cuales una obra de ficción puede ser atravesada en la vida". De tal manera que el modelo de ficción está proyectado sobre la realidad, hasta que no se duda más de la existencia es real de los personajes y de los lugares ficticios).

misma, más allá de la cual el espacio se presenta como un territorio incierto, lejano.

Configurando una visión laberíntica del mundo, Eliade propone un tiempo y un lugar míticos dentro una localización urbana aparentemente común. Podrían trazarse verdaderos mapas de los espacios que se sobreponen sobre la geografía de la ciudad de Bucarest, en el caso de su novela.

Situando sus mundos de ficción en el mundo real, tanto el autor español como el rumano crean en sus novelas universos narrativos que están al lado del mundo real sin sustituirlo.

El *topoanálisis*. Análisis del espacio de las imágenes poéticas

La idea de que el yo puede ser revelado por una investigación de los lugares en que vive, constituye la idea central en *La Poética del espacio*, donde Bachelard propone para ella el término de *topoanálisis*. En su opinión, la actividad de la mente toma forma en aquellos lugares y espacios en que los seres humanos viven, y que aquellos lugares mismos pueden influenciar en los recuerdos, sentimientos y pensamientos. De esta manera, los espacios de lo dentro y de lo fuera, de la mente y del mundo, se transforman uno en otro, a medida que el espacio interior llega a ser exterior y al revés.

El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen unas serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. ¹¹⁴

¹¹⁴ Gaston Bachelard: op. cit., p.38

El objeto del análisis topológico del fenomenólogo francés es aquel espacio donde la imaginación coloca las imágenes poéticas. Este espacio de la imagen, de la ensoñación, la casa onírica, no es un lugar físico sino un espacio donde viven las imágenes de nuestro pasado. Si “nuestra alma es una morada”, el *topoanálisis* es un análisis del alma humana que se realiza a partir de las imágenes del espacio, en términos de Bachelard, “el espacio feliz”¹¹⁵, eso es, un espacio en el cual el alma puede recogerse, ensoñar o recordar el pasado. Nosotros habitamos de alguna manera nuestra alma y ella, a su vez, habita los lugares que nosotros creamos en nuestra imaginación.

El concepto de *cronotopo*. El *cronotopo* como una categoría de la forma y del contenido

Mihail Bajtín considera que el proceso de valorización en la literatura, tanto de tiempo y del espacio históricos reales como del hombre histórico real fue uno complicado e intermitente durante el cual se han valorado sólo algunos aspectos de esas categorías, asequibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad. No debe olvidarse que incluso la identidad se encuentra íntimamente relacionada con la espacialidad, pues está definida como posición en relación a una geografía, a un espacio social particular. Visto que existimos en el espacio, ése no representa un simple decorado, sino un constituyente de nuestra existencia.¹¹⁶

¹¹⁵ Idem, p.29

¹¹⁶ M.Bahtin: “Formele timpului și ale cronotopului”, en *Probleme de literatură și estetică*, trad.rum. por N.Iliescu, Univers, București, 1982, p.295

Para expresar la relación indisoluble entre el tiempo y el espacio, Bajtín introduce en la crítica literaria un término extraído de las matemáticas y la física, introducido y fundamentado por la teoría de la relatividad, al cual afirma otorgarle un valor metafórico: el *cronotopo*. El *cronotopo* o el “tiempo-espacio” representa una categoría de la forma y del contenido basada en la conexión esencial que hay entre las relaciones temporales y las espaciales en la literatura. El concepto de Bajtín constituye “el centro organizador de los principales eventos contenidos en el sujeto de la novela” que funde los “índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”. Esta fusión proporciona el terreno adecuado para la presentación en imágenes de los eventos. El hecho es posible precisamente debido a la condensación de los índices temporales en ciertas zonas del espacio, creándose así la posibilidad de construir las imágenes de los eventos alrededor del *cronotopo* que sirve como principal referencia para el desarrollo de las escenas en la novela. Este concepto constituye la principal materialización del tiempo en el espacio y se convierte así en el centro de la obra literaria. Bajtín opina que cualquier imagen literaria artística es cronotópica, pero considera esencialmente cronotópico al lenguaje, incluso a la forma interna de la palabra que constituye aquel signo mediador con la ayuda del cual los significados espaciales iniciales se convierten en relaciones temporales. Si el *cronotopo* hace visible el tiempo en el espacio y, por eso, admite la comunicación del evento actuando como un “vehículo de la información narrativa”, la cronotopía se convierte en centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela, el “punto donde se atan y se desatan los hilos del sujeto”.¹¹⁷

¹¹⁷ Idem, p.483

La dimensión cultural del concepto resulta de su empleo para designar una representación homogénea de un universo determinado por una época y un lugar, un cuadro del mundo que integra la comprensión de un momento histórico y de un cosmos. Es el ejemplo de la Roma antigua vista como un gran “cronotopo de la historia de la humanidad”; o de la época del Renacimiento, cuando se restablece la unidad material espacio-temporal del mundo a un nuevo nivel de desarrollo, según lo enfatiza Bajtín, analizando el *cronotopo* de la obra de Rablais, donde encuentra un nuevo universo, “el cosmos redescubierto”.¹¹⁸ La noción de cronotopo le sirve a Bajtín igualmente como rasgo determinante, definitorio para un género literario, desde el punto de vista del tratamiento del tiempo y del espacio. Según su teoría, si la epopeya se inscribe en el tiempo “mitológico”, en la novela se trata de un tiempo “histórico”, espacializado, fundamentalmente relacionado con el destino del héroe.

Precisamente esa concentración, esa materialización de los índices temporales en el espacio crea la posibilidad de construir las imágenes de los eventos en el *cronotopo*, que sirve así, de punto principal para el desarrollo de las “escenas” y de centro de la novela. Pero, como figura a la y espacial, el *cronotopo* dominante de una obra vez temporal genera no sólo el desarrollo de la trama sino también los principales modelos simbólicos y metafóricos de la misma.

“Cada cronotopo delimitado en una obra puede incluir, a su vez, innumerable cantidad de cronotopos más pequeños pues, cada motivo, puede tener su propio cronotopo”,¹¹⁹ afirma Bajtín, designando por el mismo termino toda una serie de motivos o de temas espacio-temporales como el viaje o el

¹¹⁸ Idem, p.482

¹¹⁹ Ibidem, p.484

camino, donde el espacio llega a ser “más concreto y saturado de un tiempo mucho más esencial”, el castillo – *cronotopo* de las novelas de caballerías – el salón, característico de la novela realista, etc.

Ejemplificado por la novela de Cervantes, en la que “ha salido don Quijote a encontrar la España entera, desde el galeoto hasta el duque”, el crítico ruso observa como muy característico “el cruce paródico del *cronotopo* del universo extraño y maravilloso de las novelas de caballerías con el del viaje por el universo familiar de la novela picaresca”. Y este camino que recorre el Caballero de la Triste Figura está “cargado del pasar del tiempo histórico, de las huellas y las señales del paso del tiempo, de los índices de la época”.¹²⁰

Los *cronotopos* no son simplemente elementos semánticos del texto. Ellos son, primeramente, tipos y lugares concretos con los que la novela representa el mundo, pero, también, modelos para describir y entender los textos novelescos, estrategias cognitivas. La obra y el mundo representado en ella entran en el mundo real, enriqueciéndola, y el mundo real entra en la obra y en el mundo representado en ella, tanto durante el proceso de creación, como también durante la incesante regeneración de la misma, por parte de los lectores.¹²¹ El análisis de un texto nunca se cierra ni se acaba en un sólo texto sino que sigue asociando el texto a un diálogo. Y cualquier texto renace en forma distinta con cada lectura y cada lector.

¹²⁰ Ibidem, p.336

¹²¹ Ibidem, p.485

CAPITULO II

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *EL REY Y LA REINA* DE RAMON J. SENDER

Valores cronotópicos del lugar del encuentro

Desde la primera frase Sender construye el espacio donde tendrá lugar la acción de la novela prestando elementos del mundo real y, a la vez, incluyendo indicios que nos permiten notar el doble valor de mundo representado y representativo. Uno de estos elementos espaciales que va a determinar de manera definitiva la estructura del libro es la escalera:

A cada lado del arranque de la escalera había una silla de mano del siglo XVI de madera plateada y seda azul con relieves renacentistas en las portezuelas. (p.9)

Pero al mismo tiempo se pueden notar reunidos en el párrafo inicial, los elementos que, en términos de M. Bajtín “vont soustendre la structure spatiale du roman”, desde la escalera, a la tapicería y al escudo con las “cabezas de jabalí en campo de gules” o al palacio, mencionado por primera vez de modo alusivo por la opinión de la duquesa misma, que le encuentra “un cierto aspecto de museo”. (pp.8-9)

A esta referencia alusiva le sigue la escena mantenida donde adquiere consistencia el escenario en el cual se habrán de mover los personajes del libro: el palacio, la torre y el parque.

Al lenguaje realista de la descripción detallada del escenario, con la mención de elementos arquitectónicos y de paisaje, que ponen de relieve la elegancia, la riqueza, la nobleza del ambiente y la condición social de los que lo habitan, con

referencias temporales que establecen, tanto momentos de su pasado como, con cierta aproximación, el momento del desarrollo de la acción, se le asocia valores connotativos o simbólicos.

El valor emblemático de espacio privilegiado, que irán adquiriendo el palacio y el parque rodeados por muros altos, está ya sugerido en esta primera página del libro, que concluye añadiéndole otros detalles característicos a la descripción de la escalera y estableciendo ya una relación incipiente entre este elemento símbolo de la verticalidad, este lugar de paso que hace posible la comunicación, y el héroe masculino que, a diferencia del personaje femenino meramente sólo mencionado con referencia a su opinión sobre el palacio, está presente en el ambiente descrito :

Rómulo, el portero y el jefe del parque, miraba con orgullo la gran alfombra azul cubriendo las escaleras exteriores y extendiéndose sobre la arena amarilla. (p.9)

De la postura en que le vemos - situado a la extremidad inferior de la escalera -, de su actitud - está mirando “con orgullo la alfombra azul” que cubría la escalera - pero, en igual medida por la mención que el autor hace a la opinión de Rómulo sobre el rey, al que había visto asistir a las fiestas que daban los duques, y al cual “no tenía respeto alguno”, dado que “le parecía un maniquí, un muñeco mecánico con largas piernas de madera terminadas en los mejores zapatos del mundo”- o de la mención a sus hechos - iba a pedir al mayordomo que le permitiera de apagar las luces del parque porque “aquellas luces molestaban por la noche a los árboles, a las plantas y sobre todo a las flores” - resulta claramente la trayectoria venidera de su personalidad y su propensión a buscar el esclarecimiento de las verdaderas significaciones del mundo y de la vida.

En esta primera secuencia, el personaje femenino está ausente físicamente, pero una sugerencia aparece desde el incipit por el doble significado de una palabra de la divisa que se puede leer en el escudo de la familia de la duquesa - “Más por la empresa que por la presa”- que parece aludir a la condición venidera de la heroína, prisionera en la torre.

El elemento acuático y su simbolismo

Es la segunda secuencia de la narración la que, sin duda alguna, pone en marcha la acción narrativa, ocasiona el trastorno del orden de las cosas. El escenario descrito detalladamente nos presenta la piscina:

La sala de armas estaba en los sótanos y en ella había una piscina cubierta... allí iba la duquesa casi diariamente a nadar durante media hora, completamente desnuda. Una de las puertas daba al parque y la otra a una especie de claustro que cercaba un patio interior. Sobre el agua caliente de la piscina las altas ventanas proyectaban en las mañanas soleadas lunares amarillos y sombras de ramajes verdes. (p.10)

Este lugar donde se encuentran por primera vez los dos héroes del libro es un espacio interior, elegante, protegido, dominado por el elemento femenino – el agua, la duquesa - una sala de armas fuera de uso. Es un espacio oculto y ocultando algo misterioso. En uno de sus rincones “había un repostero que cubría una parte del muro” y de donde, como un símbolo de una aspiración hacia lo luminoso, “casi siempre salía volando una mariposa blanca”.

Reverberaciones de esta escena que determinará fundamentalmente el trama, van a aparecer repetidamente todo a lo largo del libro, tanto en plano narrativo como en la memoria del héroe masculino, Rómulo, cuya consciencia modifica irremediabilmente, del mismo modo que las ondas

producidas al tirar una piedra en el agua. Al nivel del personaje el resultado es una ruptura total y definitiva:

Por el hecho de tener delante a la duquesa desnuda se sentía otro y la necesidad de comprender a aquel otro que representaba una brutal sorpresa - le impedía darse cuenta de lo que estaba viendo (p.14)

La entera descripción se halla bajo el signo del elemento acuático y de la feminidad. La duquesa que nada completamente desnuda, divirtiéndose “como una niña” y pensando en que rara es “esta facilidad con lo que uno se queda en cueros”, con sus “gritos que sonaban bajo la bóveda, entre las piedras grises que moldeaban el eco dándole una sonoridad de castillo o de monasterio”, está evocando el mundo de ensueño de la infancia, de la libertad absoluta que se alcanza después de separarse de los varios caparazones que cada ser humano lleva consigo – su condición social, sus prejuicios, sus vestidos, etc. – para llegar a lo esencial, a ser si mismo, dejando de ser condicionado por las circunstancias de la vida, manejado como un muñeco.

Es precisamente durante esta secuencia, en la que ella está pensando en su niñez, cuando el autor elige el momento de relatar sumariamente momentos de la vida de la duquesa desde su juventud hasta el matrimonio con el duque. Describiendo sus pensamientos nos hace testigos de su incapacidad de reconocer el bien del mal, en términos cristianos – “ni en sus años de infancia dejó de percibir que el demonio era una especie de buen mozo donjuanesco de la Iglesia” - asimilando al diablo con una deidad pagana:

Al diablo yo lo imagino como un joven galán, sabio y hermoso. Es para mí algo parecido a lo que debía ser Apolo para los gentiles. (p.11)

Por consiguiente no es de sorprender que los aspectos lúdicos de la imagen de la duquesa nadando en la piscina, pintada con detalles de extrema finura, con gran refinamiento, nos invita a pensar en el mundo de las ninfas, de las deidades acuáticas de la mitología griega y latina, incluso en la leyenda del nacimiento de Afrodita de las ondas del mar.

De tal modo se ofrece ella a la vista de Rómulo, envuelta sólo por su feminidad, poniendo en marcha el trama del libro, rompiendo el orden natural de las cosas y desencadenando el caos por su réplica clave que no parece haber sido pronunciada por un ser humano, sino más bien por un ser casi mítico, una especie de sirena, mitad mujer, mitad pájaro:

*-¿Rómulo, un hombre?
y reía con breve gorjeo de pájaro. (p.12)*

Su desnudez parece englobar el doble valor del escudo que protege y espanta al adversario y a la que renuncia cuando llega su esposo al cual no le permite entrar antes de haberse cubierto con el albornoz.

Su pregunta resuena como una incitación a la búsqueda de la ilusión, como un desafío al descifrar el enigma de la feminidad para probar así su auténtica hombradía.

Estas palabras van a enturbiar, por sus ecos infinitos, la superficie de la consciencia del jardinero que sigue recordárselas e intentar de acertar su verdadero significado – incluso pidiendo la ayuda de su mujer – con tal perseverancia y exasperación, como si se tratara de una fórmula mágica de cuyo entendimiento dependiera su acceso a otra dimensión de la realidad. Con este fin intenta verificar su sonoridad en el lugar mismo donde fueron pronunciadas, en la esperanza de un error:

*(...) se fue a los sótanos, a las salas de armas, a la piscina. Esta conservaba el agua desde la última vez que nadó la duquesa.... Rómulo avanzó en las sombras hasta el mismo lugar donde había estado el día del incidente y dijo en voz alta:
Rómulo un nombre?
Luego, en el mismo tono, añadió:
Rómulo un hombre?
y comprobó que sonaban las dos frases exactamente igual.
(p.60)*

La escena de la sala de armas es una de las más largas escenas sostenidas del libro que incluye en su textura además de la descripción del espacio - la piscina en la que está nadando la duquesa - la descripción física, por alusiones, del personaje femenino, el relato sumario de su vida - ocasión en que se menciona por primera vez, el cuarto personaje principal del libro, Estéban, marqués de R., personaje que nunca aparecerá directamente en la acción y cuyos hechos o pensamientos sólo vienen relatados o comentados por los demás - y detalles significativos sobre la personalidad de la duquesa que resultan de la reproducción de sus pensamientos; igual que la descripción concisa del personaje masculino, tanto del punto de vista físico como psicológico :

Tenía una cabeza romana, de campesino cordobés (...). De la vida decía que era un lío de viceversa... (p.12)

Es este ambiente, igualmente, el escenario del primer diálogo entre el duque y su esposa , durante el cual se nos dan indicios referidos a lo que pasa en el mundo exterior y se construye, imperceptible-mente, de pequeños detalles, palabras u oraciones aparentemente anodinas - “noticias”, “nervios de las vísperas”, “siempre has creído que el triunfo era seguro y fácil” - o comentarios vagos - “el duque jugaba una carta peligrosa y era la primera vez que los de Arlanza o los de Alcanadre arriesgaban tanto desde hacía siglos”- un

misterio que se revelará a ser el estallido de la guerra civil.
(p.15)

Pero la piscina es, sobre todo, el lugar del primer encuentro, entre los dos protagonistas, Rómulo, el jardinero y la duquesa, encuentro crucial para el argumento. Es el primer lugar de encuentro.

Introduce el autor aquí el motivo del agua cuya vasta y diversa simbolismo será valorizada desde varios puntos de vista a lo largo de la novela – como elemento primordial, mantenedor de la vida con valores de renacimiento, de purificación o, al contrario, como fuerza destructiva, sin perder de vista el enfoque psicológico que da al elemento acuático el sentido de parte inconsciente, femenina del espíritu.

En su libro “*El agua y los sueños*”, Gaston Bachelard considera que la imaginación material es la de los cuatro elementos fundamentales, opinando que el agua es el elemento más capaz de atraer tantas esencias y de impregnarse de todos los colores, los sabores, los olores resultando así una verdadera unión.¹²²

En la imagen del baño de la duquesa se encuentran el agua y el sol, de modo que la descripción de la piscina supera su función social emblemática y adquiere un valor simbólico:

Sobre el agua caliente de la piscina las altas ventanas proyectaban en las mañanas soleadas lunares amarillos
(p.10)

Esa agua caliente, calma y clara, transparente en que respiran fuerzas regeneradoras y fecundas y que reproduce la realidad como un espejo, pero que de noche se está impregnando de materia nocturna, elementos maléficos, reflejos de miedo y de

¹²² G.Bachelard: *El agua y los sueños*, trad.esp. por Ida Vitale, FCE, México, 2005, pp.14-15

melancolía. Así que, sin haber llevado a cabo su intención – “una noche vendré yo a bañarme aquí” – “Rómulo fue cayendo en una melancolía arisca” (p.61)

Su estado anímico parece un presagio de sus acciones que provocarán la muerte del duque.

Entre el personaje femenino y el elemento acuático ocurre una verdadera simbiosis:

Aquella mirada parecía llegarle de una superficie cambiante de agua y había en ella como los restos de la luz viva del día que se extinguía sobre los tejados... (p.53)

Una simbiosis que se extiende desde su entorno al nivel cósmico, por sus efectos destructivos y de disolución, de los cuales el jardinero se da cuenta, recordando otra vez la escena de la piscina, después del estallido de la guerra y de la llegada de los milicianos al palacio :“Aquella desnudez ha traído todo este caos”. (p.24)

En el momento máximo de trastorno anímico del personaje, el elemento acuático viene representado por el mar, símbolo de fuerza ilimitada, principio y fin de todas las cosas:

Rómulo seguía en pie delante de ella, pero evitaba mirarla porque detrás de la duquesa, en el muro, había una inmensa marina con cielo azul y las olas rompiendo sobre una costa baja. El rostro de la duquesa estaba justamente delante de las aguas, como en una playa, como en la piscina. (p.26)

Esta fuerza líquida parece inundar todo alrededor, en las habitaciones del último piso del torreón donde se ha escondido la duquesa a la llegada de los republicanos:

Rómulo veía detrás y encima de la duquesa la enorme marina colgada del muro, llena de azules fluidos como la tapicería del diván, como los pequeños iris cristalizados de la cornucopias. (p.28)

Según opina G. Bachelard, uno no puede depositar su ideal de pureza en cualquier materia y es normal que el agua límpida sea una tentación para el simbolismo de la purificación y de la pureza.¹²³ Por el acto de purificarse el hombre participa a una renovación fecunda. Una sola gota de agua pura basta para purificar un océano y viceversa, bastaría un signo y lo que es malo bajo un solo aspecto llegaría a ser completamente malo.

La piscina estaba llena y el agua era aún el agua “de aquel día”. Rómulo comenzó a desvestirse. Pero no se quitó más que la chaqueta y la camisa. Vio enfrente su ancho pecho en el espejo donde solía verse la duquesa. Era como si otro Rómulo se asomara por el fondo de una ventana ciega. (p.81)

Este “otro Rómulo” es él que emerge después de haberse bañado el jardinero en su imaginación como en una “Fuente de la Eterna Juventud” donde se lava de los “diecisiete años perdidos”. Se ha operado esta renovación del jardinero por el continuo proceso que ha sido desencadenado en su mente a la vista de la duquesa en la piscina, escena que repetidamente, ha rememorado y recreado en su memoria y su imaginación, recibiendo en su razón reflejos del inconsciente:

La veía floteando entre las espumas suaves...y se preguntaba: ¿Por qué quería mantenerse a flor de agua sino porque la viera yo? (p.43)

El significado de lo sucedido le parece ser un milagro al cual hay que aceptar sin buscar explicaciones algunas: “Le había sucedido a él porque él tenía derecho a que le sucediera.” (p.61)

¹²³ G.Bachelard: *op.cit*, pp.173-193

Renunciando a nadar en el agua de la piscina, renuncia a descifrar el misterio por razonamiento y acepta el milagro como tal:

Además había en las aguas una quietud luminosa y tenía miedo, como si aquel pequeño estanque fuera tan hondo que ningún nadador pudiera llegar nunca al suelo con los pies. (p.61)

Comentando unas ideas de Friedrich Schlegel en el capítulo "Pureza y purificación", Gaston Bachelard subraya la concepción según la cual el alma pecadora es como una agua mala y que el deseo de purificación concierne la necesidad de extirpar el mal tanto del alma humana como de las cosas, considerando que el acto litúrgico que purifica el agua actúa igualmente sobre lo humano y que, la sustancia purificadora puede manifestarse aún en cantidad ínfima:

Es la ley de la reveria del poder; tener en una pequeña cantidad, el medio de dominar el mundo. ¹²⁴

En vez de bañarse en el agua de la piscina, Rómulo le confiere valor sagrado por su mismo deseo de considerar esta agua purificadora e idónea para saciar su sed de ideal.

Se acercó, se arrodilló, se puso a cuatro manos con la intención de mojarse la cara y el cabello, pero cuando vio el agua en el hueco de las dos manos, en lugar de lavarse con ella la bebió. (p. 83)

Por otra parte el motivo de la sed, como aspiración anímica hacia el absoluto, recorre en el libro un arco completo en el tiempo, desde el momento en el cual Rómulo, visitando las habitaciones bajas del torreón se acuerda las historias que su mujer, Balbina, le había contado sobre la muerte de la

¹²⁴ idem

duquesa madre, hasta el momento en que, al final del libro, entrando en las mismas habitaciones en busca de la duquesa, oye “el susurro de una voz humana que decía, igual que el fantasma de la duquesa madre: - Tengo sed.” (p.174)

Elementos simbólicos en la configuración espacial del lugar del encuentro

Además del motivo del agua el autor introduce en esta primera escena de la piscina, también otros como el maniquí, el horno o el espejo, de modo que se puede afirmar que se hallan aquí en germen los elementos implicados en el futuro desarrollo del trama, detalles de la vida pasada y del presente de los personajes y a la vez el presagio de los sucesos venideros.

En este lugar altamente ambiguo – una sala de armas, espacio predilecto para ocupaciones masculinas convertida en piscina – donde resulta obvio el predominio del elemento femenino – la duquesa que nada, el agua, la doncella – sol y agua, razón e inconsciente se mezclan. Y este ambiente subterráneo cerrado y protegido, - “Una puerta daba al parque, otra a una especie de claustro que cercaba un patio interior.” (p.10) - se abre, en plano espiritual hacia el sol que penetra por las altas ventanas y, en plano espacial, hacia el espacio dominado por el personaje masculino del libro, Rómulo, el jardinero. Allí, coexisten el bien y el mal, el demonio presente en los pensamientos de la duquesa, junto a la aspiración inconsciente del alma hacia la luz, la purificación simbolizada por las pequeñas mariposas blancas que siempre salen volando detrás del repostero.

La abundancia de alusiones visuales en la descripción de la escena, junto a la precisión de los elementos táctiles, que nos

hacen sentir el frío “del mármol y de la piedra castellana”, la creación con detalle de la atmósfera sonora – “sonoridad de castillo o monasterio” – contribuyen, paradójicamente, a la realización de un espacio casi irreal, un mundo de las hadas, cubierto por una “aura dorada”, caracterizado muy bien por una réplica de la doncella: “Al lado de la señora pasan cosas como en los sueños.” (p.14)

Es igualmente sorprendente que este lugar mágico tampoco pierde su encanto cuando el autor establece sus coordenadas temporales y espaciales de una manera muy exacta:

Esa mañana de julio 1936 seguía la duquesa nadando en la piscina y pensando que la tardanza en salir aquel verano de Madrid comenzaba a llamar la atención de sus parientes y amigos. (p.12)

Aparentemente presentando un alto grado de mimetismo por la multitud de elementos prestados al mundo real incluidos en este espacio ficticio, el texto revela a lo largo de la lectura los valores significativos que el espacio descrito adquiere por la valoración simbólica de los objetos ambientales.

El espejo es en la novela un motivo recurrente que el autor introduce por primera vez en la escena con la duquesa en la piscina:

(...) había al otro lado de la piscina un espejo que la reflejaba entera y, viéndose con esa mirada recelosa con la que las mujeres se contemplan, recordaba: De niña me decían que si me miraba al espejo desnuda veía al demonio. (p.11)

Se establece ya una primera función suya como símbolo de la conciencia reflejando el mundo sensible, del pensamiento y de su capacidad de reflejar el universo, y, al mismo tiempo, de autorreflexión; “seguía la duquesa nadando y pensando...”,

rememorando imágenes, fragmentos de su vida, trozos de conversaciones pasadas, como en una imagen de calidoscopio. El autor subraya igualmente el simbolismo común del espejo y del agua como superficie reflectante, que invitan a la actividad contemplativa, sin perder de vista el aspecto sonoro del fenómeno, sorprendiendo el murmullo del agua y los gritos de la duquesa nadando que se amplifican bajo “la bóveda entre las piedras grises que moldeaban el eco dándole una sonoridad de castillo o de monasterio. “ (p.11)

A pesar de que la reflexión de la luz y de la realidad no cambia la naturaleza, el hecho implica en cierto grado la ilusión: lo que vemos en el espejo es nuestra visión del mundo reflejada allí. La duquesa mirándose a sí misma lo hace “con la mirada aguda y sagaz con que se mira a una rival.”(p.15) El único espejo en que ella puede reinar en toda su esplendor son los ojos y la imaginación de Rómulo.

Visitando las habitaciones bajas del torreón, cerradas desde la muerte de la duquesa madre, Rómulo penetra en un espacio secreto, cuyo misterio se amplifica en la imagen reflejada de modo que al jardinero le resulta irreal el reflejo de los objetos contenidos allí, en el mundo al revés del otro lado de la superficie de cristal:

(...) se asomó a un espejo. El cuarto, tal como se reflejaba allí, parecía más extraño aún. Hubiera dicho Rómulo que eran lugares diferentes los que había fuera del espejo y dentro de él. (p.55)

Es justamente aquí donde se manifiesta también el carácter mágico que se le atribuye a este objeto, que puede servir para suscitar apariciones. Sentado en una silla, recuerda el protagonista el cuento de la mujer muerta que se hace peinar por su marido sentada frente al espejo, al que relaciona con

las historias oídas sobre la muerte de la duquesa madre. Y también el aspecto divinadorio, porque precisamente en estas habitaciones vendrá a morir la duquesa misma.

La verdad revelada parece ser de orden superior dado que en el espejo se puede ver la realidad esencial. Por eso, aún si al mirarse desnuda en el espejo la duquesa no ha llegado a ver al demonio, el mal existe ya, como la ausencia del bien y “roerá como el gusano dentro del fruto” y va a salir y extenderse en el mundo circundante. La única manera de salvarse es conservar la verdad de su alma.

El trayecto rápido no le ha dejado el tiempo a Rómulo de reflejar, es decir de meditar el verdadero sentido de los hechos, así que, de momento, no comprende que lo que está mirando no es su imagen sino la de su ilusión:

o en frente su pecho, en el espejo donde solía verse la duquesa. Era como si otro Rómulo se asomara por el fondo de una ventana ciega. (p.81)

El aura mágica del espacio de la sala de armas que Sender recompone operando una atenta selección de los elementos ambientales, viene intensificada por el valor de sugestión que adquieren los objetos descritos. Uno de estos es, por cierto, el maniquí. En este sentido, aún antes de aparecer descrito como objeto que se usaba para las clases de florete, pero que parecía montar de guardia mientras la duquesa estaba nadando, viene mencionado desde la primera página del libro – lo que pone de relieve la importancia que el autor le confiere – en el comentario de los pensamientos de Rómulo, donde viene puesto en relación este objeto con la persona del rey:

Le parecía un maniquí, un muñeco mecánico con largas piernas de madera terminadas en los mejores zapatos del mundo. (p.10)

Esta asociación mental del jardinero remite claramente a la índole significativa que se refiere a la identificación del hombre con su imagen. Aparece descrito directamente en la primera secuencia como objeto “que se usaba para las clases de florete” y se le añade un valor emblemático por el comentario que sigue – “parecía montar de guardia” - pero su carácter mágico sobresale completamente al entrar los milicianos en la sala de armas, cuando “un miliciano que llevaba un florete en la mano lo clavó contra el peto de protección del maniquí.” (p.23)

Resulta obvio aquí el fenómeno de identificación del objeto con una entera clase social, representando un tipo de estructura social, la monarquía, que los republicanos quieren destruir.

El mismo gesto, similar a un acto de magia primitiva, cumplirá inconscientemente, a su turno Rómulo, cuando, movido por la fuerte pasión que le está avasallando el alma, mata en efígie al duque antes de enviarlo a la muerte, entregándolo a los republicanos:

Tomó un florete del armero e hizo lo mismo que había visto hacer a López el día que llegaron los milicianos. Le dio una estocada al maniquí. El florete no tenía botón en la punta y se clavó en el peto de algodón del muñeco. Lo sacó y volvió a clavarlo. Fue una estocada tan enérgica que la punta del florete asomó por la espalda del maniquí. (p.61)

Después de haber entregado al duque, el acto ritual viene a ser llevado al término, Rómulo mismo percibiendo esta vez la identificación completa entre el hombre y la imagen:

Vio que el maniquí tenía la misma actitud erguida y esbelta del duque. Quiso sacarle el florete, pero al tirar, el maniquí que era muy alto, se inclinó sobre él y Rómulo soltó el florete y retrocedió un paso. (p.82)

Pero tomando la imagen por realidad, se queda el jardinero con el alma completamente deslumbrada y al mirarse después en el espejo se ve como “en el fondo de una ventana ciega.”

Signo de la lucha y de la guerra, la espada entrará en acción en el espacio reservado y protegido de la sala de armas que en él existía antes solamente como potencialidad – por la alusión al maniquí empleado para clases de florete – al mismo tiempo con los milicianos, cuando uno de ellos clava un florete en el muñeco.

El simbolismo del objeto adquiere nuevos matices en relación con el personaje masculino, Rómulo el jardinero, poniendo de manifiesto la evolución del héroe que pretende afirmar su bravura, hacer justicia y declarar su nobleza de alma no de sangre. Utilizando este arma, objeto emblemático prevalentemente masculino, símbolo de hombría y signo distintivo del caballero, como si se concediera a sí mismo esta calidad que le falta por nacimiento, actúa a continuación, igual que en la tradición caballeresca, en la defensa o mejor dicho en lo que él cree ser la defensa de la duquesa, como dama de sus pensamientos.

Por ser el empleo de la espada también un acto de purificación heroica, Rómulo quiere demostrar su nueva calidad y sale como en busca de su fama, persiguiendo esta versión moderna y degradada del dragón, la guerra civil.

Es sin importancia que lo hace al lado de los “rojos”, dado que su lucha tiene un sentido personal, es más bien una guerra interior cuya meta es conseguir la capacidad de distinguir el bien del mal.

A esa lucha de tipo espiritual aluden las repetidas menciones sobre la presencia del objeto en la sala de armas, a veces junto a otro objeto con amplia resonancia simbólica, el libro:

viendo otros dos floretes en el suelo los recogió y los llevó al armero. Había en la tabla inferior un pequeño libro encuadernado en pergamino y cerrado con broches de hierro en forma de quimeras. En el lomo, grandes letras lapidarias decían: Libro de los Esiemplos de las Monarquías. Al frente del primer capítulo había un hombre y una mujer desnudos. Eran Adán y Eva... (p.82)

Los espacios subterráneos

El sótano, centro de la estructura espacial de la novela, contiene, junto a la sala de armas donde está la piscina, otras zonas que se hallan debajo de la tierra, como la despensa y la bodega. Son lugares que cobran en la novela una significación negativa y que aluden a los mundos subterráneos poblados de seres fantásticos. Este espacio viene dominado por Elena, el enano cuyo apodo procede de un juego de palabras, pero que al su encuentro con la duquesa se presenta a sí mismo como “Alejandro, el cerero”. Su simbiosis con este tipo de espacio y su condición situada al límite de lo humano está sugerida aún desde el momento de su aparición en la novela:

Elena parecía en las sombras, con su sombrero claro, un hongo que hubiera crecido entre las losas de la acera. (p.25)

Su ocupación de marcar con tiza las puertas de los republicanos del barrio, lo mismo que su habilidad en frangir las cerraduras nos hace pensar en los pequeños seres de los cuentos de hadas. Es la misma impresión que le hace a la duquesa cuando lo encuentra al bajar a la bodega:

El enano parecía más pequeño aún y era como un duende o como un gnomo. La primera impresión de la duquesa fue la de haber tropezado de pronto con los seres mágicos en los que creía de niña. (p.146)

Huyendo la guerra de arriba, se apodera de este territorio oculto atribuyéndose el cargo de guardia y “esperando la victoria”, pero al mismo tiempo está peleando allí su propia guerra, en la oscuridad, con los seres habituales de estos lugares, las ratas.

En la organización espacial del libro, de este centro que contiene indicios sobre todo lo que va a suceder, de este espacio cerrado escondido, se sale al parque, otro ambiente valorizado desde varios puntos de vista.

Configuración y valores del motivo del jardín

La novela se abre con la descripción del parque, que envuelve, protege y oculta el palacio como un verdadero caparazón vegetal – “El palacio tenía tres pisos(...) Lo envolvía por tres de sus frentes un parque cuyos árboles asomaban por encima de los muros” (p.9) - descripción en que abundan los detalles paisajísticos en colores vivos, pero tampoco faltan las alusiones a hechos del pasado que sucedieron allí, ni las sugerencias que consiguen ponernos en guardia desde el primer momento en cuanto al valor significativo de este espacio de vaga localización geográfica – “en una callejuela silenciosa” – cuya atmósfera misteriosa viene amplificadas por un sutil juego de luz y de sombras:

En esas noches de gala el edificio y el parque estaban discretamente iluminados. Reflectores ocultos entre las molduras enviaban una luz difusa sobre los parterres y de los macizos de boj claridades vagas que envolvían el palacio en un aura irreal. (p.9)

Al mismo tiempo el valor emblemático del espacio descrito se deduce de la relación que se establece desde el primer momento con el protagonista masculino, “Rómulo, el portero y jefe del parque”, que al final de las fiestas, iba a pedir al

mayordomo que le permitiera apagar las luces que “molestaban por la noche a los árboles, a las plantas y sobre todo, a las flores.” (p.10)

Su condición de jardinero le conduce a una actitud contemplativa frente a la naturaleza y a la vida en general. De modo que en plano narrativo asistimos con frecuencia, además de los comentarios del narrador omnisciente, a la descripción de los pensamientos de Rómulo bajo la forma de los monólogos interiores de los cuales sobresale el carácter de refugio espiritual que adquiere el jardín para el personaje delante del cual no se queda mudo, sino le ofrece saber:

Había estudiado las costumbres de las flores. Rómulo creía haber llegado a comprenderlas y a tener con ellas una relación dialogal. (p.86)

La atmósfera del parque parece reflejar su vivir y su sentir. Acompaña al héroe en su evolución espiritual desde las noches de fiesta al palacio en que “el parque y la casa y el cielo mismo en lo alto parecían de cristal”, cuando todo en el mundo le resultaba claro, en el orden establecido de las cosas, incluso la inaccesibilidad de este territorio reservado, exclusivo, del “mundo de los duques” al que, por no tener acceso, estima casi irreal, hasta la guerra que de momento apenas se anuncia. El jardín comparte con Rómulo el sentimiento de fiesta que lo invade al romperse este orden rígido cuando estalla la guerra:

Se oían en la lejanía, a través de un aire más fresco y como perfumado por el crepúsculo, disparos sueltos. El atardecer era también un atardecer de fiesta. (p.24)

En su continuo vaivén por el parque describe un verdadero laberinto de pasos y pensamientos en busca del misterio

amenazador del que se siente rodeado. El parque que Rómulo cruza continuamente sufre cambios semejantes a los de su alma.

aquella soledad poblada de sombras que siempre fueron amistosas y que ahora Rómulo salió, cruzó el parque, sintió cierta tristeza en eran inquietantes... (p.30)

Por su misma condición, la de “portero y jefe del parque”, “la más baja en la casa” como le dicen los republicanos instalados en el palacio – es él que está de guardia a la puerta, que puede abrirla y cerrarla, que conoce las entradas secretas de este lugar y, por consiguiente, vive en este espacio de tránsito que une y separa, sin saberlo hasta que la vista de la duquesa nadando en la piscina no le diera el choque inicial para despertar su conciencia.

Sentado en el umbral de su casa, de día y de noche, pensando y recordando, parece encontrarse en el umbral entre dos mundos, el de la vigilia y el del ensueño.

La frecuente localización del protagonista masculino en tal sitio – un cronotopo en los términos de M.Bajtín, propicio para el comienzo del momento de crisis – indica obviamente el valor predictivo que Sender atribuye al espacio y que viene enfatizado por el empleo de otro elemento con significación complementaria: la llave. Este objeto que constituye el atributo característico de un portero viste nuevos aspectos significativos, que pueden referirse al umbral entre la conciencia y el inconsciente, o, en igual medida, al espacio de un proceso de iniciación, puesto que tener la llave puede significar conocer, saber, encontrar el sentido. Muy a menudo se menciona en los cuentos la presencia de las llaves de las cámaras secretas cuyo empleo conduce gradualmente a resolver el misterio. Y no en último lugar, es este objeto símbolo de poder y de mando. Cuando los republicanos le

entregan todas las llaves del palacio, Rómulo llega a ser el custodio del espacio que antes le había sido negado:

Rómulo recibió del mayordomo las llaves, todas las llaves, y no acababa de encontrarse con ellas en la mano y con el derecho de abrir y cerrar y disponer de las cosas sin rendir cuenta a nadie. La casa ducal sólo existía de momento en la persona de la duquesa, que seguía escondida y que estaba a la merced de él. (p.23)

El espacio del parque, rodeado por muros altos, protegido de la fealdad del mundo, encierra en sí otro espacio aún más secreto, una especie de *hortus conclusus*, imagen de paraíso terrestre descrito con todos los elementos de la visión artística de este lugar, recinto cerrado, amurallado, presencia del agua, de árboles frutales.

Es un patizuelo dentro del primer recinto de los lavaderos, un recinto cerrado, pavimentado con grandes losas de piedra, mal ajustadas, entre las cuales crecía hierba amarilla y donde había un cerezo, árbol cuyo fruto alude a la pasión de Cristo. La descripción de este "jardín simbólico", una de las más pictóricas del libro, hecha con detalles de extrema finura, destaca una vez más el alto grado de intimidad entre Rómulo y la naturaleza:

Tenía en la copa dos o tres docenas de cerezas. Rómulo se había sentado en un banco de piedra adosado al muro y lo contemplaba en silencio. Era un placer ver a los pájaros yendo y viniendo y a veces picando las cerezas más maduras. Los gorriones habían sido siempre sus amigos y creía conocer a muchos de los que vivían en el parque. (p.58)

Sus recorridos laberínticos por el parque lo conducen hacia este centro en el cual parecen condensarse y coexistir fuerzas opuestas, cielo y agua:

Rómulo, mirando el cielo, parecía sentir en el azul – que se hacía violeta a fuerza de mirarlo – algo líquido como un estanque... (p.59)

Es un espacio donde Rómulo puede encontrar, por contemplación, aquel estado paradisiaco y atemporal de su alma de niño, puede descubrir el camino hacia si mismo:

Viendo el cielo en lo alto y sintiendo alrededor aquella calma de un lugar no conocido por los milicianos que le recordaba a él otros parecidos de su infancia, volvía a sentirse en el centro de sí mismo. (p.59)

Allí, en aquella especie de paraíso terrestre personal, viene a buscar el jardinero el sentido enigmático de las palabras pronunciadas por la duquesa en la piscina, en un intento de hallar respuesta a su conflicto interior sobre su verdadera dimensión humana. Las repite en voz alta con el propósito de descifrar su verdadero sentido que le había sido ocultado por el rumor del agua removida por los brazos de la mujer que nadaba desnuda.

Y aunque no recoge el fruto del pecado, sino una cereza caída a sus pies – “Rómulo la cogió y miró a los pájaros, convencido de que la habían cortado y arrojado para él.” (p.58) - este paraíso será también uno perdido por culpa de la intervención femenina, puesto que la imagen de la mujer desnuda sigue apareciendo en su recuerdo e inicia el trastorno del orden, la ruptura de la armonía y la invasión de ese espacio por el caos y la guerra.

La transformación del parque en un jardín prohibido que encierra un secreto, verdadero espacio laberíntico por el cual Rómulo “iba y venía como un fantasma”, está anunciada por la introducción de otro elemento ambiental cuyo valor sugestivo aumenta gradual e insidiosamente.

La aparición del horno con su función significativa dentro del relato ha sido prefigurada por la mención que hace el autor a un objeto del mismo tipo – el hornillo eléctrico de la piscina donde la duquesa quema el telegrama traído por Rómulo, en el cual había noticias anunciando eventos que resultarán en la guerra.

Desde su mera mención y su función explicativa, el objeto va adquiriendo un valor simbólico, llegando a ser no simplemente el lugar misterioso donde se quema y se hace desaparecer el cadáver del capitán matado, sino más bien le corresponde un doble valor en relación con el simbolismo del fuego, fuerza a la vez destructiva y purificadora.

El fuego del horno que consume el cuerpo del capitán asesinado y el de la pasión que devora el alma de Rómulo tienen el mismo significado destructivo e infernal que el fuego de la guerra, que penetra en el parque arrancando la puerta de los goznes, mata a Balbina y a muchos milicianos, convierte la casa de Rómulo en un “montón de escombros de donde salía un humo denso y maloliente.” (p.103)

Antes de partir como voluntario al frente, Rómulo va por la última vez a los hornos y deshace la ceniza que había conservado la forma del cuerpo humano quemado. Será para él un gesto con valor casi ritual, como una última prueba, la del fuego, que cumple como para añadir la purificación por el fuego a la por el agua y salir de todo esto cobrando una nueva dimensión humana. Por eso, concluye su trayectoria evolutiva desde jardinero, a “rey de baraja”, como le llama en broma un republicano, y, en fin, a hombre verdadero. Así como él sentía serlo desde hace tiempo en su relación con el parque del palacio:

Cuando salió al parque tuvo la impresión de ser su propietario. Desde hacia muchos años sabía que por encima del árbol más alto del parque (...) salía cada tarde

en otoño la primera estrella, y que la misma se marchaba cada mañana – hasta mediados de noviembre – por detrás de su casa. (p.86)

Una relación tan firme, tan íntima, que las destrucciones producidas por el bombardeo parecen presagiar las heridas que el protagonista recibirá en las luchas:

Miraba los estragos del bombardeo en el césped, en el suelo del parque. Se veían tres enormes cráteres de granada... (p.132)

El espacio del parque adquiere, en final, función actancial, llegando a ser un compañero de lucha que participa en el destino del protagonista:

Como sus heridas de la pierna, las del jardín habían quedado reparados. (p.172)

El espacio del parque se recompone poco a poco, generalmente de pequeños fragmentos descriptivos, de frecuentes alusiones y comentarios y, raramente de largas escenas mantenidas, pero siempre lleva otros valores que las simplemente denotativas, cumpliendo otras funciones que las de mero decorado.

De este modo, los elementos decorativos se convierten en elementos de un verdadero código, enfatizando el papel del espacio narrado y sugiriendo su dimensión imaginaria y, a la vez, simbólica.

Al intentar de poner de relieve la presencia de motivos tradicionales y estructuras míticas en la novela, se nos da a conocer una configuración sobrecargada de signos, un enredo de símbolos y significados por medio de los cuales, Sender quiere conferirle valor ejemplar a esta historia de un hombre y una mujer, que ocurre en una ciudad en plena guerra.

Por lo tanto, es este espacio el de un parque en medio de una ciudad en guerra, pero al mismo tiempo es un limbo, tiene un aura dorada, un aspecto “irreal” de jardín secreto, de paraíso perdido. Es un laberinto hecho por los pasos del jardinero, que lo recorre incesantemente en busca del secreto que parece guardar, a pesar de perder su valor de espacio privilegiado, por la infiltración cada vez más visible de la guerra.

Una vez invadido, el espacio pierde su función protectora, pero sigue conservando algo de su apariencia de limbo, su aspecto misterioso que no le viene quitado por la exactitud con la que está fijado geográficamente – entre la calle de Segovia y la de Santa Genoveva – ni por la en el tiempo.

En gran medida esto se debe a la presencia frecuente de las sombras, de la imagen de las nubes, de la presencia de la noche al nivel del lenguaje, en las descripciones del parque, cuya atmósfera aparece impregnada de vaguedad y de misterio. A este efecto contribuyen también las repetidas alusiones a la existencia de “un mundo secreto” de que Rómulo se siente rodeado y cuyo significado intenta comprender.

Niveles significativos del espacio del palacio

Cabría señalar, en cuanto a la estructura novelesca, el paralelismo que hay entre la configuración espacial concéntrica, constituida de áreas que se incluyen unas a otras – un parque que envuelve un palacio, rodeado por una ciudad circundada por todas partes de una guerra – y la estructura narrativa que evoluciona y reúne los movimientos en el plano horizontal con las en el plano vertical, que ocurren en este *axis mundi*, representado por la torre del palacio y se concluye por un cambio de perspectiva.

La descripción de la guerra civil con sus horrores reales se atenúa gradualmente, cediendo paso a la de la guerra interior y su problemática.

En el centro de este mundo novelesco se halla el palacio – descrito ya en la primera página del libro. Es un ambiente cuyo simbolismo es sumamente extenso, dado que añade aspectos particulares al significado general de la casa como imagen del universo, que se inscribe por su construcción en un orden cósmico.

Si los místicos veían en la casa el elemento femenino del universo como espacio materno y protector, si en la visión psicoanalítica se produce una verdadera identificación entre los tres niveles de un edificio – subterráneo, terrestre y celeste – y los del psique, según G.Bachelard, la casa es la imagen del ser interior. Los varios pisos serían símbolos de los distintos estados anímicos, el sótano correspondería a la parte inconsciente de la mente, mientras el desván indicaría la elevación espiritual.

En el caso del palacio aparecen aspectos que aluden al esplendor, a la riqueza, al misterio, al tesoro oculto; además de ser signo de poder, fortuna, ciencia, representa todo lo que se le escapa al simple mortal.

Este tipo de edificio posee siempre una parte vertical dominante, una torre que se convierte en eje central de este espacio. Es precisamente lo que ocurre en *El Rey y la Reina*, donde el hilo narrativo viene enrollado en torno al torreón con el cual la duquesa parece confundirse. A la marcada analogía con la figura humana, el enfoque psicológico le añade las correspondencias entre sus registros de verticalidad y los niveles mentales: el sótano y el inconsciente, el techo y las funciones conscientes. Su simbolismo es ambivalente visto que

permite el movimiento en ambas direcciones posibles, sea hacia arriba, sea hacia abajo.

Función narrativa y simbólica del motivo de la escalera

La conexión espacial entre sus varios niveles se concretiza en otro elemento ambiental de importancia sustancial, la escalera, con cuya detallada descripción se abre el libro.

Se establece de este modo una primera oposición entre el arriba y el abajo, y por una rigurosa selección de los detalles presentados se enfatiza el valor emblemático de esta escalera del palacio que evoca la jerarquía tradicional, la estratificación de la sociedad humana, al cuyo nivel superior vienen depositados, junto a la nobleza y a la riqueza, el arte y la cultura. Representa la escalera el símbolo del orden establecido, pero también una escala de valores, una aspiración ascensional. Indica también el deseo de evolución espiritual que animará al personaje, situado, en la primera descripción, a la parte inferior, de donde “mira con orgullo” (p.9) y parece aceptar la distancia en todo los planos que existe entre él, simple jardinero, y la duquesa, personaje que aparece sólo mencionado.

La presencia de este motivo en la primera frase del libro, con el jardinero mirando hacia arriba, sugiere ya la dirección ascensional del movimiento narrativo en el libro, la evolución de los dos protagonistas hacia valores de tipo espiritual, hecho que hará posible, en último término, la comunicación, sobre todo si se tiene presente la interpretación que Mircea Eliade da a la escalera, considerándola una ruptura de nivel que hace posible el paso de un mundo a otro, la comunicación

entre cielo, tierra e infierno, entre virtud, pasividad y pecado.¹²⁵

Al nivel textual, este motivo recurrente desvelará la multiplicidad de sus significados. Primero, como espacio dominado por el personaje masculino, igual que el parque, mientras la torre será dominada por el personaje femenino. Luego, como espacio con valor psicológico, por el cual pasan todos los personajes principales – el duque, la duquesa, Rómulo; y, a la vez, como espacio de unión y de ruptura, de tránsito y de crisis, que será el ambiente donde ocurre la entrega del duque o la muerte del capitán Ordóñez.

En esta escalera del torreón veremos al duque, de regreso, furtivamente, a su propia casa, después de estallar la guerra, cuando todos lo creían muerto. Su bajada al sótano en busca de alimentos adquiere valor de presagio, si funciona la analogía de aquel lugar subterráneo con un territorio de los muertos, un lugar infernal; igual que su acción de sacar a la escalera el grabado francés con la imagen de un esqueleto bailando que espanta a la duquesa:

Era un grabado francés del siglo pasado (...). Representaba la salida de un baile y entre chisteras, gabanes de pieles una macabra invitada, un esqueleto vestido de mujer... (p.39)

En este mismo espacio de crisis, en términos de M.Bajtín, se despiden los duques después de su primer encuentro secreto, prefigurando la separación final de sus caminos:

Hablando de Esteban se despidieron en la escalera. El nombre del “diablo” fue de los labios de él a los de ella con una misma simpatía. (p.42)

¹²⁵ M.Eliade: *Imagini si simboluri*, ed. Humanitas, Bucuresti, 1994, pp.60-61

Esta misma escalera del torreón será para el duque el espacio de confrontación con Rómulo, e igualmente el espacio de paso hacia el otro mundo, presenciando su entrega a los milicianos. Al pie de esta escalera le vemos apostándose a Rómulo en la oscuridad para sorprender al presunto amante de la duquesa, esperando allí por horas. Siempre allí ocurre su enfrentamiento que se acaba por la denuncia del duque.

Rómulo es el personaje que más recorre en ambos sentidos la escalera. Su bajada al sótano y el encuentro con Elena, el enano que lucha con las ratas, equivale a un descenso hacia su propio inconsciente, región insondable poblada de sombras, allí donde se está armando la batalla con su yo interior, con sus propias dudas. Una batalla tras la cual se forjará el “otro Rómulo”, el verdadero hombre seguro de su hombría.

No obstante, esto no sucederá antes de haberse confrontado con la muerte, suspendido entre dos niveles de verticalidad, como en un espacio iniciático, en el ascensor del torreón, versión moderna, técnica, de la escalera. Se queda allí encerrado por veinticuatro horas con el cuerpo del capitán asesinado, como en una barca de Carón, entre dos mundos:

Querría bajar en el ascensor para evitar las escaleras, pero desde que estuvo encerrado allí con el muerto lo evitaba (...) y así en el momento de llegar a la escalera se dio cuenta de que todo había acabado. Tuvo miedo de hallar el zapato en las escaleras (...) Cuando entró en el ascensor se sintió por primera vez un verdadero hombre, en el mismo plano de la duquesa afrontando un destino verdaderamente sobrehumano... (p.166)

El valor fatídico del ambiente viene amplificado por la presencia de otro objeto, al que la tradición occidental le atribuye incluso una significación fúnebre, el zapato.

El zapato del capitán Ordóñez perdido cuando Rómulo le transportaba el cuerpo hacia los hornos para quemarlo y

eliminar cualquier indicio sobre el crimen cometido. Este zapato con el cual sigue tropezando, le aparece a Rómulo como una prueba de algo que no se puede ocultar, ni evitar, como un presagio del último viaje.

La caracterización del espacio se realiza más bien por referencia a un sistema de significados simbólicos que sociales, de modo que el lugar descrito resulta ser una modalidad de acceder al significado del texto en relación con los personajes.

La escalera del torreón se convierte en una verdadera columna vertebral de esta torre que por analogía podría asimilarse a un cuerpo cuyos ánimos y ánima, en términos junguianos, llegarán a ser los dos protagonistas.

Correspondencias entre cambios de niveles espaciales y estructura narrativa

A medida que su localización cambia de un nivel a otro en el plano concreto de la descripción, la trama incluye acciones características para el valor sugestivo del respectivo nivel.

El movimiento gradualmente descendente que se extiende en todo el libro construye el movimiento de la trama. Siguiendo este movimiento se está organizando la estructura novelesca que consiste en cinco capítulos, introducidos solamente por cifras latinas así como se indican las plantas de un edificio.

En cada capítulo encontramos a la duquesa en otro nivel del torreón, siguiendo un movimiento descendente en plano espacial, explicado cada vez, al nivel de la trama por un hecho concreto.

En el primer capítulo, el estallido de la guerra civil en Madrid y la llegada al palacio de los republicanos la empujan, para

escondarse, subir al último piso del torreón deshabitado, el quinto. Este movimiento rápido, brusco, es una huida que la conduce hacia la zona que, por analogía, corresponde a la cabeza, domicilio del intelecto, lugar donde se encuentra la razón con el inconsciente. Viene aquí huyendo la sala de armas situada al sótano, espacio cuyo simbolismo ofrece gran variedad de posibilidades interpretativas por su doble aspecto positivo y negativo. Lugar que puede sugerir sea un mundo de lo infernal, sea – en términos platónicos – un trayecto del alma hacia su elevación, o bien constituir – en términos psicológicos – el símbolo del inconsciente. Cada uno de los tres personajes principales, el duque, la duquesa y Rómulo lo recorren como para confrontarse con su yo primitivo.

En el segundo capítulo, la duquesa se halla en el mismo ambiente, que viene descrito en detalle. Un ambiente cuya imagen se recompone de un mosaico de fragmentos descriptivos más o menos extensos, por entre los cuales se interponen diálogos entre personajes, monólogos interiores, descripciones de hechos y eventos, de modo que la función diegética del espacio descrito va siempre acompañada de la función simbólica del mismo.

A estas habitaciones del torreón viene a escondidas el duque que se ha salvado tras la rebelión, cambiándose las ropas con las de un republicano muerto.

De sus conversaciones durante los encuentros nocturnos con su esposa, igual que de las actitudes y los pensamientos de la duquesa, nos enteramos que su unión es una basada no en amor sino más bien en conveniencias.

El ambiente presentado, por la selección atenta de elementos dotados de gran fuerza sugestiva, se halla en sintonía tanto con los hechos exteriores, como con las relaciones entre los personajes.

Elementos visuales en la construcción del ambiente. Valores representativos de los colores.

La atmósfera se recompone con detalles de toda índole: elementos sonoros, olfativos, visuales, de entre los cuales cabría destacar el empleo programático del simbolismo de los colores, confirmado por la introducción en la biblioteca de los duques de un libro titulado *Simbolismo de los colores en la Edad Media*.

En el segundo capítulo, el color predominante sigue siendo el del primer capítulo, el azul, que parece derramarse de la escena de la piscina e invadir el quinto piso del torreón, como si del agua de Afrodita se pasara más cerca del cielo. Es el color en el cual todo se puede desvanecer, el color del infinito en el cual lo real se puede transformar en lo imaginario.

Como V.Kandinsky opina, el azul es el color que más induce la impresión de irrealidad, incluyendo una atracción hacia el infinito por despertar en el hombre la sed de pureza.¹²⁶

Por lo tanto no resulta sorprendente que el objeto al que Sender confiere mayor importancia en la descripción sea una enorme marina con cielo azul, colgada en el muro del salón del quinto piso, y “llena de azules fluidos como la tapicería del diván, como los pequeños iris de los cristallitos de las cornucopias”. (p.28)

Aquí en este ambiente se entera la duquesa que su marido ha sido capturado y este momento parece ser el inicio de un proceso durante el cual ella seguirá perdiendo lentamente los

¹²⁶ W.Kandinsky, M.T.Sadler: *The Art of Spiritual Harmony*, Kessinger Publishing, 2004, pp.75-76

vínculos con el mundo exterior, dejándose integrar en el mundo donde reina la ilusión.

Existe siempre al nivel de la trama un evento que se presenta como motivación, cada vez que la duquesa abandona sus habitaciones para bajar a un nivel inferior. El hecho que determina su traslado al cuarto piso es el bombardeo de la terraza.

Por consiguiente, al principio del tercer capítulo, encontramos a la duquesa en esas habitaciones del piso inferior, iguales desde el punto de vista constructivo, pero presentando diferencias en el decorado:

En lugar que en el piso superior ocupaba la marina había un tapiz de Goya, con colores amarillos muy vivos... (p.90)

Sender realiza una descripción del ambiente con minuciosidad y fuerza de sugestión, usando igualmente el elemento acústico, mencionando todos los tipos de sonidos que por su conjunto materializan la presencia de la guerra dentro de este espacio privilegiado. El aire, su temperatura, la calidad de la luz, detalles de gran finura contribuyen a recrear este ambiente de ficción pero no ficticio.

Son estas habitaciones otros tantos testigos de los eventos más importantes del relato que llega aquí a su punto culminante.

Apenas bajada allí la duquesa viene a conocimiento de la muerte del duque, allí ocurren los primeros diálogos entre ella y Rómulo y siempre allí viene a buscarla Estéban R., el “hermoso Satán”. Este personaje que nunca aparece en el libro directamente, pero cuyo acto de encender el reflector del torreón y enviar “un chorro de luz” atrayendo así el bombardeo sobre el palacio, parece ser la puesta en marcha de las fuerzas

destructoras, es él que invita a pensar en lo absurdo del universo.

Allí se consumen “las orgías con el diablo”, se experimentan las pasiones eróticas sin límites. Es éste el espacio donde se desencadenan las emociones más violentas del alma humana y es, incluso, el espacio del crimen, visto que allí se cumple el asesinato del capitán republicano que viene a averiguar quién ha encendido el reflector del torreón.

La luz que sale desde la ventana del torreón esparciendo la muerte en el parque es malvada, peligrosa, es la luz infernal, trayendo muerte y destrucción.

Esta ventana, que la duquesa permite a Estéban de abrir y donde se enciende una luz mortal, alude a los peligros que acechan la consciencia, es la apertura hacia los valores estériles de un falso conocimiento, hacia los valores de un falso saber obtenido por negación.

Para Rómulo, que empieza a distinguir entre apariencia y esencia, y cuya receptividad ante la vida se está ampliando, el tapiz de Goya, que es la pieza principal de las habitaciones de la duquesa, a este nivel del torreón, se abre como una ventana hacia lo imaginario:

Era también el tapiz como una ventana. Dirigiendo a él la luz de la linterna le parecía asomarse a un valle ensombrecido por la última luz de la tarde. Los estampidos lejanos o próximos parecían llegar de los horizontes falsos de aquel valle que se veía en el tapiz. (p.96)

Los límites entre realidad e irrealidad se desvanecen y el jardinero entiende que “las cosas no son como parecen”:

Miraba el tapiz y veía un horizonte bajo, como los de Castillo. Quizás al otro lado de aquel horizonte estaban enterrando al duque. (p.96)

El color que enfatiza el valor significativo del ambiente es aquí el amarillo con su carácter intenso y ambivalente que puede simbolizar el poder, la eternidad, por ser el color del oro, pero que tiene un segundo aspecto que alude al declino, a la proximidad de la muerte.

El simbolismo de este color, que V.Kandinsky considera el más divino y al mismo tiempo el más terrestre, se puede asociar igualmente al azufre luciferino y por consiguiente al orgullo, a la inteligencia que se considera suficiente a sí misma, como también al adulterio y a la ruptura de los vínculos sagrados del matrimonio.¹²⁷

La presencia del amarillo continúa en las habitaciones del tercer piso a los cuales desciende la duquesa después del asesinato del capitán Ordóñez, en sus cuartos del piso superior, pero allí está acompañada por el rojo, color del fuego, de la sangre; e igualmente de la pasión de Rómulo que allí se manifestará por la primera vez, cuando le pregunta:

¿No le queman mis ojos? ¿El calor de mi sangre no llega a Ud.? (p.119)

El motivo del cuadro: forma recurrente de espacialización.

Al final del tercer capítulo y al principio del cuarto se encuentra la duquesa al tercer piso del torreón donde:

La distribución de las habitaciones era la misma, pero el decorado diferente. Dominaban los tonos rojo y amarillo y había, en el lugar que correspondía al tapiz de Goya, un Zurbarán. (p.112)

¹²⁷ Op.cit., pp.76-78

Una y otra vez reaparece el motivo del cuadro, como símbolo de la parte visible de la realidad, espacio en que real e imaginario se funden y se confunden. Los detalles de la descripción del cuadro atestiguan otra vez la rigurosa selección operada por el escritor en cuanto a los objetos ambientales y su función simbólica.

La imagen del santo anuncia ya el inicio del retroceso de las fuerzas del mal y sugiere, a la vez, que elegir entre el bien y el mal no es lo más difícil, sino el seguir caminando el camino de su opción, el seguir vencerse a sí mismo:

Era un cuadro sombrío. Había un santo con cara de ahorcado, sobre un fondo de una sencillez alucinante. Al pie del santo, una calavera que, en las sombras parecía luminosa. (p.112)

La descripción de este cuadro se recompone, igual que en el caso de los demás, de varios fragmentos esparcidos a distancia en el mismo capítulo, cada mención inspirando otras relaciones con el texto, ofreciendo nuevas sugerencias. La calavera a los pies del santo, comúnmente signo de la muerte, emblema de la caducidad de la vida, por su matiz de luminosidad parece oponerse a la canción triunfante de la muerte:

Proyectó la luz de su lámpara sobre el cuadro de Zurbarán, en cuya parte inferior la calavera seguía cantando. (p.125)

El teatro como imagen del mundo.

En una de las habitaciones situadas a este mismo nivel la duquesa encuentra un armario que prueba guardar un

secreto: envueltos en multitud de tejidos, la duquesa encuentra unos cristobillos de guiñol.

El espacio cerrado, protector de la torre en que se ha refugiado la duquesa, se divide en unidades más pequeñas, en sub-espacios que vienen, en términos de G.Bachelard, a intensificar el grado de intimidad y misterio del ambiente, tales como las habitaciones de cada piso que, a su vez, pueden incluir micro-espacios, pequeñas formas de espacios encerrados domésticos que ocultan objetos olvidados allí desde hace mucho tiempo.

Al abrir el armario, la duquesa se encuentra en un verdadero laberinto de tejidos, colores y significados. Igual que de una caja mágica salen a la vista, de un envoltorio de tela:

(...) una veste antigua de color de fuego que se arrollaba sobre sí misma y mostraba forros verdes de un tejido como él de las ropas talares... Era un hábito de una orden de caballería desaparecida. Al desplegarlo cayó al suelo una especie de mantel de brocado... (p.126)

El simbolismo de los vestidos indica una relación entre la forma exterior y el contenido, entre tales objetos y la persona que los lleva y cuya parte visible y significativa son. El túnico verde abandonado ha perdido en igual medida su consistencia y su significado y ya no puede cubrir más que una apariencia, una fanteche, como los muñecos que salen de ella. Como de un refugio brotan del centro secreto estos elementos sumamente sugestivos:

También cayó del interior mismo del túnico verde y como si éste lo pariera, un alegre tropel de cristobillos de guiñol. (p.127)

Estos muñecos, que la duquesa lleva consigo cuando, en el cuarto capítulo del libro, baja otra vez quitando sus habitaciones del tercer piso, por el frío que hacía debido al

defecto de los radiadores, la acompañarán hasta al final de su trayecto, como el corro de una tragedia antigua.

(...) los fue poniendo sentados contra el respaldo del diván y dijo: ¿Por que habéis aparecido aquí y ahora? Eran como un efecto de magia, de aquella magia que la envolvía... (p.127)

Pero su función simbólica dentro del relato sobresaldrá completamente durante el espectáculo de títeres que Rómulo improvisará delante de la duquesa.

En el cuarto capítulo, el más corto del libro, hasta parecer una antesala textual del quinto y último capítulo, se describen las habitaciones del segundo piso a las que bajará la duquesa y donde la vamos a encontrar al principio del último capítulo. A la descripción llevada adelante en el quinto capítulo se le añadirán valores suplementarios en cuanto a este espacio con valor de antecámara que alude a la vida terrestre como antesala de la eternidad.

Los elementos ambientales destacan el valor predictivo de este ambiente, de modo que, la escalera interior que une este espacio con el de las habitaciones bajas del torreón, donde ha muerto la duquesa madre, sugiere el próximo y último descendimiento en plano físico del personaje femenino, sin ser un descenso, en el plano espiritual. Desde este punto de vista, como el color predominante a este nivel, el violeta, lo evoca, asistiremos a un proceso de sublimación.

La guerra y la ciudad. La guerra y los personajes.

Los cuadros que se suceden a cada piso representan lo más visible de la realidad, cuyo sentido se ha alcanzado de más

allá de sus imágenes, captando el mensaje de una realidad trascendente:

En el lugar de Zurbarán había una copia de la Resurrección de El Greco, que parecía pintada con sangre, albayalde y óxido de cobre. (p.135)

En este espacio dominado por el cuadro de El Greco se amplifica hasta el paroxismo la actitud interrogativa de la duquesa sobre el verdadero sentido de la vida y del universo, sin que ella pueda hallar sus respuestas aunque éstas, como el tema del cuadro lo sugiere – están al alcance de su mente, cuya extrema lucidez se convierte otra forma de ceguera.

La escena en la cual ella asiste a las luchas que se están desarrollando por la ciudad, desde la terraza de su piso, resulta impresionante por la fuerza y la abundancia de los pormenores, pero sobre todo por la superposición que realiza el autor entre la imagen del combate y la del cuadro, de modo que la guerra parece alcanzar dimensiones cósmicas.

La imagen de la Resurrección de Cristo sobrepuesta en el humo de los bombardeos que sube al cielo sugiere que el camino hacia la muerte ha de ser uno hacia una nueva vida para que todo tenga un sentido:

Algo se incendiaba debajo de aquellas nubes y los colores – amarillo, verde, rojizo – se mantenían. La duquesa vio que aquella era como una proyección gigantesca, sobre el negro de la noche, de la Resurrección del Greco, que tenía en sus habitaciones. Jesús, desnudo, con los muslos retorcidos impresionó a la duquesa que reaccionó, sin embargo con sarcasmo: A veces me gustaría poder decirle a Dios: Sí, el bien, el mal, la vida, la muerte, tú mismo y tu eternidad. Todo eso está muy bien, pero, ¿y qué? (p.145)

El mismo quinto capítulo incluye y describe también la bajada de la duquesa al sótano y su encuentro con Elena, con este mundo subterráneo y sus peleas.

El nombre del principal adversario del enano, la rata Pascuala, parece alargar la alusión a la renovación de la vida en la muerte aún a este espacio de simbolismo ambivalente – espacio de la muerte, pero también de renacimiento y de paso hacia otra vida.

Pero la última bajada de la duquesa será su traslado a las habitaciones bajas del torreón, clausuradas después de la muerte de su madre, en las que la volveremos a encontrar estremecidos, igual que Rómulo, al final de este último capítulo, cuando está a punto de morir.

La motivación es esta vez, obviamente, de orden psicológico y resulta del choque que recibe ella asistiendo a la improvisación teatral que Rómulo organiza con los títeres. En su “función” el jardinero le ofrece una representación de los hechos vividos en el palacio, desde el bombardeo del torreón, causado por el encendido del reflector, durante el cual murió la esposa del jardinero, Balbina, hasta el asesinato del capitán Ordóñez.

El enfoque inter-textual es evidente tanto al nivel del texto – donde se interrumpe la narración para intercalarse un episodio en estilo dramático – como al nivel del contenido en que se puede fácilmente notar una remisión al Hamlet. Igual que el personaje de Shakespeare, Rómulo experimenta el poder purificador del teatro basado en la identificación del espectador con los personajes, cuyos sentimientos representados comparte. Esas acusaciones expresadas bajo la forma de una farsa ocasionan el catharsis en el alma de la duquesa.

El hecho de ser un actor en este teatro del mundo lo reconocen ambos protagonistas. La duquesa lo acepta cuando siente que se está jugando la vida:

Estoy aún fuera de la vida, al margen de la realidad, jugando quizá con ella y conmigo misma. Jugando. Jugando como siempre. (p.144)

Este “mundo irreal” es la vida vista y vivida como juego, como representación teatral. Conclusión a la que Rómulo llegará al final del libro, pronunciando las últimas palabras: “¡Acta est fabula!”.

El simbolismo del teatro viene enfatizado mucho más porque esta farsa viene actuada con los títeres, muñecos cuyos movimientos son controlados por un ser invisible.

El motivo del muñeco es uno que aparece bajo varios aspectos en la novela. Primero, en la simple mención de la impresión que a Rómulo le hace la figura del rey, la comparación alude a la falta de consistencia de la muñeca:

Rómulo había visto varias veces al rey, por cuya presencia física no tenía respeto alguno. Le parecía un maniquí, un muñeco mecánico con largas piernas de madera terminadas en los mejores zapatos del mundo. (p.10)

Después en la repetida presencia, dentro del relato, del maniquí de la sala de armas. Y finalmente, en la aparición de los cristobillos de guiñol que acompañarán la acción del último capítulo, en un intento de orden contrapúntico.

El motivo del reflejo

La serie de fragmentos descriptivos referidos a los títeres ponen al descubierto alusiones a un aspecto más profundo de su simbolismo relacionado con el valor que Platón le confiere

en su alegoría de la caverna. La imagen de este mundo y de sus personajes es una de segunda orden, un reflejo de sombras.

Este motivo del reflejo está reiterado frecuentemente y bajo varios aspectos tales como el sonoro - el eco de la sala de armas o el del patizuelo donde Rómulo va a pronunciar en voz alta las palabras de la duquesa para descubrir su verdadero sentido. El visual - el reflejo del sol en el agua de la piscina donde está nadando la duquesa, el reflejo de los espejos, sobre todo el espejo de las habitaciones bajas del torreón en el cual Rómulo ve reflejándose un cuarto diverso; o sea el reflejo de los hechos pasados, de los pasos cuyas huellas Rómulo está buscando con exasperación en las alfombras de las habitaciones de la duquesa.

El motivo asimila el simbolismo general de los tejidos, que alude al mundo fenoménico comparado a una trama en la que se cruzan hilos multicolores.

Aún en el primer párrafo se utiliza con valor denotativo este motivo. El escritor describe la tapicería del interior de la silla de mano de la escalera con el escudo bordado en seda azul de la familia ducal, como signo de elegancia y refinamiento del ambiente. Asimismo el fuerte valor connotativo que resulta de la descripción de la alfombra azul que cubre la escalera del palacio, extendiéndose sobre la arena amarilla sobre la que había también un encintado de felpudo blanco, alude a la realidad vista como una tela que oculta un sentido más profundo o hecha de estratos sobrepuestos.

E incluso las alfombras de las habitaciones del torreón que llegarán a ser para Rómulo verdaderos mapas de su destino, laberintos de significados cuyas huellas sigue buscando y en las que tropieza con accidentes, con signos sobrepuestos como la sangre del capitán asesinado.

A un nivel diferente se encuentra la reflexión como actividad mental así como viene ejemplificada en el diario donde la duquesa apunta sus pensamientos. Un proceso similar ocurre en la memoria y la imaginación de Rómulo que sigue reflejando la imagen de la duquesa desnuda.

El mundo les aparece a los personajes como un juego de reflejos, de imágenes y espejos, de sentidos y símbolos. El reflejo de la realidad y del sueño, parecen multiplicarse hasta el infinito como la imagen en dos espejos paralelos en los que mundos distintos se reflejan y se sueñan recíprocamente:

Que esas estrella que vemos están también habitados y que la gente que hay allí levanta también la cabeza para mirar al cielo igual que nosotros y miran aquí, o esta estrella donde vivimos nosotros, y sueñan con que todo aquí es perfecto...La gente sueña, en esos mundos, igual que aquí. No falta quién está soñándome a mí. A mí y a Ud. (p.98)

Literatura como reflejo. El motivo del libro.

El fenómeno está presente incluso al nivel narrativo por las reverberaciones literarias de varios tipos que se pueden remarcar en la novela de Sender.

De la simple mención del título de un libro – “Simbolismo de los colores en la Edad Media” (p.36) – al comentario del contenido en relación con los personajes y con la preocupación del autor por el tema – las obras del Marqués de Sade.

Al nivel textual distinguimos fragmentos que aluden a otros personajes literarios o a actitudes típicas de los mismos. Aparece muy claro que Estéban R. “el hermoso Satán”, no es otra cosa que una hipóstasis moderna del famoso Burlador. He aquí lo que escribe la duquesa en su diario sobre el marqués:

Esteban se burla de todo...él me dijo: Deja en paz al Señor, que está tan fastidioso en las alturas como nosotros en la tierra. (p.99)

La actitud de Rómulo, el jardinero, ante la literatura muestra un fuerte parentesco entre su mentalidad y la concepción quijotesca sobre la vida:

Aunque en el libro se decía que era un cuento, el prestigio de la letra impresa le daba toda la fuerza de un hecho verdadero, porque Rómulo, al revés de lo que sucede con la mayor parte de los personajes, creía que las cosas narradas en tipos de imprenta tenían forzosamente que haber sucedido. (p.57)

Mientras que su intento de descubrir al autor de la muerte de Balbina y del asesinato del capitán, por medio de la representación teatral que da ante la duquesa, remite, sin duda, al héroe shakesperiano, Hamlet.

Pero un libro se destaca de manera especial, dejando su impronta en el tema principal de la novela de Sender, aun llegando a ser determinante en su decisión del título.

Es el que la duquesa sigue leyendo durante las largas noches de reclusión en la torre y que Rómulo mismo le ha traído después de haberlo encontrado en la sala de armas: es el de los Esiemplos de las Monarquías:

“

El libro de los “Esiemplos” comenzaba con una idea poética.... ”El universo es una inmensa monarquía. Los pobladores del universo estamos sometidos fatalmente a ella y somos a nuestra vez reyes de la realidad que nos rodea... El hombre y la ambición ideal que lleva consigo son el rey y la reina del universo. (p.143)

Y precisamente para conformarse con la aspiración ideal de Rómulo y convertirse en “reina del universo”, la duquesa baja

a las habitaciones donde antes había muerto su madre, llegando de este modo al final de su trayecto:

Volvió a pensar en Rómulo viendo la cubierta renacentista de los “Esiemplos de la Monarquías”, que tenía ángeles grabados en madera... Rómulo, el Rey. Yo, la Reina. (p.146)

El “palacio interior”

Así, al final, Rómulo llega a cumplir con su destino, pero no antes de haber pasado por tantas hipóstasis tradicionales de la feminidad. Primero, la de sirena, tal como le aparece a Rómulo en la piscina, vista, sin embargo, de una perspectiva positiva como lo demuestra su réplica en la que se refiere a sí misma: “Un monstruo al que podemos llamar ya no es un monstruo sino un prodigio”. (p.12) Después la de madre, sugerida por la identificación con su madre que ella acepta, descendiendo a las habitaciones donde había muerto la duquesa madre, para llegar finalmente a la condición de amada.

Su trayectoria en busca de sí misma viene duplicada simultáneamente de un proceso paralelo al nivel del personaje masculino que evoluciona desde una condición inferior, la de jardinero, a la de “rey de baraja”, para encontrar la de verdadero hombre. El héroe que siempre advierte sobre la distancia que existe entre su plano existencial y el de la duquesa, después de cumplir varios gestos con valor de actos iniciáticos, consigue alcanzar el mismo nivel que la duquesa y descubrir el secreto cuya amenaza siempre sintió flotar por la atmósfera del torre: el que la ley de Dios sólo la pueden entender los muertos.

El punto final de ambos trayectos es el mismo espacio: el de las habitaciones bajas del torreón, a las que Rómulo accede primero, por lo que su mujer le cuenta sobre este lugar. Después entrará furtivamente en este lugar donde la realidad le parece distinta, a tal punto que al salir “con la impresión de que aquel era un lugar sagrado, volvió a cubrir su entrada”. (p.56)

Son estas las “cámaras secretas”, el lugar privilegiado, cargado de significados, propicio para actos con valor iniciático, en el cual Rómulo se entera de que “las cosas no son lo que parecen” y donde empieza el proceso de iluminación de su consciencia: “...la luz se le antojaba a Rómulo una luz de capilla, de iglesia...” (p.55)

Es este espacio cerrado desde la muerte de la duquesa madre, el del secreto finalmente descubierto por ambos héroes. Aquí viene la duquesa después de haberse enterado de que la única libertad que tiene es la de conformarse con su destino, y el lugar donde, al final de libro, vendrá Rómulo a encontrarla a punto de morir.

El grado de intimidad de este lugar resulta menos de la atmósfera o de los elementos ambientales y mucho más de las relaciones entre los personajes que lo ocupan.

La torre guarda en sus entrañas esta “cámara secreta”, este mundo misterioso y amenazador que le parece a Rómulo inalcanzable, un espacio que se resiste a toda invasión y sigue conservando su valor protector. Este refugio se convierte en una especie de caparazón, de espacio protector que igual que la concha se une a lo que oculta y abriga. Allí, Rómulo y la duquesa se reúnen al final del libro, como el ánimus y el ánima de un mismo ser, cubierto y defendido por la torre – parte visible, protección y sepulcro a la vez.

Igual que en los cuentos, el palacio es símbolo de espacio defensor, pero al mismo tiempo, signo de trascendencia, porque lo que el encierra viene separado del resto del mundo y, por consiguiente, inalcanzable. Es la aspiración de índole espiritual que los dos héroes consiguen alcanzar volviendo en sí mismo.

Precisamente allí, en la parte más recóndita de su interior, la torre, que por analogía sugiere el cuerpo humano, el palacio oculta como a un alma, la “cámara secreta” en la que Rómulo y la duquesa se encuentran en el mismo plano solamente por un único momento, ya que, como lo decían los Esiemplos, no se puede alcanzar la ilusión sin matarla.

Al nivel del lenguaje se construye la ilusión de la realidad de este espacio con un grado aparentemente alto de mimetismo debido a la descripción abundante en detalles prestados al mundo real. Pero, gradualmente, aparece obvio que el registro poético utilizado crea un espacio de ficción, un mundo de signos y de símbolos que invita a ser descifrado.

En la tradición griega, el simbolismo metafísico está relacionado al de índole moral y, por consiguiente, la construcción de una personalidad armoniosa supone la existencia de un modelo de mundo similar, de un cosmos.

En la ciudad en que viven los héroes del libro, la armonía se vio aniquilada y el mundo perdió su alma al estallar la guerra. El alma de Rómulo fallece también al morirse la duquesa y al mismo tiempo, el espectáculo de este mundo de títeres, de apariencias agitadas, se acaba por él.

Poco a poco el resto del mundo invade este ambiente tan exclusivo de la torre, de un palacio, en un parque, en medio de una ciudad en guerra. Entre estos espacios hay una

relación de inclusión que tiene como límites a una extremidad el lugar cerrado, privilegiado y, a la otra, la ciudad asediada.

La imagen de la ciudad en crisis. Organización espacial y funciones de la descripción.

Al abrirse la novela no sabemos con precisión en que ciudad se halla el sitio descrito. El palacio está localizado simplemente en “una callejuela silenciosa”. Esta mención de la ubicación del palacio, que es la primera a sugerir un espacio vagamente urbano, pero sin que algo se pueda deducir con exactitud, se propone desde el principio establecer coordenadas capaces de evocar la dimensión fabulosa, misteriosa y enfatizar la posible ambigüedad y ambivalencia del espacio en que nos introduce. Ambigüedad que, apenas si empieza a desvanecerse con el siguiente indicio ofrecido en la primera página del libro:

En los años 1928 y 29 los duques habían dado en aquella casa las fiestas más suntuosas de la corte. Los reyes asistieron a ellas. (p.9)

Las primeras menciones del nombre de la ciudad, aparecen, sin que por eso se realizara una verdadera conexión entre esas y la colocación del palacio descrito, en los comentarios del autor sobre dos de los personajes: Estéban R., que “tenía en Madrid fama de mujeriego” y la duquesa que “volvió a Madrid y en pocas semanas se casó...”.

No obstante, pocas páginas después la exacta localización viene mencionada explícitamente a la vez con el inicio de la acción, fijado con igual precisión en el tiempo:

Esa mañana de julio 1936 seguía la duquesa nadando en la piscina y pensando que la tardanza en salir aquel

verano de Madrid comenzaba a llamar la atención de sus parientes y sus amigos. (p. 12)

A autentificar definitivamente Madrid como lugar de la acción del libro viene el comentario del autor sobre el duque:

El duque repetía que no podía seguir en Madrid y que el día le estaba pareciendo desesperadamente larga. (p.16)

Y su actitud induce ya la sensación de que algo insólito está a punto de suceder. Las alusiones vagas a ocurrencias fuera de lo común, que aparecen durante el primer diálogo entre los duques en la sala de armas, igual que los comentarios del autor en la misma escena, confirman esta impresión.

Las aprehensiones vienen comprobadas por la escena en que aparece Elena, el enano al que vemos pintar una svástica en un portal al otro lado de la calle, después de haberle anunciado a Rómulo el asesinato de Calvo Sotelo.

Las sugerencias siguen amontonándose: la agitación que se propaga por la atmósfera del palacio, las repetidas salidas del coche del duque por la noche, la radio encendida en la torre dando noticias, culminan con la replica de Balbina, la mujer del jardinero: "Pasa algo".

De este modo, la ciudad aparece como el eco de lo que está sucediendo fuera del espacio protegido del palacio, inicialmente más como un rumor, que, de repente, cobra la fuerza de una explosión:

A las ocho del día siguiente, Madrid era un campo de batalla. (p.20)

Esta primera descripción de la ciudad que coincide con la del estallido de la guerra muestra claramente la relación intrínseca que el autor establece entre ésta y la ciudad.

Se describen las fases de la lucha y durante los episodios que abundan en referencias temporales y de geografía urbana, se mencionan varios lugares de Madrid:

A las diez, la lucha parecía concentrarse en el Cuartel de la Montana, aglomeración de edificios militares que dominaba una colina aislada por parques y avenidas entre la Plaza de España y Rosales. (p.20)

Madrid viene sorprendido en un momento de crisis - la lucha entre los republicanos y los fascistas - y parece participar en esta lucha:

(...) en pocas horas el aspecto de la ciudad había cambiado. Sucedieron de la manera más natural y simple las cosas más extrañas. El aire de Madrid, que era un aire de día de labor, sacudido por los cañonazos parecía de fiesta. (p.20)

A partir de aquí los sucesos se están precipitando, el movimiento se acelera y el ritmo del relato se intensifica. En el espacio protegido y protector del palacio entran los republicanos y con ellos penetra allí la guerra en sus consecuencias; el edificio viene requisado en el nombre de “las milicias republicanas” cuyos representantes se apoderan de él, hacen el registro de la casa y echan fuera el personal:

Tienen Uds. dos horas para abandonar el edificio que desde este momento pertenece a la República, es decir al pueblo. (p.22)

Pero de momento, la realidad de las luchas continúa ser bastante lejana, sugerida especialmente al nivel de las alusiones sonoras:

Se oían en la lejanía a través de un aire más fresco y como perfumado por el crepúsculo, disparos sueltos. (p.24)

O sea:

Se oían tiros aún, más lejanos y otros más próximos.
(p.26)

Y: oyéndose disparos lejanos seguían. (p.31)

Estas alusiones auditivas, van a acompañar toda la acción de la novela, intensificándose desde el sonido de unos lejanos disparos sueltos, al ruido de las sirenas, de los motores de los aviones, hasta los fuertes cañonazos y tiros de artillería, culminando con el bombardeo del palacio. Ellas no son más que la voz de la ciudad en guerra, una guerra que aparece sobre todo como una realidad sonora. Incluso cuando viene relatada por el duque, de regreso a escondidas en su casa, que le cuenta a su esposa el episodio del Cuartel de la Montaña tras el cual los monárquicos perdieron la lucha en Madrid:

Mandé una batería que hizo unos cien disparos. Los aviones me desmontaron tres piezas en la primera media hora. Hice lo que pude. Volvería a hacerlo porque creo que es mi deber. (p.35)

En este palacio surge la guerra, primero como alusión y recelo - en las palabras de Elena, en las de los duques - después como noticias en la radio o rumores - “Dicen que el Gobierno está ganando la guerra en todas partes”, le dice Rómulo a la duquesa - y más tarde como realidad directa, interior - la llegada de los republicanos al palacio - y exterior - el aspecto sonoro siempre presente - para llegar a ser una realidad vivida por los personajes a la que asistimos indirectamente escuchando el relato del duque participante en el ataque del Cuartel de la Montaña. Los apuntes de la duquesa en su diario nos desvelan su incapacidad de entender por el momento la gravedad de lo sucedido:

Los míos son los monárquicos... No sé en realidad como van a traerme aquí a Alfonso XIII, pero quizá cabalgará sobre el trono a los acordes de la marcha real. (p.30)

En sus reflexiones, Rómulo intenta reconstituir como de unos fragmentos de mosaico el sentido de lo que pasa:

Rómulo no comprendía. “Los rojos”, y también “Calvo Sotelo”. Las cruces svásticas en las puertas. El enano perseguido... (p.24)

Si el duque es participante en esta guerra por deber y Esteban, el marqués de R, por el placer de matar, Rómulo lo será más tarde por el deseo de las cosas, de hallar el sentido de lo que pasa en el mundo:

Esta es la guerra, pero ¿qué guerra, qué clase de guerra...? (p.24)

Hasta que finalmente, de una guerra oída y relatada, esta llega a ser una vivida por los mismos protagonistas. Su presencia que llega a ser visible y concreta, por la instalación de la bandera republicana encima de la portería y de un verdadero campamento en el parque e igualmente por la captura del duque como consecuencia de la denuncia de Rómulo. Luego crece vertiginosamente hasta dimensiones apocalípticas en la escena del bombardeo del parque, causado por la intervención de Estéban, asociándose a continuación con los destinos de los personajes:

Poco antes de las nueve, Rómulo cruzaba el parque cuando se sintió arrojado al suelo por una cadena de explosiones. Era como si el cielo se desgajara sobre él. (p.104)

La escena del bombardeo del palacio, de un intenso dramatismo, viene a enfatizar el lado negativo, destructivo del

simbolismo de la guerra, vista como desencadenamiento de fuerzas ciegas que traen muerte y ruina, mientras su sentido cósmico de lucha entre la luz y la oscuridad, entre el bien y el mal será puesto de manifiesto en la escena de la cual la duquesa asiste a la batalla en la terraza del torreón.

Tratado en el libro de una perspectiva múltiple, como lo subraya la réplica del enano, el simbolismo de la guerra abarca también el aspecto de lucha interior en busca de la unidad y verdad interna, de la verdadera identidad, ilustrado por el proceso evolutivo de los dos héroes principales:

Se pelea por todas partes. En el parque, en la calle, en el campo, en los aires y en la bodega. (p.83)

El autor construye el espacio novelesco basándose en una relación de inclusión de los espacios menos extensos y cerrados en otros cada vez más ambiguos oscilando entre abiertos y cerrados, llegando a la trágica ambigüedad del espacio de una ciudad en guerra. El espacio de dentro recibe los ecos de lo que ocurre y después llega a participar en los eventos de fuera, en la ciudad que, a su vez, vendrá incluida en el espacio del odio y del combate al que toma parte. De modo que, si al principio su ambiente aparece solo vagamente aludido por elementos comunes a cualquier otra ciudad - una callejuela, donde se halla el palacio de los duques, un portal en que pinta svásticas Elena, el enano que trabaja en una cerería del barrio - una vez iniciada la guerra, se describen las zonas de la ciudad donde hay luchas, se mencionan nombres de barrios u otros elementos urbanos:

La ciudad era ya atacada por toda la parte oriental, desde la Ciudad Universitaria al Cerro de los Ángeles. (p.72)

Se multiplican tanto los comentarios sobre el desarrollo de la batalla:

En la radio se oía...que las tropas republicanas perdían terreno y advertía que la caída y pérdida de Madrid, aunque sería muy lamentable no representaría más que un incidente en la lucha y de ningún modo el final de la guerra. (p.70)

Como igualmente las descripciones abundando en detalles y alusiones de todo tipo:

Sonaban las sirenas. Al otro lado de una alta ventana con cristales polvorientos, los reflectores surcaban el cielo...al mismo tiempo disparaban las ametralladoras y los cañones antiaéreos y se veían las balas trazadoras subir como rosarios de bengalas. (p.74)

Madrid, geografía profana y geografía mítica

Pero de esta descripción de una ciudad en guerra carecen los detalles concerniendo la geografía urbana. Apenas durante el diálogo entre Rómulo y el enano refugiado en el sótano del palacio se ofrecen por primera vez indicios sobre la ubicación del edificio y se menciona el nombre de la calle, la calle de Santa Genoveva.

Le sigue el nombre de la calle de Segovia donde está la puerta principal del palacio, la única que vendrá citada más veces en el libro. Por primera vez, en una imagen cargada de lirismo, en relación con la mirada de la duquesa:

Y había en aquella mirada como los restos de la luz viva de día que se extinguía sobre los tejados de la calle de Segovia. (p.54)

Bastante escasas son las referencias a lugares conocidos de la capital española como serían el Puente de Toledo, el Cerro de los Ángeles, el Viaducto o el río Manzanares.

Faltan pero las descripciones amplias, detalladas de la ciudad, que aparece más bien sugerida por el empleo de una terminología general, que incluye elementos comunes a todo espacio urbano: calles, esquinas, barrios sin nombres, el centro de la ciudad.

La única escena mantenida en la que Rómulo sale del palacio a pasear por la ciudad presenta una realidad urbana anónima, con calles desiertas. Los detalles, un jardín, una estatua nos sugieren un barrio rico, posiblemente, aquel donde está el palacio, y amplifican el misterio de la atmósfera:

Rómulo salió de la casa por el mismo lugar por donde había asechado un día en las sombras del duque. El silencio y la soledad de las calles hacían una impresión siniestra. Lo primero que percibió fue que, a medida que se alejaba del palacio, parecía estar más dentro de él y de sus problemas. Estuvo dando vueltas por las calles desiertas hasta el amanecer. Entonces vio una farmacia abierta y entró llamar por teléfono al palacio. (p.129)

Pero su función resulta más bien simbólica que denotativa:

Yendo después hacia el Viaducto, por el que pensaba bajar a la calle de Segovia, vio detrás de una verja un pequeño jardín y en el centro una estatua de mármol, una Venus cubriéndose los senos también con sus brazos. (p.129)

La dimensión política y social del espacio de la ciudad está sugerida por la descripción del conflicto que se está desarrollando entre dos campos que se disputan la capital como sede del poder, incluyendo elementos que precisan los cambios efectuados al nivel de la organización social por los que controlan de momento la ciudad, como: la Junta Nacional de Incautaciones, la Dirección General de Seguridad, el comité de barrio, etc.

Pero la normalidad de la vida cotidiana de una comunidad urbana falta en absoluto – no hay tranvías, ni coches, salvo una ambulancia de sanidad y los que transportan tropas, no aparecen descritos lugares signos de la ciudad como los cafés, las avenidas, las plazas públicos, los teatros y los cines; apenas si vemos una farmacia abierta, pero no almacenes. Las calles son desiertas, las actividades diarias normales han cedido campo a la realidad agobiante del combate, con las sirenas de las alarmas, la electricidad cortada durante los bombardeos, etc. La anulación de la normalidad alcanza lo trágico en el episodio de la escuela donde se han muerto doscientos niños durante los bombardeos.

Del análisis sobresale el funcionamiento del espacio cuya construcción se basa en un fuerte grado de interdependencia entre los lugares descritos, la acción y los personajes de la novela. Personajes que no son caracteres típicos urbanos y, salvo los dos protagonistas, tampoco son personalidades individuales, siendo más bien grupos de individuos anónimos separados en dos campos enemigos, mencionados genéricamente como monárquicos y republicanos, o desde la perspectiva de los dos héroes principales, Rómulo y la duquesa, los “míos” y los “tuyos”, visto que ambos se ven obligados a situarse en posiciones adversas:

Había en el aire el sentimiento de una fuerza a la cual Rómulo no quería ceder.... No le quedaba más que ser “un rojo”. (p.70)

Por eso la mayoría de las veces los personajes exteriores, que no pertenecen al espacio privilegiado del palacio, vienen sea presentados como grupo, como personaje colectivo – eso es, los republicanos que entran en el palacio e instalan allí su campamento – sea indicados indirectamente por alusiones o

por presencia en las luchas que se están desarrollando – da las noticias en la radio que siguen anunciando la situación del frente o de los comentarios de unos de ellos.

Los pocos personajes episódicos que escapan a este tratamiento genérico tienen su papel determinado en el desarrollo del relato, como el duque, “rebelde” monárquico denunciado por su jardinero y ejecutado por las milicias republicanas; Ordóñez, el capitán que vendrá asesinado por Estéban en las habitaciones de la duquesa y Cartucho, el miliciano taciturno que sigue investigando su muerte sospechosa. Otro es Elena, el enano cuya presencia en el sótano del palacio viene a subrayar la imposibilidad de establecer confines firmes, ciertas entre lo real y lo fantástico, igual que Estéban, el marqués de R., que todo a lo largo del libro es una presencia de ficción, un personaje contado por los demás.

Con dicha excepción de los dos protagonistas, la duquesa sin nombre y Rómulo, el jardinero con nombre de héroe legendario, fundador de ciudad y guerrero fraticida, que se nos desvelan poco a poco durante su lucha en busca de su propia identidad y de la relación con su existir en el mundo, acción que se convierte en el tema central de la novela.

La ciudad en la que se desarrolla el drama de la duquesa y del jardinero, no aparece como una realidad sino más bien como una abstracción desde el punto de vista paisajístico, pero la intención clara de trascender lo particular tiene como propósito el intento por parte del autor de alcanzar un nivel de generalización apto para conferir una dimensión de espectáculo universal, mítico a esta ciudad implicada en un conflicto fraticida al que participa tanto englobando en sí los dramas humanos concretos como convirtiéndose al mismo tiempo en un escenario para confrontación en plano filosófico

sobre la existencia humana con su significado y de las relaciones entre el hombre y la divinidad .

No obstante, dos fragmentos no muy extensos crean una sugestiva imagen de Madrid visto de otra perspectiva; parecen pequeñas centellas entre las sombras, chispas de la famosa ironía característica para la mentalidad española:

Un soldado jugaba con la cuerda saltando a la comba y cantando humorísticamente una canción que se oía a veces a las niñas en los parques:

*Mercedita ya se ha muerto,
Muerta está que yo la vi....
La duquesa completaba en su imaginación:
Cuatro duques la llevaban
Por las calles de Madrid.
La canción se refería a la joven reina Mercedes,
muerta en el último tercio del siglo pasado. Mi padre - se decía - era uno de esos cuatro duques... (p.150)*

Elementos de tragedia y de farsa coexisten igual que en la vida misma y Madrid se presenta con su cara humana constituida por la existencia de sus habitantes:

*El enano salía poco del palacio pero cuando se asomaba a la calle no faltaba algún rapazuelo que llevara su curiosidad a extremos impertinentes...Dos pilluelos de once años le cantaban al verlo:
Me casé con un enano
por tener con que reír;
le puse la cama en alto
y no podía subir. (p.172)*

Resulta sumamente obvia la ambigüedad que Sender atribuye al espacio de la ciudad. En su libro, ciudad ha dejado de ser la imagen reflejada en la tierra del orden celeste, ha perdido su valor de espacio protector, llegando a ser madre devoradora de sus propios hijos. Es un espacio de tipo laberíntico a la vez

cerrado entre los límites de la guerra y abierto a las confusiones, errores, y la locura de los seres humanos.

El único edificio de esta ciudad que viene descrito detalladamente es este palacio, alejado como una isla, un oasis, en un océano de guerra. Y aquí, el único espacio que resiste a la invasión de la guerra, el lugar prohibido en el cual se está en la ciudad sin estar en ella, el espacio que el autor consigue sacar fuera del espacio y del tiempo, en el que viene anulada la dialéctica de lo dentro y de lo fuera, donde los héroes encerrándose en sí mismos se abren hacia la verdad de la condición humana, será la torre. Verdadero protagonista, la torre de la novela de Sender es, la “morada del alma”, en términos de G.Bachelard, es la torre de nuestra alma que no puede ser destrozada ni por las fuerzas ciegas de la guerra. En esta ciudad que parece en medio de una “danza de la muerte” la única guerra en que se ha de luchar tendrá que ser la interior, el enfrentamiento con las tinieblas de la ignorancia en busca de la luz del conocimiento de sí mismo, como Rómulo le recuerda a la duquesa:

La guerra, el fuego, la sangre ¿qué nos importa a nosotros, a Ud. y a mí? (p.96)

CAPITULO III

ESTRUCTURAS ESPACIALES URBANAS Y SIGNIFICADOS CAMUFLADOS EN *LA NOCHE DE SAN JUAN* POR MIRCEA ELIADE

El motivo de la puerta: invitación a la lectura del mundo

La novela se abre con y como una puerta; como si nos trajera un mensaje, nos hiciera una invitación. En su primera frase aparece ya una imagen emblemática para el sentido y la problemática del libro:

Abrió la puerta lo más despacio que pudo y encendió la luz. (p.19)

Iniciando el texto por la descripción de una puerta que se abre equivale, por parte del autor, a una invitación a la lectura, no solamente del libro sino del mundo en que vivimos y donde, la luz de la revelación puede encenderse para cualquier hombre. La aventura de tipo espiritual, la posibilidad de acceder a otro nivel ontológico sería al alcance de quien pudiera descifrar correctamente las señales, que según M.Eliade no son más que huellas de lo sagrado disimulado, camuflado.

Es esta puerta, una que se abre hacia un misterio - a la vez del libro y del universo - un misterio al que el protagonista, Stefan Viziru, sigue buscando y que indica el paso entre dos territorios, entre lo conocido y lo recóndito, sugiriendo la posibilidad de acceso al más allá, a la revelación.

A esta puerta que le facilita al héroe del libro el tránsito hacia otro nivel de la existencia, sin ser, aparentemente, más que la de una habitación de un hotel bucarestino, aún en las primeras páginas, tocará el destino bajo la apariencia del

portero, entregándole un par de guantes, supuestos ser de Ileana, que había sido traído por un chofer de taxi.

Siempre esta puerta es la única en que no vino a tocarse aquella tarde de verano cuando se oyeron toques en las puertas del hotel sin saberse quien estaba tocando, si acaso hubiera sido “un adventista que durante el invierno pasado había venido a vender biblias.” (p.40). Resulta obvio que, por la función que el personaje le atribuye al espacio que ella viene a proteger, esta puerta se diferencia cualitativamente de las demás que, en este mundo desacralizado que es el nuestro, demasiadas veces se quedan sin responder a la llamada de Dios y sordas ante el milagro.

Y será otra vez esta misma puerta que, perdiendo completamente su poder protector, su significado de lugar selectivo entre lo accesible y lo inaccesible, dará paso a la invasión de la Historia en el refugio de Stefan Viziru, cuando vendrá a ser sacudida por los agentes de la policía:

Oyó ruidos de pasos apresurados por el pasillo, voces y una mano tirando fuertemente del picaporte de su puerta. Seguidamente se puso a aporrear la puerta. «Es un adventista. Vende biblias», recordó Stefan y saltó furioso de la cama. Apenas giró la llave en la cerradura, la puerta se abrió del todo golpeando violentamente la pared. Se vio rodeado por desconocidos. Algunos empuñaban revólveres. No tuvo ni tiempo de entender lo que pasaba. Sólo oyó gritar al jefe. ¡Prefectura de policía! (p.157)

Si al nivel significativo esta puerta forzada sugiere la aniquilación del espacio protector de la habitación secreta, la pérdida del refugio, al nivel de la trama esta violencia le abre al protagonista el camino hacia el espacio carcelario materializado en los sótanos de la prefectura y, después, en el campo de concentración de Miercurea Ciuc donde, acusado injustamente de pertenecer al movimiento legionario, Stefan estará internado algunos meses. La idea de paso, de

descenso a territorios inferiores, parte del espacio iniciático que el protagonista habrá de atravesar, viene evocada por la puerta de la celda de la prefectura de policía de Bucarest en la que Stefan está prisionero, que se abre para conducirlo hacia aquel lugar, como el inicio del largo viaje por el laberinto de su vida:

Cinco minutos antes de la medianoche la puerta volvió a abrirse. En el umbral dos agentes de la gendarmería con metralletas y varios agentes de paisano. Los corredores estaban fuertemente iluminados. En el patio interior de la prefectura, dos faros concentraban la luz sobre una camioneta cerrada. (p.169)

Este trayecto laberíntico traspasará por otra puerta - la que el protagonista pone entre sí mismo y el mundo entero como una lápida, encerrándose en su cuarto y negándose a comer, en una especie de entierro voluntario después de la muerte de su esposa, Ioana. La única persona que consigue superar este obstáculo, este verdadero muro de silencio e incomunicación es Irina, quien le convence volver a la vida, desde este purgatorio personal:

Tu pecado es que quieres vivir la muerte aquí, en la tierra - continuó Irina como si no lo hubiese oído. Pero, en la tierra el hombre está obligado a vivir sólo la vida. Su muerte verdadera la vivirá en el cielo. Si intenta vivir la muerte en la tierra, peca y se consume en la desesperación. Y, entonces, ni vive verdaderamente ni muere. Es como un alma en pena.... (p.459)

El espacio novelesco de *La Noche de San Juan* se parece a una vasta morada, acaso un hotel, con una infinidad de cuartos cuyas puertas se abren y se cierran continuamente. Como motivo recurrente hay un sinfín de puertas, de mayor o menor significación, que aparecen a lo largo del libro, cada una de ellas estableciendo una relación con un personaje y añadiendo

al menos un leve matiz al extenso simbolismo de este elemento ambiental, desde las puertas de las varias habitaciones de Stefan, de Vadastra, de Biris, del salón del profesor Antim, etc., hasta las salidas del vientre de la ballena, el *Telón de Acero* o las puertas del cielo en la noche de San Juan.

Los golpes amenazadores del destino sonarán en una puerta del hotel de Bussaco donde Stefan e Ileana pasan juntos su única noche de amor, la Nochevieja de 1942, como un presagio de su inminente separación:

Stefan se inclinó sobre ella para besarla nuevamente cuando sonaron tres golpes espaciados, que parecían venir de las entrañas de la tierra. (p.353)

Separación que será cumplida cuando Ileana cierra a llave la puerta después de haber en vano suplicado a Stefan de quedarse con ella aquella noche y marca el destino del héroe con la fórmula empleada por la heroína de los cuentos populares rumanos, Ileana Cosanzeana:

Irás a buscarme hasta el fin del mundo pero ya no me encontrarás. Irás de rodillas hasta el fin del mundo a buscarme. ¡Pero no me encontrarás! (p.355)

La salida del Tiempo

La puerta de la casa del mejor amigo de Stefan, Biris, que este no puede abrir al regresar después de una noche de borrachera (p.159) parece aludir a su incapacidad, o a su falta de anhelo para buscar una salida del Tiempo, que le hace dejarse vivido por la Historia. Sin embargo, por esa misma razón se abre igual que su amo a todo tipo de experiencias

humanas. A la amistad - Stefan, Bibicescu, Misu Weissmann, todos pasan en busca de la compañía y la comprensión de Biris - a la curiosidad, pues, detrás de ella viene la tía de Biris, la señora Porumbache a escuchar las conversaciones de su sobrino con sus amigos, e incluso a la enfermedad - la tuberculosis de que sufre Biris - o a la muerte - cuando Misu Weissmann viene a anunciarle el fallecimiento de Catalina.

Como Biris mismo lo declara, quiere vivir a ver lo que va a ocurrir, dado que, como profesor de filosofía le resulta difícil creer en la existencia del Paraíso - “¡Qué pena que no exista!...” (p.547)

Apenas después de haber sido torturado por los agentes de la policía comunista, solo en su celda, empieza a presentir su existencia y este verdadero *descensus ad inferos* - “Me han enterrado en una celda especial, sin puerta de hierro, sin ninguna salida” (p.558) - equivale a una etapa de iniciación que le viene a preparar para facilitarle el acceso a otro nivel de realidad, que Biris ya está buscando a oscuras golpeando en las paredes de su cárcel:

Tanteaba incesantemente en la oscuridad sin encontrar el hierro húmedo de la puerta... (p.557)

En la oscuridad de la celda se da cuenta de:

...haberlo entendido todo y todo era de una tremenda sencillez....

No se podría engañar, la puerta era de hierro, estaba húmeda, fría, y habría tenido que sentirla bajo sus dedos. En cuanto llegara a la puerta, empezaría a golpearla con los puños hasta que se despertara el guardián... Le diría el mensaje lo primero... (p.557)

El acceso a la revelación le viene concedido en el lecho de muerte, cuando le dice a Bursuc, el fraile comunista, que se ha enterado de que Stefan tenía razón - “Existe una salida”.

(p.560) En el cuarto del hospital de la prisión, la puerta que se abre para dejar pasar a su tía Viorica y a Irina , en el momento mismo en que Biris iba a morir, sugiere el pasaje que se ha abierto por él hacia una nueva condición. Por haber encontrado la fuerza de la fe, se le abre el horizonte de lo sagrado de donde viene su mensaje confiado a Bursuc, pero propuesto como paradigma de comportamiento humano: “Dile a todos que es muy sencillo... Que no tengan miedo...” (p.560)

Puertas prohibidas y puertas del destino

En su ansia de ganar fama, de pasar a la posteridad, el padre de Vadastra, el maestro de escuela Gheorghe Vasile, abriga la ilusión de crear una “Fundación cultural profesores Iancu Antim - Gheorghe Vasile”.

A este propósito abre la puerta hacia la falta de honestidad, hacia la mentira y el robo, vendiendo insensatamente valiosas piezas de la colección del ilustre profesor Iancu Antim, en cuya casa ha venido habitar después de la muerte de éste, con su nuera Irina, sobrina del profesor. Después de vender libros, cuadros, manuscritos e iconos valiosos del siglo XVIII y XIX, que a él le parecían feos e ininteligibles, para adquirir la colección completa de la Biblioteca para todos - libritos de ediciones populares, “libros útiles al alcance de todos” que destina a constituir una biblioteca popular cuyo custodio sería él mismo, como una especie de “apóstol, encargado de llevar la luz a las aldeas” - poniendo en peligro los bienes de la familia y la herencia de su propio nieto, choca un día con la exasperación de su familia que intenta poner fin a su actividad arruinadora, encerrando la puerta del salón.

La reacción de Gheorghe Vasile es la de forzar esta puerta de su propia casa:

Al día siguiente y al otro repitió la operación, lo intentó varias veces pero no consiguió abrir. Empezó a soltar palabrotas entre dientes y entró en la cocina a buscar otras llaves viejas que había por los cajones. Ninguna valía. (p.375)

El motivo desvela otro matiz revelador para su plurivalente significación en la idea de interdicción, de inaccesibilidad que evoca esta puerta cerrada del salón - es la que no se debe abrir, con su umbral que no hay que sobrepasar para no entrar en zonas inferiores, para no acceder a la decadencia moral. Es la puerta que se resiste para protegerle al personaje de la más infame caída, es la que se abre ante él la noche de Pascua, como si Dios le abriese una puerta hacia la luz del entendimiento:

La puerta no estaba cerrada y Gheorghe Vasile se quedó unos instantes en el umbral para calmar su respiración. Luego entró de puntillas, colocó la vela encendida en un cenicero y se acercó a la primera vitrina... (p.375)

Y en este momento mismo aparece su nuera Irina, llevando la vela de Pascua encendida saludándole con las palabras tradicionales - “¡Cristo ha resucitado!” - abriendo su alma al remordimiento y a la vergüenza por lo que había hecho, así salvándole como ser humano: “un don nadie, la escoria de la sociedad, eso es lo que era yo.” (p.375)

En el piso que habitaban juntos, Vadastra y el teniente Baleanu, las puertas son lugares de la indiscreción, del acecho, del chantaje. En su desmedida ansia de llegar a ser alguien, Spiridon Vadastra, abogado e informador de la policía, no se detiene ante nada para conseguirlo. Detrás de la puerta de su habitación, sigue espiando a su coinquilino, intentando de sorprender a la amante de éste, una presunta dama de la alta sociedad a la que quiere sacar una foto, para

pedirle dinero bajo la amenaza de desvelar el adulterio al marido, un supuesto riquísimo industrial.

Pero cuando tras noches de vigilia consigue aplicar su plan, la mujer resulta ser solamente la esposa de un simple empleado de ferrocarriles, y así se van desvaneciendo sus sueños de enriquecimiento.

Muchos años más tarde será la puerta de la habitación no.16 de un pequeño hotel parisiense la que proporcionara el reencuentro entre Stefan y Spiridon Vadastra, el aventurero al que se suponía muerto durante un bombardeo en Londres: “Oyó la llave girar en la cerradura y la puerta se abrió muy despacio, con precaución, sólo a medias.” (p.582)

Y esta puerta entreabierta que le permite ver como a una aparición de otro mundo a su antiguo vecino del hotel bucarestino, remite una vez más al misterio que envuelve a este personaje voluntariamente enigmático, cuyo destino parece haber cumplido sus aspiraciones de ser espía internacional, sin que su misterio real o fingido fuera totalmente desvelado.

La polifacética significación del símbolo viene enfatizada por la reiteración del motivo de la llamada a la puerta. En el mismo hotel parisiense de *rue de Vaneau*, Stefan Viziru recibe otra señal, otra llamada del destino a su puerta, cuando el portero viene a entregarle un “paquete bastante voluminoso envuelto en papel de color café, muy bien atado por varias vueltas de cordel” y esto le provoca la rememoración de la noche de San Juan cuando conoció a Ileana y cuando otro portero, él del hotel bucarestino había tocado a su puerta para entregarle los supuestos guantes de Ileana, traídos por un taxista. Será esta una última puerta que se le abre a Stefan en

su trayecto hacia la revelación, símbolo del tránsito de lo profano a lo sagrado. (p.576)

El paquete, que le había sido enviado por Misu Weissmann antes de su enigmática desaparición, contenía, junto a los manuscritos de Bibicescu, un grueso cuaderno de anotaciones íntimas y de recuerdos del escritor Ciru Partenie. Diario en cuyo espacio la rememoración se concluye como un círculo mágico de su vida, anulándose el desdoblamiento Stefan Viziru - Ciru Partenie y cuya lectura le permite al protagonista descifrar lo que se ha convertido en el misterio de su vida, el enigma de la señora Zissu:

Debería hacer algo, tal vez rezar, decirle a alguien que me ha ocurrido algo, que todos los acontecimientos de mi vida tenían un sentido, pero que no supe buscárselo y no supe comprenderlo.

Por eso me perseguía este nombre, la señora Zissu. Debería decir algo. ¡Señor, hágase su voluntad! (p.590)

Un sinfín de puertas se abren en la novela de Mircea Eliade aludiendo, al nivel temático a la idea central del libro, la búsqueda de una salida, de una apertura para escaparse fuera del Tiempo, que viene figurado metafóricamente por la imagen de una ballena que cubre toda la tierra y de la que, como Stefan le está comentando una vez a Ileana: “Si esperamos a liberarnos por la muerte, no habremos ganado nada. El problema es liberarnos del vientre de la ballena en la vida, en el Tiempo, en la Historia.” (p.141)

Escaparse de las condiciones temporales y espaciales se convierte para el héroe principal de la novela en una verdadera obsesión. A un primer nivel de su intento todos los esfuerzos parecen destinados a fracasar, el simbolismo de la ballena remitiendo más bien al aspecto maléfico, al Leviatán bíblico asociado a una trayectoria equivalente a un descenso hacia el Infierno.

...si sólo mediante la muerte podemos liberarnos del Tiempo y de la Historia. De ser así la existencia humana perdería su sentido. En ese caso nos encontraríamos aquí, en la vida, en la historia, por error. Si sólo la muerte nos permite salir del Tiempo y de la Historia, la realidad es que no salimos a ninguna parte. Lo único que hacemos es volver a la nada... (p.142)

Stefan sufre un largo proceso de transformación que consiste en una amplificación de su sensibilidad, de su atención, de su capacidad de receptar los mensajes, las señales. Por miedo de que se tratara de un despertamiento temporáneo, de una anamnesis pasajera, se confiesa a su mejor amigo Biris, al que quiere convertir en testigo:

Se trata de un mensaje que quiero confiarte. Ahora que todavía estamos a tiempo, que todavía lo comprendo. Sé perfectamente que no comprenderé mucho tiempo más. Estas cosas se olvidan rápidamente. Es probable que muy pronto vuelvo a ser lo que fui, que vuelvo a ser yo mismo. Pero el mensaje permanecerá. Pero, gracias a ti, podré volver a saberlo en cualquier momento.... (p.217)

Sistemáticamente nuevos matices semánticos vienen añadidos a la imagen del vientre de la ballena que se configura igualmente en un espacio de descamino, de error, un laberinto por el cual Stefan va errando, al nivel de la trama correspondiéndole las tribulaciones del héroe en el campo de concentración y en la clínica donde se había quedado después de la muerte de Ciru Partenie, para tratarse de un grave insomnio causado por un fuerte sentido de culpabilidad, visto que el famoso escritor ha sido matado erróneamente por la policía que le ha confundido con Stefan.

El paso del espacio real al simbólico se hace imperceptiblemente por vía de la narración - la de Stefan que una vez salido de la clínica viene a buscar a Biris y le cuenta su experiencia. Se encuentran los dos en el espacio de su

conversación como en un lugar de tipo laberíntico, una sucesión de espacios, comunicantes y aislados: la confesión de Stefan sobre su vivir que quiere compartir con su amigo coexiste con el espacio de la rememoración muda de Biris y con el espacio de las sensaciones físicas de la enfermedad de éste, en continuo diálogo interior con las síntomas que aquella le transmite.

En la confesión del protagonista, la imagen de la ballena se enriquece con valores significativos, que aluden al mito de Jonás según el cual la entrada en una zona de oscuridad corresponde a un estado intermediario entre dos modalidades de existencia - en términos de René Guénon - quien compara a Jonás en el vientre de la ballena con el germen de la inmortalidad en el huevo de la matriz cósmica.¹²⁸ El ser humano quien hesita entre dos modalidades de existencia ha de pasar por la muerte iniciática antes de conocer la resurrección. La vida en la tierra es, para todos los humanos, una iniciación que pueden superar, probando sus verdaderas cualidades y la constancia de su fe.

La estructuración de este espacio simbólico al que tiene acceso Stefan ha sufrido una transfiguración. Del vientre de la ballena se ha convertido en laberinto para llegar a ser, finalmente, un huevo, una esfera, el autor fructificando el simbolismo del huevo que, además de ser la imagen del mundo y de la perfección, contiene en germen la multiplicidad. Como Mircea Eliade mismo lo nota, el huevo es una imagen que sugiere la totalidad, indicando un principio ordenador que incluye en su totalidad única, una múltiple virtualidad:

-¿Sabes una cosa? Allí, en el laberinto, me sentía encerrado por todas partes. Me parecía estar en una

¹²⁸ René Guénon : *Symboles de la science sacré*, Gallimard, Paris, 1962, p.155

inmensa esfera de metal. Ya no me encontraba en el vientre de la ballena, sino dentro de una inmensa esfera de metal. No veía sus límites por ninguna parte, sin embargo me sentía encerrado irremisiblemente en su interior... Me sentía condenado para el resto de mi vida a girar ciega e inútilmente en el interior de esa esfera, como en la oscuridad de un laberinto. Y, sin embargo, un día, casi sin percibirme de ello, rompí el caparazón y salí, como se saldría de un inmenso huevo cuya cáscara parecía inaccesible invulnerable como una losa y que, con sólo tocarla se rompió, y salí de nuevo a la luz, salí del laberinto. (p.218)

El mensaje que confía a Biris para comunicárselo a Ileana es que esta esfera donde estamos encerrados sólo aparentemente es de acero y en realidad está rota y que “por cualquiera de sus brechas se podía salir, que cada una de ellas era una ventana“. (p.220)

Estas brechas en la esfera de metal por la que pasa el *Axis Mundi* representan el acceso a los cielos, la salida tan arduamente buscada por Stefan en la tradición folclórica rumana sobre la cual le está hablando a Ileana desde su primer encuentro en el bosque de Baneasa. La salida que encuentra abierta y por la que sale junto a ella, al final del libro, una noche de San Juan:

“Dicen que en esta noche junto a medianoche los cielos se abren....” (p.22)

Llegado al final del camino, de este trayecto iniciático que es la vida, Stefan puede franquear la salida que conduce a la vida eterna porque ha aprendido finalmente a mirar:

Una vez leí en un cuento de hadas que el príncipe azul tenía que descubrir cual era la manzana de oro entre cien manzanas que sólo tenían un baño de oro. Si no lo adivinaba le cortarían la cabeza. Con nosotros sucede lo mismo. Para poder salir del vientre de la ballena tenemos que adivinar entre los millardos de cosas de nuestro

*mundo, cual es el ejemplar único que no pertenece a nuestro mundo...
Si no lo adivinamos, estamos perdidos. Afortunadamente, nos dejaron toda una vida para adivinarlo. (p.219)*

Que por cada ser humano hay una salida lo irá a experimentar *in extremis* Biris, a su vez, durante su encarcelación, después de haber sido torturado. “Dile a todos... Existe una salida”, le confesará él en sus últimos momentos a Bursuc. (p.560)

La frontera política. El *Telón de Acero*

Resulta obvio que este mensaje final de Biris, a pesar de su alusión metafísica, puede ser enfocado, al nivel de la trama, igualmente desde una perspectiva política visto que en la novela viene presentada la situación de Rumanía al instalarse la ocupación soviética, período que ha marcado, tanto una interrupción física de los contactos con los países del Oeste de Europa como también un rechazo, una negación de los valores occidentales.

Al final de la segunda guerra mundial no solamente los habitantes de Rumanía sino también aquellos de otros países del Este de Europa quedaron del otro lado del Telón de Acero, símbolo de ruptura con la civilización del Occidente. Detrás de esta frontera imaginaria entre democracia y dictadura, se oye el grito de Biris:

Ave Occidens, nosotros del otro lado del Telón, nosotros morituri te salutant. (p.545)

Y su queja en la cámara de tortura:

Qué bonito sería llegar a París y decírselo, que sepan ellos también que aunque nos han condenado a muerte,

nosotros, los de aquí, los tontos y los pobres, los queremos y los veneramos... (p.545)

Al nivel textual del entero libro este mensaje irá generalizándose y la palabra París aludirá de manera codificada al Paraíso, así como lo comprueba Biris mismo:

Es un mensaje cifrado. Es decir un mensaje para París. Allí llegan todos los mensajes. En dirección al Poniente... Así empieza el mensaje,

Al pie de una montaña

A la entrada de un paraíso.

Pero no se puede descifrar si no se tiene la clave. Y esta sólo se encuentra en el barco. Cuando uno se despierta en un barco, sabe que va a París. Todos quieren llegar allí, a la sombra de los lirios, a París. (p.553)

Estos primeros versos de la balada anónima *La Corderilla*, considerada como el poema nacional rumano, que Biris murmulla a guisa de declaración a sus verdugos, se convierten en la boca del profesor de filosofía torturado por los representantes del régimen comunista, en un mensaje general para toda la humanidad, señalando la dirección de la busca hacia la libertad, mensaje que pone de relieve que la salida tan anhelada por todo ánimo humano se revela una entrada, la del Paraíso, abierta hacia otra dimensión, hacia una realidad trascendente a la que se puede acceder únicamente por medio de la fe. Fe que él mismo ha vuelto a hallar en las cárceles comunistas, después de haber padecido duras pruebas. Como si hubiera pasado por el agua y el fuego, Biris sufre una mutación interior de lo imperfecto hacia lo perfecto, lo imperecedero y así consigue atravesar el *Telón*.

Las escenas de las celdas de la Seguridad, en las que asistimos a los interrogatorios de Biris, se construyen por una sutil compenetración de detalles exactos que recrean la historia de Rumanía de aquellos años y de sugerencias que nos hacen pensar en los martirios de los santos.

El telón igual que la puerta es - según A.Moles - “una pared móvil que puede cambiar la topología de lo accesible y de lo inaccesible, que modifica en un abrir y cerrar de ojos la idea de dentro y fuera.”¹²⁹ Como sistema dependiente de tiempo introduce, por consiguiente, una nueva dimensión, la del espacio - tiempo. Al juego de unos límites de este tipo relativista asistimos en las descripciones de las tribulaciones de Biris dentro de la cárcel donde los confines entre el espacio físico propiamente dicho y el mental del personaje a veces se confunden.

Para Biris, igual que para los habitantes del Este, el mundo de la libertad ha desaparecido detrás del *Telón de Acero*, un telón de índole ideológica más fuerte que todos los muros, de modo que la única salida posible parece ser la hacia arriba.

Aunque la mayoría de los fragmentos son descripciones directas, al complementar esta imagen espacial contribuyen igualmente las alusiones de los diálogos o de las rememoraciones de unos personajes como Stefan o Biris.

El motivo del tabique - la dialéctica de lo dentro y lo fuera

La lectura metafórica del texto se impone para facilitar el realce del simbolismo o de la “finalidad simbolizante”- cómo lo llama R. Gullón - presente al nivel espacial dentro de esta novela de apariencia realista. Abundan los pasajes en que, aparentemente, predomina la expresión de tipo realista, pero aunque los espacios de *La Noche de San Juan* no son liberados de las leyes del mundo físico - todo lo contrario, los tabiques obedecen de las leyes de la acústica, por ejemplo - y que su localización geográfica es muy precisa, esos ocultan una cierta anormalidad en cuanto a su funcionamiento en relación con el

¹²⁹ A.Moles: *Psicología del espacio*, Aguilera, Madrid, 1972, p.15

personaje. Sin embargo, Mircea Eliade recurre a la simbolización espacial no para “dar mayor plausibilidad a sus fantásticas imaginaciones” sino más bien para sustentar su convicción según la cual detrás de la más banal realidad, siempre existe un inmenso caudal de significados ocultos en cuanto olvidados, de un territorio fantástico de lo milagroso.

130

Y visto que el mundo le aparece como un vasto repertorio de signos, la imagen constituye una señal de referencia de máxima importancia, hasta tal punto que el protagonista masculino de *La Noche de San Juan* llega a considerar el esfuerzo de descifrarla como la razón de su existencia:

-... Es terriblemente simple. Se reduce a un nombre y una imagen. Es todo. Una imagen...

- Una imagen... No has cambiado. Una alucinación en la que no creíste ni tu al principio, pero en la que te has obstinado en creer con furia, con desesperación, con tu propia vida... Hasta que creíste que ya no podías vivir sin ella, que esa imagen era tu vida, tu suerte, tu felicidad, tu destino...

Una imagen y un nombre...Un nombre que oíste una vez, hace mucho tiempo, o través de un tabique...

(p. 607)

Así como lo observaba R.Gullón, las “habitaciones herméticas” no son más que extensiones y proyecciones de un espacio formado por “un círculo mágico” en que el hombre se sabe protegido y desde el cual puede comunicar con fuerzas sobrenaturales.¹³¹

Este círculo “mágico”, al resguardo del cual intenta establecer tal comunicación, es para Stefan Viziru, su banal cuarto de un hotel bucarestino transfigurado en habitación secreta. La medida en que la función de este espacio representa una proyección del personaje resulta claramente del hecho que una

¹³⁰ R.Gullón: *Espacio y novela*, A.Bosch, Barcelona, 1980, p.26

¹³¹ *Ídem*, p.27

vez abandonado por su morador, ese espacio pierde sus cualidades.

Para el otro personaje masculino, Petre Biris, en círculo mágico se convierte la celda en la que, después de haber sufrido torturas, consigue alcanzar la comunicación con el más allá, paradójicamente, desde esta clase de espacio sumamente hermético.

Para los héroes de *La Noche de San Juan*, la dialéctica de lo dentro y de lo fuera se pone más bien en términos temporales que espaciales y se concretiza en su desesperada tentativa de salir fuera del Tiempo sin dejar de existir dentro de ése, cada uno de ellos acabando por situarse en una especie de umbral de espacio – tiempo.

El recogimiento de Stefan dentro de su habitación secreta, en un intento de separarse del mundo circundante inmediato, equivale desde el punto de vista significativo al trazar de un círculo mágico, de una esfera imaginaria que le protege y aleja a la vez. Un lugar donde está en la espera de mensajes que le traigan testimonios desde otra parte. No se trata de un espacio en que el personaje habita sino de uno en que aspira a adquirir conocimiento, a enterarse de la inmensidad del mundo, en que anhela reconciliar dos dinámicas contradictorias del pensamiento, dos “distintas gramáticas del espacio”.¹³² A un cierto punto, en este espacio de la limitación – eso es de creación de límites – donde vive aspirando a un espacio de la extensión hacia el cual está buscando una salida, los mensajes que le llegan parecen haberse concentrado en la zona del tabique que separa su cuarto del cuarto contiguo donde vive Spiridon Vadastra. Sin duda alguna, este espacio pertenece a la categoría de “los refugios efímeros y los albergues ocasionales” que “reciben valores que no tienen ninguna base objetiva” mencionada por

¹³² A.Moles, *op.cit.*

G. Bachelard en su *Poética del espacio*. En tal lugar el personaje eliadiano espera recuperar lo olvidado por la máxima concentración de su atención. Este tabique que procura alejarle de su realidad cotidiana, por su máxima permeabilidad no consigue crear una verdadera oposición entre lo fuera y lo dentro, visto que no debilita sus propiedades perceptivas del espacio que en plan visual, facilitándole, al mismo tiempo, otro tipo de acceso hacia otra parte.

Seleccionando como motivo recurrente el tabique y no otro tipo de pared o muro, Eliade sugiere que la capacidad protectora no reside en la consistencia material y más aun, que la falta de tal consistencia de los obstáculos no disminuye necesariamente la consistencia de los fenómenos que se producen del otro lado.

Los héroes típicamente eliadianos, “aventureros del espíritu”, prefieren a la intimidad y a la protección proporcionada por los muros espesos, estables y duraderos del mundo sensible, una vía de salir hacia una realidad superior, más allá del territorio visualmente alcanzado, visto que viven más en un espacio mental que en uno de la materialidad.

Además de la puerta, con cuyo significado se compagina, el tabique es el elemento ambiental más frecuente a lo largo del libro. Se le confiere una significación especial, dado que reviste el aspecto de una pared que se podría abrir, para los que supieran la palabra justa, hacia una realidad que disimula sólo parcialmente, igual que una pantalla, dejando pasar las señales.

A veces, para los personajes eliadianos, aunque la pared carezca de la materialidad y el espacio esté limitado sólo por un elemento de índole mental, el mundo se descubre como “estratificado”. Más allá de las paredes de una habitación, de los muros imaginarios de su alma, Stefan encuentra los

límites del vientre de la ballena o de una gigantesca esfera de metal, espacios en los se esfuerzan en encontrar un agujero, una vía de salida.

Todo lo contrario ocurre durante su encarcelación en el campo de Miercurea Ciuc o durante los bombardeos de Londres. Lo que le aísla de la realidad circundante al héroe del libro es su capacidad psicológica de realizar una discontinuidad perceptiva, alzando, alrededor de sí mismo, invisibles pero impenetrables muros por la concentración de su atención en otra parte, en otro espacio. Sea el de un recuerdo – en el campo se proyecta en el espacio del único beso dado a Ileana, sea el de la lectura – en los refugios, leyendo a Shakespeare se substrahe a los horrores de la guerra.

Espacios interiores: los cuartos

El *incipit* del libro contiene la descripción del espacio más representativo y simbólico, a la vez, de la novela. La imagen con la que empieza el libro es la descripción hecha con gran economía de recursos, pero con gran fuerza de sugestión, de una habitación:

Abrió la puerta lo más despacio que pudo y encendió la luz. En la habitación hacía calor y se olía a polvo. Las contraventanas estaban cerradas. Junto a la cama había una mesa de madera llena de libros, casi todos nuevos, algunos todavía con las hojas sin cortar. Pegado a la pared opuesta había una pequeña biblioteca, obra sin duda de algún carpintero aficionado, también rebosante de libros. (p.19)

El espacio novelesco de la Noche de San Juan abarca las descripciones de un sinnúmero de habitaciones; de modo que, a este nivel, la obra se presenta como un inmenso hotel - una vivienda común, como lo es en definitiva la tierra, con un cuarto para cada uno de los inquilinos que somos en la vida

terrestre. O sea como un pañal en el cual a cada personaje o grupo le corresponde un tal ámbito cerrado con el que se halla en verdadera simbiosis. Un pañal donde la verdadera comunicación entre varios elementos se hace no de modo directo por una apertura sino por contigüidad, como lo sugiere el motivo recurrente del cuarto vecino por cuyo tabique se le revela al personaje principal una realidad mediata.

Toda nueva secuencia textual empieza por la descripción más o menos mantenida del espacio donde se halla el personaje, sin darse comienzo a cualquier acción antes de haberse establecido una relación determinante entre ese personaje y el espacio en el cual se sitúa.

Que sea una descripción detallada o, más frecuentemente, una simple mención del lugar o de la atmósfera, de tal modo se procura consistencia a las acciones y a los personajes mismos cuya identidad se construye igualmente del espacio en que existen y se mueven.

Este espacio cerrado, protector, donde se desarrolla la vida de los personajes, se revela a ser parecido a un auténtico caparazón. Y son: cuartos de las casas en que viven, cuartos de hotel, cuartos de hospital, salones en que se reúnen con los familiares la Nochevieja, celdas de prisión o de monasterio, cuartos de campo de concentración, incluso cámaras de tortura. Todas las hipóstasis de este tipo de espacio en que viven seres humanos aparecen en la novela de Mircea Eliade.

La habitación secreta: “el cuarto de Barba Azul”

La mayoría de estos espacios se distingue por su representatividad para la vida de los personajes o para la de la época descrita - la del Bucarest de entre las guerras - algunos lo hacen especialmente por su más profundo valor significativo, por su simbolismo.

Se hallan ya concentrados en la primera descripción de un cuarto, no más extensa que un párrafo, que aparece en el *incipit*, elementos y detalles de varios tipos que al mismo tiempo vienen a crear la atmósfera y a sugerir su valor altamente sugestivo. Su condición de espacio cerrado, oculto viene destacada tanto olfativa y táctilmente por las repetidas menciones de los valores de la temperatura, de los olores, como visualmente por la presencia de las contraventanas. La función de este ambiente en relación con el personaje y de éste con el mundo, será establecida sobre todo por la insistencia con que aparecen en la descripción de tres líneas, los libros. El morador de tal sitio lleno de libros, mucho de cuales aún sin leer, no puede ser otro que una persona en busca de algo al nivel espiritual.

Ya en el párrafo siguiente, por alusión indirecta se delimita también desde el punto de vista sonoro el espacio de la “habitación secreta” que comunica con la de otro personaje del libro - Spiridon Vadastra. En toda una serie de escenas mantenidas, de alusiones, de flash-backs referidos a este lugar se nos desvelará su calidad significativa de espacio secreto. Será, primero, un lugar privado en el cual el protagonista, Stefan Viziru, se recoge, se cierra, se esconde para salir por poco de la cotidianeidad, para escaparse del flujo del Tiempo, como el mismo lo viene a confesar una y otra vez.

Pronto será el lugar del encuentro con el destino. Por el tabique de este cuarto le vendrá una señal - oirá el nombre de la señora Zissu en las historias que Vadastra, su vecino, cuenta a una amante suya. Nombre enigmático que le parece encerrar en sí un secreto y que le va a obsesionar durante doce años antes de poder resolver su misterio.

Este ambiente de apariencia tan humilde se convierte en un espacio privilegiado por el valor que el protagonista le ha atribuido:

La habitación que Stefan había alquilado en el hotel era un secreto celosamente guardado. [...] Ioana no comprendía por que necesitaba una habitación en un hotel modesto de un barrio alejado en la que ella no podía entrar. «Exactamente como la habitación prohibida del cuarto de Barba Azul», dijo él, «ya que ninguna mujer ha entrado allí ni entrará jamás, viva por lo menos»... (p.27)

Su mujer, Ioana, vacila entre equiparlo sea a la habitación prohibida sea a un laboratorio en el cual Stefan hiciera experimentos para encontrar la Piedra Filosofal, notando que a veces al regresar de allí sus manos y su ropa olían de modo extraño. Así, además de la descripción directa, se nos ofrece la imagen que otro personaje se hace en cuanto este espacio. Su carácter cerrado resulta de menciones directas, “hacia calor en la habitación y olía a cerrado”- (p.19) - y sigue siendo enfatizado por las frecuentes referencias de índole olfativa.

El lugar de la anamnesis. La habitación *Sambô*

Es la “habitación secreta” sobre todo el espacio de la rememoración, de la anamnesis, del intento de hallar lo milagroso disimulado en lo profano, propicio para el enfoque de la atención en vista de encontrar las señales. Stefan, siempre atento a las palabras que oye por la pared del cuarto vecino, el de Vadastra, para poder resolver el problema que le está preocupando, viene confesarse a Ileana desde el primer momento en que la encuentra en el bosque de Baneasa:

Escapar del Tiempo, salir del Tiempo. Mire bien a su alrededor: están haciéndole señales por todas partes. Fíese de ellas, sígalas... (p.40)

Siempre aquí se produce una primera serie de desafíos del Destino que viene a concretizarse en la aparición del portero con los supuestos guantes de Ileana, traídos por un desconocido chofer de taxi, guantes que:

Estaban manchados de polvo, agujereados por las polillas. (p.40)

Se abre este espacio privilegiado, que de repente adquiere una localización precisa, cuando Stefan le da la dirección al taxista - "Hotel Boston, en la calle Bucovinei" (p.88) - sólo para recibir a Ileana y a Biris, a quienes Stefan invita una noche para mostrarles sus pinturas. (pp. 87-88)

Al entrar los dos, la imagen de este lugar pierde su poder encantador y en sus ojos se refleja simplemente como una habitación vulgar, corriente, de hotel modesto.

Ahí Stefan se empeña explicarles a sus invitados el carácter del todo particular del lugar que, bajo una apariencia totalmente banal, oculta la capacidad de hacerle vivir a otro nivel, uno en el cual todas las funciones filosóficas vienen suspendidas, revelándoles igualmente la existencia de otro espacio similar en su infancia: la habitación Sambô, también una habitación de hotel en la cual de niño había vivido la sensación de "haber penetrado en un arcano inmenso y estremecedor". (p.89)

Ahí había recuperado su condición adámica, siendo como niño mucho más cerca del estado primordial.

Estas dos habitaciones se revelan a ser dos hipóstasis del mismo tipo de espacio, unidos más allá del tiempo por su valor iniciático:

Comprendí que existía aquí, en la tierra, junto a nosotros, al alcance de la mano y, no obstante invisible a los demás, inaccesible a los no iniciados, un espacio privilegiado, un lugar paradisíaco que, si se tiene la oportunidad de conocer, es imposible olvidar en toda la vida. (p.90)

Como adulto intenta volver a encontrar el estado originario en ese cuarto del hotel Boston convertido en habitación secreta pero, a pesar de sus esfuerzos, va a fracasar.

Hipóstasis del motivo del cuadro

Durante esta visita de Ileana y de Biris en su habitación secreta, Stefan trata de mostrarles el objeto de su preocupación que había anunciado a Ileana cuando le hizo la invitación - “¡Anch’io son pittore!” le dijo al llamarla:

Ven que te voy a mostrar mis pinturas. Te enseñaré el coche aquel que desapareció. (p.87)

Su propósito resulta a ser imposible como él mismo se da cuenta y lo viene confesar a sus dos visitantes:

Porque las pinturas que quiero enseñaros ocultan un gran secreto...

A mi manera yo también soy pintor, pero se trata de una pintura a toda luz especial... Sólo hay una tela. Es la misma para todas las pinturas...

El coche de Ileana es el último cuadro... Y para que podáis verla, tengo que explicaros como tenéis que mirarla, de lo contrario no podríais reconocerlo. (p.93)

Por estas palabras repetidas varias veces por su héroe principal, el autor fructifica plenamente el simbolismo de la imagen, como el de la tela. Esta única tela, en la que se sobreponen una tras otra las pinturas de Stefan, es la vida misma, perceptible como realidad sensible. Las imágenes que busca o ve en esta tela constituyen para él verdaderos iconos,

vías sensibles de acceso al mundo espiritual e igualmente reflejos de este mundo de la realidad sensorial que se nos presenta como “un vasto repertorio de signos. “

Biris se imagina una descripción bastante precisa de lo que el llama irónicamente “le chef d’oeuvre inconnu”:

...un lienzo cubierto hasta la saciedad con todo tipo de colores y donde no podía distinguirse nada.

«Sólo tu ojo, acostumbrado a la luz sobrenatural de la habitación Sambô, puede descifrar en esta pasta multicolor los mitos perdidos de la infancia.» (p.109)

Esta tela, soporte de todos los colores significa a la vez, la base del mundo fenoménico, a la superficie del cual todo es continuamente mudable y el velo que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo que Stefan está buscando. Las imágenes y los colores que surgen hasta a su superficie no son más que las señales cuyo sentido él quiere encontrar, convencido de que éstos esperan a ser leídos.

Pero para él, igual que para Ileana y Biris, la representación tiene los límites inherentes de la incapacidad fundamental de los hombres de traducir adecuadamente la realidad trascendente y, aunque completamente consciente de que para encontrar el verdadero sentido de las señales hay que poner la pregunta justa, Stefan aún no ha llegado al nivel necesario para enterarse de ella. Así que su camino iniciático va a continuarse todo a lo largo de la novela.

Aun después de haber perdido no sólo su habitación secreta, pero a su mujer y a su hijo, y también a Ileana, durante su encuentro en Moldavia con Bursuc, el cura revolucionario considerado por Misu Weissmann como “una granuja y un traidor”, Stefan viene a confesarle su “pecado”:

La amo pero no he querido reconocerlo. He mentido. Les he mentido a todos, a ella, a Ioana y a mí mismo... Pero ahora voy a buscarla. Creo que sólo ella me puede salvar... Cuando la encuentre seré otro hombre. ... La dejé que se fuera de mí. Ese fue mi yerro. (p.467)

Y en las palabras de esta confesión suya viene amplificado una vez más el simbolismo del cuadro:

Hubiese querido que se quedara todo el tiempo a mi lado, sobre todo cuando pintaba... (p.468)

Expresando por esta tardía comprensión que su intento de salir de lo fenoménico, de alcanzar otro nivel de la realidad era el esfuerzo de encontrarse en el plano en que ella era su pareja predestinada:

No sé como explicártelo - me había gustado que nos hubiésemos quedado allí, juntos, nosotros dos solos, delante del cuadro, aunque yo no sabía pintar, aunque aquel cuadro... ni siquiera existía. Era solamente un lienzo cubierto de toda clase de colores. Pero Ileana también estaba allí, y estaba también su coche. (p.468)

Tanto por su técnica narrativa como por la idea central del libro, Mircea Eliade expresa su visión personal sobre la vida según la cual en nuestra existencia terrenal en cada momento se enredan fragmentos de otra vida, de otra realidad y el mundo se nos presenta como una textura en la que lo sagrado y lo profano se entretejen y a veces los hilos de la trama sobresalen así que cada uno de nosotros pueda verlos y encontrar el sentido justo, si lo es capaz de hacerlo, dado que todos los elementos ya están allí en la complejidad de esta trama universal.

Al nivel textual el hilo de la conversación se pierde a un cierto momento en rememoraciones o aserciones para reaparecer en

páginas o bien capítulos más tarde, mientras el hilo de la descripción hace meandros por lo real y lo imaginario.

De regreso de su viaje a Moldavia donde no pudo encontrar a Ileana resume su intento según le está confesando a Biris:

He vuelto a dedicarme a la pintura. Pero ya no es como antes. Ya no lo consigo... En otro tiempo, en la habitación secreta bastaba con coger el pincel para sentir que penetraba en otro universo, en otra parte. Ahora pinto el azar.

Quiero decir que ya no puedo salir de mí mismo, que ya no encuentro nada... (p.489)

El camino de su vida sigue un trayecto muy sinuoso como muy bien lo nota Biris al mirar el cuadro: “Parece algo así como un laberinto...” (p.489)

Esa tela que le ha acompañado por años, ha sufrido las mismas transformaciones que él, ha evolucionado a su lado, es la imagen de su vida que se halla en el momento cumbre de la opción:

Lo he intentado con toda clase de colores, pero sin resultado. Siempre termino con este matiz de morado. Es como si estuviera un presentimiento que si supiera como utilizar este matiz encontraría el tono justo... Supongo que habrá comprendido que busco a Ileana... Entonces cuando pintaba en la habitación secreta me bastaba con recordar el coche para encontrarlo todo de nuevo: el bosque, la noche de San Juan y a ella, a Ileana... (p.489)

Este “tono justo” que no consigue alcanzar sería la llave que le permitiera la salida de un laberinto cuyos muros invisibles estén formados por el Tiempo, por todo lo que ha irreversiblemente pasado. El matiz de morado que involuntariamente utiliza una y otra vez Stefan, como todo tipo de colores mezclados encierra un sentido complejo, derivado de los valores simbólicos del rojo y del azul que según el vasto repertorio del simbolismo cromático indican

una, pasión, sentimiento y otra, pensamiento. De su síntesis resulta la significación del tono en que las dos se funden, el morado remitiendo a nostalgia y recuerdo. Si él fuera capaz de recordarse lo que tendría que recordarse encontrara la vía de salvación, la tan anhelada salida, visto que ya no basta con imaginarse una para poder escaparse, como durante su encarcelación, pues es el Tiempo el que le tiene prisionero. Cuando decide de exilarse de Rumanía ocupada por los soviéticos y permanecer en París, Stefan sabe ya que deja detrás de sí para siempre tanto el cuadro como toda aquella parte de su vida vivida en Bucarest.

Aunque la más notable, la hipóstasis del motivo de la pintura como imagen del mundo, como vía de acceso hacia la realidad suprasensible, no es la única empleada en la novela de Eliade. El cuadro aparece bajo dos aspectos más: como obra de arte, objeto estético destinado a adornar una casa, a constituir una colección, espiritualizando la atmósfera, o bien en su aspecto más degradado, como objeto comercial. Pero siempre su presencia trae consigo alusiones a una realidad trascendente.

En el salón bucarestino de Stefan y Ioana, bajo la apariencia de un simple cuadro decorando el ambiente del salón, se esconde sin embargo una señal. Esta pintura que Biris admira tanto representa un ramo de flores arrojado en una mesa cerca de la puerta, al lado de un guante negro.

Además de la ambivalente significación general de la flor como símbolo de la fugacidad del tiempo y de la efímera existencia humana y al mismo tiempo como imagen del alma, aspectos que hacen obviamente alusión a la preocupación del protagonista del libro, con respecto al problema del Tiempo, Mircea Eliade sugiere otros. Estas flores campestres que nos hacen pensar en las plantas con poderes mágicos que no sólo poseen la virtud de curar enfermedades sino también la de

abrir puertas cerradas, quizás podrían ser flores sanjuaneras, remitiendo a la noche mágica en que resulta posible la comunicación entre nuestro mundo y él mas allá, la noche de San Juan cuyo significado se valoriza muchísimo en la novela.

De la misma manera, el guante negro que las acompaña se encuentra en directa relación con los supuestos guantes de Ileana que trae el taxista a Stefan en su habitación secreta, sugiriendo la aparición de Ileana en su vida tendrá la dimensión de un verdadero desafío del Destino.

Otro cuadro es el cuadro del cual sólo se habla y que nadie ve, el Rubén del cual el profesor Antim le habla a Stefan. Es la obra maestra desconocida, la obra camuflada debajo de una apariencia banal:

Le dije que esperaba una obra maestra para completar mi colección... Todos pensaban que era una tela de la escuela impresionista francesa o de algún gran pintor rumano... La verdad es otra y es terrible: la perla que esperaba y que adquirí unas semanas, ¡es un Rubén! ¡Un Rubén de verdad no una copia de taller como creen los herederos que me lo han vendido! (p.244)

Una vez obtenida, con muchos esfuerzos, esta pintura que opera como un instrumento del destino, le va a cambiar totalmente la vida al profesor Antim. Después de haber intentado a convencer sin algún éxito, a Stefan de ayudarlo a trasladar el cuadro al extranjero por la valija diplomática, se decide dejar a su familia, su casa, su país para ir a venderlo en Londres, donde al final de muchas peripecias viene a ser encontrado muerto sentado en un banco de la estación de Paddington, mientras el misterioso cuadro ha desaparecido sin huellas, como un espejismo.

El resto de su colección subirá la misma suerte. Cuadros e iconos valiosos se convertirán en meros objetos de cambio

para satisfacer la sed de fama de un maestro de pueblo, el padre de Vadastra, llegando a ser pariente del profesor por el casamiento de aquel con Irina, la sobrina de Antim. Ese personaje ignorante, Gheorghe Vasile, destruye la preciosa colección vendiéndola para comprar todos los volúmenes de la colección de libros de divulgación “Biblioteca para todos”, destinados a constituir una “Fundación cultural-Profesores Iancu Antim - Gheorghe Vasile”.

Espacios de encarcelamiento. Espacios de la enfermedad

Al polo opuesto de la representación de espacios cerrados protectores y lugares de reclusión voluntaria como la habitación secreta o como el cuarto en la casa de su cuñado en la que Stefan se encierra después de la muerte de Ioana y Razvan - se halla toda una serie de espacios de encarcelamiento, verdaderos contenedores de seres humanos, como el campo de concentración y las celdas.

Con escasez de recursos, en sólo pocas líneas, Mircea Eliade construye la atmósfera en la celda de los sótanos de la Prefectura de Policía de Bucarest, donde Stefan Viziru pasa una semana detenido por acusación de haber alojado en su “habitación secreta” a Ioachim Teodorescu, un joven estudiante en arqueología, al que había conocido en la compañía del profesor Antim durante un viaje en tren y que resultó a ser un miembro legionario buscado por la policía.

La atmósfera carcelaria se recompone gradualmente tanto de detalles descriptivos sobre el espacio, la comida que se les da a los detenidos, los interrogatorios, como igualmente por contraste con los ecos del mundo exterior que penetran adentro:

Por las noches le traerán una sopa de col y un mendrugo de pan. Desde la terraza de un restaurante próximo a la Prefectura llegaban hasta él las notas de un tango de moda Cielo azul. Esa musicuilla banal le parecía incomprensiblemente dulce... (p.162)

Arrastrado ahí de improviso, arrancado del espacio privilegiado donde vivía en otra dimensión, en un mundo paralelo - el del otro lado de la pared de donde le viene como un mensaje cifrado el nombre de la señora Zissu, la que vive en una realidad acontecida - asistiendo a la vida de Vadastra y leyendo libros, Stefan Viziru, sin embargo, trae consigo en ese recinto carcelario la fuerza de la realidad soñada que le seguirá en todos los espacios que él va a recorrer.

Con justa razón, en el caso del héroe de *La Noche de San Juan*, es posible aplicar la observación de Ricardo Gullón acerca del personaje literario que puede vivir una realidad en un espacio y simultáneamente otra en el texto, ambas teniendo idéntica consistencia.

De aquel lugar del confinamiento, que es el dormitorio del campo de concentración donde va a ser internado algunos meses, Stefan se escapa, paradójicamente, por un movimiento en plano vertical, hacia el interior de su ser, ensimismándose, encerrándose en el recuerdo del primer y único beso que le había dado a Ileana “bajo la lluvia, tapada con su paraguas”. Mircea Eliade describe de una manera detallada el campo de concentración y la gente que vive detrás de las alambradas.

Aproximadamente trescientos legionarios internados allí, la mayoría de ellos eran intelectuales. (p.176)

Resulta una imagen en miniatura de la sociedad rumana de entre las guerras, con su problemática ideológica y social, una descripción realista de la atmósfera política de Rumanía antes de estallar la segunda guerra mundial. El ambiente del campo

se recrea tanto de la descripción de los alrededores, de los paisajes, de los edificios como de la vida de los internados ahí.

El espacio textual se compone de los dos planos en que el personaje vive simultáneamente - el de la existencia física y el de su imaginación y memoria - que al nivel textual se entremezclan. Fragmentos más o menos extensos, cortas oraciones perteneciendo sendas a uno de los dos planos se suceden sin alguna pausa, de modo que el espacio físico y el de la memoria, del beso como evasión del tiempo, se sobreponen, dominados por una alusión olfativa “el olor a beso caliente” que ondea por todas partes como un espíritu tutelar del lugar.

Hay casos en que la representación de la componente espacial del ámbito carcelario carece casi totalmente de elementos descriptivos. El lugar donde Biris sigue siendo sometido a interrogatorios existe únicamente debido a la tensión del diálogo entre ése y sus interrogadores. Aunque apenas se mencionan como elementos ambientales, la puerta y un escritorio, el espacio del interrogatorio se revela tanto como un ámbito de actuación, como una atmósfera sumamente consistente y opresiva. Con todas esas limitaciones exteriores cada vez más grandes, en el plano espiritual, se opera en Biris la liberación interior. Gradualmente las declaraciones que llegan a ser pretextos para expresar su actitud política con respecto al acuerdo entre los americanos y los rusos al final de la segunda guerra mundial, en virtud del cual el este de Europa cayó bajo la dominación soviética:

No son los soviéticos los que han ocupado Europa hasta Stettin y el Adriático. Son los aliados quienes los han invitado a instalarse en esta mitad de Europa. En Teherán, el Presidente Roosevelt no nos preguntó a nosotros, ni a los checos ni a los polacos si nos gustaba que nos ocuparan y educaran los soviéticos. (p.541)

Y, a la vez, sus opiniones acerca de la orientación de una parte de la intelectualidad occidental, especialmente la francesa, con referencias directas al existencialismo y a Jean Paul Sartre.

Me habría gustado ir al “Deux Magots” a la puesta de sol cuando, según he oído, se reúnen los existencialistas. Me habría gustado estar de tertulia con ellos pero en plan de aguafiestas. Decirles: «¿Por qué no van a nuestro país, al otro lado del telón de acero, para ver como se plantea ‘le problème du choix’ y lo que pasa con ‘le problème de la liberté’?...» Me habría gustado charlar con ellos y, al final, estrecharles la mano efusivamente y decirles: «Cuando vayan en un vagón de ganado en la dirección a los campos de trabajo progresistas, o ante el pelotón de ejecución, se acordarán de lo que les estoy diciendo esta tarde»... (p.543)

Desde luego, para el mejor amigo de Stefan el problema de la opción se plantea allí, en su celda, la más lograda representación del ambiente carcelario de la novela. Precisamente allí es donde el profesor de filosofía se convierte, casi a pesar suyo, antes que en mártir de una causa política en uno de la fe. En este espacio comprende que debe asumir su destino, que debe hacer su opción y la hace.

Este lugar clausurado, un calabozo en una cárcel desconocida de Bucarest, por su ubicación y finalidad aludiendo a una zona infernal, un espacio de la pena y de la tortura en plano espiritual, nos revela su valor altamente iniciático. El descenso de Biris a este infierno significa una penetración en su interioridad, en las profundidades de su ser, que tendrá como consecuencia un fenómeno de reconocimiento de sí mismo, de regeneración de su alma. Este ambiente que representa en un cierto sentido la habitación secreta de Biris viene figurado con extrema escasez de recursos descriptivos, reducido a lo esencial, de modo que el único elemento espacial

que se menciona es uno definitorio para la cualidad y la función del lugar - la pared:

Su mano tropezó con la pared fría y mohosa de la celda y comenzó a tantear... volvió a ponerse en movimiento, pero esta vez apretando el paso, teniendo sólo una mano pegada a la pared mientras agitaba la otra sin cesar en las tinieblas que lo rodeaban... (pp.557)

Como todo espacio de la prueba y de la revelación, en que sucede el paso al hombre nuevo, implica la necesidad de la muerte:

«Me han enterrado en una celda», pensó y le entró el miedo. «Una celda especial sin puerta de hierro, sin ninguna salida... Estoy encerrado como si estuviera en un panteón. Me han enterrado vivo aquí porque se enteraron que me había confiado un mensaje»... (p.558)

Sin embargo, esta renovación, este renacer se cumple en términos de la fe cristiana y el espacio del sufrimiento atroz viene transfigurado por la presencia de lo sagrado que se manifiesta concretamente por el *consolamentum* que le permite al tísico Biris aguantar las torturas físicas. Concreta, palpable, llega a ser la presencia de Dios en la celda de Biris convertida en un espacio de la ensoñación donde se desvanecen los límites entre sueño y despertamiento. En este lugar del supremo paso hacia una realidad trascendente, cuya existencia el profesor de filosofía consigue entrever, aparece como motivo recurrente característico la imagen de un barco al bordo del cual Biris está en la vigilia de la Pascua Florida como un símbolo de su último viaje hacia la vida eterna.

Por lo tanto resulta ejemplar que justamente en el espacio de las atrocidades cometidas en el nombre de una ideología atea se produce la conversión del profesor de filosofía en un mártir cristiano que justifica y perdona a sus verdugos:

«Conque se llama Barsan», se dijo Biris volviendo a la realidad y sonrió. «Tiene cinco hijos. Para poder darles té con pan negro todas las mañanas Barsan tiene que pegarle a la gente en las plantas de los pies y quemárselas con un hierro rojo vivo. Y lo único que los puede dar es té con pan negro...» Un sentimiento de compasión hizo brotar lágrimas en sus ojos... (p.550)

Precisamente este ambiente cerrado y prohibido donde el tiempo parece estar parado y alzarse como un muro, esta celda de una prisión de Bucarest, convertida en cámara de tortura, será el espacio del renacer espiritual de Biris, el lugar del misterio revelado en el cual podrá resolver finalmente el problema que les ha tanto preocupado a su amigo, Stefan Viziru, y a él mismo, el problema del tiempo:

En un momento dado el barco atraca... Nada más que poner el pie en tierra firme, te das cuenta de que hasta entonces habías estado viajar sin parar... que la sola idea de estar parado te resultaba inconcebible. En el momento de poner pie a tierra y de pararte, toda tu vida y la de los demás, todo lo que te había sucedido hasta entonces, todo aparece ante tus ojos como ha sido en la realidad y no como te parecía que había sido. (p.557)

Como se puede notar existe una gran variedad de aspectos que reviste el espacio habitable y habitado en la novela eliadiana. Entre los lugares de la reclusión voluntaria y el ambiente carcelario Eliade intromete, realizando una gradación, una zona intermediaria que pertenece a este espacio del encierro necesario que es él de la enfermedad. Son cuartos de hospitales y sanatorios por los cuales pasan sus personajes. El de la clínica en que se halla internado Stefan, víctima de un gravísimo insomnio, en el cual se le revela la existencia de una salida del tiempo; el salón en que Catalina cuida del teniente Baleanu, héroe de la guerra, gravemente herido, enamorándose de él o aquel dónde ella misma se muere por

haber sido atropellada por un camión con soldados rusos, el último día de la guerra (p.438). Y, evidentemente, la larga serie de cuartos de hospital y de sanatorios, por los cuales arrastra Biris su tuberculosis, acabándose con el del hospital de la prisión, marcado al nivel textual por una única referencia olfativa: “Antes incluso de volver en sí, sintió un penetrante olor a hospital...” (p.559). Es lugar que sufre un proceso de transfiguración y aparece como un espacio del milagro, visto que, al morir, Biris, mártir sin aparente vocación por el martirio, consigue por su misma muerte transmitir el mensaje que se le fue revelado, despertando el arrepentimiento en Bursuc, el monje comunista, que le había denunciado:

No soy digno - dijo Bursuc deshaciéndose en sollozos - yo soy más pecador que tu. Yo soy un bandido, un criminal. No soy digno de darte la absolución... (p.560)

Los espacios hogareños

Entre esos dos extremos vienen a situarse las representaciones espaciales de lo cotidiano y de lo familiar, aparentemente banales, constituyéndose en una oposición significativa contrapúntica. Se trata, bien entendido, de los ambientes domésticos, los de la vida familiar del protagonista, de sus familiares, de sus amigos, etc. Y son salones o habitaciones de casas bucarestinas, que contienen los seres humanos, sus efímeros momentos de alegría, sus ansias y sus penas, igualmente expuestos a la caducidad que sus habitantes.

El salón de Ileana donde Stefan encuentra “una luz dulce, sobrenatural... que oculta algo” que le hace sentir agudamente la irreversibilidad del tiempo y que “de instante en instante nos acercamos a la muerte”, es el lugar de la confesión tanto del amor por ella como de su obsesión acerca del Tiempo, en que le desvela sus más íntimas preocupaciones y el misterio de la habitación secreta:

No se lo he dicho a nadie. Un día comprendí que tenía que tener una habitación que fuera mía y solo mía...en mi habitación secreta vivía de forma distinta a mi casa... No sé como explicarlo, pero allí el Tiempo era de otra manera... (p.73)

Es este mismo espacio el en el cual, a la vez con el mensaje que Biris trae por parte de Stefan, penetra como una señal, la tormenta, indicando que todo intento de conocer la verdad supone un momento de ruptura, de estremecimiento, de trastorno del orden natural, una manifestación de unas fuerzas misteriosas.

Entre tanto, el salón de la propia casa de Stefan, donde su hijo Razvan está jugando con las cajas en la alfombra, se convierte en un espacio mítico, visto que, lo que ocurre en esta escena doméstica se entreteje al nivel textual con la rememoración de la visita del protagonista en casa de Anisie y, por lo tanto, fragmentos y replicas de las dos historias se suceden sin ruptura alguna como si formaran parte del mismo dibujo, del mismo plano. La visita real y la conversación entre Stefan y Anisie se convierten en leyenda, en un cuento de hadas para el niño que está jugando, un cuento en el cual aparecen como personajes, su padre Stefan que es el Emperador, Anisie el apicultor asceta, el Rey Pescador, los caballeros del Santo Grial, Parcifal e incluso Dios.

Sin duda alguna la construcción textual remite a la convicción eliadiana conforme a la cual el mito y la leyenda no faltan nunca de nuestra vida cotidiana y nos acompañan siempre, disimulados, camuflados, a veces bajo la más trivial apariencia, de tal modo que, el paradigma de nuestra realidad se recompone de una contextura de lo profano y de lo sagrado, que es susceptible a ser desvelada sólo por una continua concentración de la atención que nos proporcionará la capacidad de poner la pregunta justa.

Aparte el mito o la leyenda, el espacio del hogar resulta invadido por la historia o por el destino. En el comedor de los Bologas, los padres de Ioana, donde Stefan y su mujer pasan la Noche Vieja de 1937, igual que en el comedor de Zinca, donde Ileana y sus familiares festejan el mismo evento, irrumpe la historia con sus personajes y acontecimientos: Hitler y el fascismo, los legionarios o el rey de Rumanía están presentes en la conversación de los convidados, en los anuncios de la radio, etc.

Por lo íntimo que sea, ningún espacio puede ofrecer total protección, tampoco impedir esa invasión de unas fuerzas incontrolables. Ni siquiera la alcoba de Ioana y Razvan, donde ella y su hijo se salvan de las fuerzas telúricas desencadenadas en plena noche gracias a la advertencia de Irina, no les puede proteger ulteriormente del bombardeo en que hallan su muerte.

Ambientes más modestos como el apartamento de Catalina - actriz en un teatro bucarestino y amante de Biris - se convierten en espacios de la conversación, de la comunicación, de la intimidad. Asistiendo a los repetidos coloquios entre ellos dos se nota la transfiguración de este lugar anodino en uno de cuya atmósfera emergen tonos que aluden al ceremonial japonés del té:

Biris encendió un cigarrillo. Al ver como colocaba la tetera, las tazas y el azucarero en la mesa recordaron su primera visita... Los gestos de Catalina eran siempre los mismos: primero colocaba en la mesa la tetera, las tazas y el azucarero; luego, pasaba a la cocina para poner agua a hervir. Volvía al diván, se ponía un rizo detrás de la oreja y le preguntaba algo, lo que fuera. (p.198)

Nada más que por la mera enumeración de los objetos domésticos más usuales, de los más nimios gestos familiares Eliade crea una imagen de extrema finura, un verdadero filigrana del universo, hogareño, protector. De este ambiente de la máxima intimidad Biris construye su edén personal, su paraíso soñado, donde se produce la reconciliación consigo mismo:

La oyó abrir la puerta, poner agua a hervir y buscar en la alacena las tazas de té y el azucarero. Tuvo entonces, la impresión de volver a su auténtico tiempo, el único que había sido por entero suyo y sólo suyo; un tiempo en el que no penetraban otros hombres y que los acontecimientos no podían menoscabar. Sonrió, abandonándose a esa felicidad íntima e incommunicable, después cerró los ojos y se quedó dormido. (p.236)

Incluso este oasis de paz y quietud conocerá la agresión de lo fuera cuando, a su puerta, viene llamar Misu Weissmann en busca de asilo durante la noche de la rebelión legionaria, cuando los judíos vinieron perseguidos por las calles de Bucarest y aun matados en sus propias casas.

Al mismo tipo de espacio pertenece el cuarto de Biris en la casa de su tía, situada en la calle de Macelari. Ese espacio de las largas conversaciones entre amigos, sobretodo con Stefan, o de la meditación filosófica, pero al mismo tiempo de la vida cotidiana de Biris y de su tía. Esa humilde habitación de una casa bucarestina periférica, cuyas paredes están cubiertas de

libros de filosofía y donde la señora Porumbache sigue recordando su pasada opulencia, llega gradualmente a ser uno de la pobreza, del sufrimiento, de la enfermedad o de la muerte, pues aquí sigue guardando la cama Biris, como su enfermedad va agravándose, y aquí también se entera de la muerte de Catalina. Esa morada bucarestina de un profesor de filosofía que pretende “vivir en paz con la Historia” será invadida sucesivamente, como una ironía de la suerte, por la realidad de la guerra, bajo la apariencia de un soldado ruso borracho y, al mismo tiempo, por la muerte, cuando Irina trae ahí la noticia del fallecimiento de Bibicescu.

Indudablemente, la escena con el soldado ruso que penetra en el modesto interior de una casa de un suburbio bucarestino es una de las más impresionantes de toda la novela. Una Noche Buena en el Bucarest ocupado por las tropas soviéticas, en la humildísima habitación de un profesor de filosofía afectado de tuberculosis, reducido a la más absoluta pobreza, sufriente en su mísera cama, resulta impresionante y sugestiva la aparición intempestiva de un soldado ruso en busca de bebida y su danza en torno a un garrafón de vino tinto, una danza a la vez macabra y guerrera, a la cual pretende asociar a Irina, venida a anunciar la muerte de Bibicescu, el actor, amigo de Biris. Bajo esta perspectiva el soldado ruso parece cumplir una especie de ritual dionisiaco, que ocasiona la ruptura de los límites del orden establecido, determinando por este mismo acto la irrupción de la Historia en este espacio y, por lo tanto, un trastorno en la vida de Biris. Igualmente obvio resulta el significado cosmogónico de esta danza, sugiriendo la inversión de la relación entre el cielo y la tierra que la ideología comunista va a producir en la sociedad humana.

Es una razón más para observar como utiliza Eliade la representación de los motivos espaciales en un proceso de transformación con el fin de sugerir que ningún espacio, por

lo protector que sea, puede resistirse a las fuerzas que dirigen el mundo y que, por lo cerrado que sea, siempre tiene una salida.

Talvez el más interesante proceso de transformación concierne el salón en la casa del profesor Antim, ambiente que aparece inicialmente como un espacio de los objetos, del tiempo parado, fijado por medio de los objetos. Es una de las más largas secuencias descriptivas del libro, lograda con recursos típicamente realistas, amontonando detalle tras detalle, pero, el efecto obtenido sugiere la presencia de algo misterioso.

Le abrió una criada joven y lo invito a pasar a un inmenso salón. Las paredes estaban totalmente cubiertas de cuadros sin dejar un hueco. En un rincón se veían librerías acristaladas y, en el otro, varias vitrinas, algunas tapadas con un paño [...]. Cuadros, muebles antiguos, atriles con infolios abiertos, sitaliales de iglesia, sillas sueltas de cuyo respaldo pendían telas de colores claros, casullas, velos de novia... todo lo cual componía una extraña mezcolanza de museo, tienda de antigüedades y alcoba de solterona. Los dos ventanales que daban al jardín, parcialmente tapados por dos cortinas verdes de terciopelo, no permitían que se bañaran de luz, todos los rincones de esa estancia abarrotada a más no poder. (p.145)

Este ambiente con aspecto de museo, en el cual se despliega la pasión del profesor Antim para los vestigios del pasado no es sólo el espacio de un tiempo petrificado, en un intento destinado a fracasar, de conservar la memoria, de parar el tiempo, sino también el espacio de un tiempo 'muerto' como lo apunta el mismo profesor Antim :

Ya le previne de que yo tenga cosas que no se encuentran fácilmente en las casas de los rumanos. Son vestigios de un pasado que no sólo ha muerto, como todo pasado, sino que tampoco ha transmitido nada a los tiempos que le siguieron. Un pasado sin herederos, como yo... (p.146)

Para Stefan este espacio de “un Tiempo célibe, sin descendientes” (p.146) será el escenario de un ignoto encuentro con su destino cuyo curso estará afectado después de tropezar ahí con Ioachim Teodorescu, el joven legionario, al que iba a ofrecer alojamiento en su habitación secreta, a pesar de saber que la ley lo prohibía, hecho que tendrá como consecuencia su deportación a un campo de concentración y la definitiva pérdida de la *habitación de Barba Azul*.

Más tarde será este espacio invadido por la mentira, el fraude, el hurto personificados por el padre de Vadastra, Gheorghe Vasile. Este maestro ignorante se revela a ser incapaz de comprender, de descifrar todos aquellos signos de un tiempo pasado acumulados por el profesor Antim, que tendrán para el solamente valor comercial. Así transformado en una zona de lucha entre el Bien y el Mal en la que se confrontan en silencio dos personajes, Gheorghe Vasile como representante de las fuerzas destructivas e Irina, actuando en defensa del orden, cumplirá ese salón, para el maestro de provincia, la función de un espacio cerrado iniciático, un lugar en que se le revela su propia vileza y donde más tarde, una vigilia de Pascua Florida, recupera su estado moral.

Ese salón es el espacio de la novela que más avatares sufre. Aún metamorfoseado en estudio de escritor y sala de actos ese espacio sigue conservando su función iniciática que se manifiesta, esta vez, en relación con Dan Bibicescu, actor adocenado y dramaturgo fallido - “genio estéril” como le llama Biris - que allí mismo consigue recobrar su altura espiritual y su vena creativa:

Cuando entraron al salón, lo encontraron esperándolos de pie, apoyado en el escritorio, teniendo en la mano una pila de hojas escritas. A gran distancia del escritorio, en mitad del salón, Bibicescu había dispuesto tres sillas, una junto

a otra. Con ademán ceremonioso les invitó a sentarse. Seguidamente, paso frente al escritorio, dejó los papeles, se metió la mano en el bolsillo y comenzó a hablar... con voz teatral y como si tuviera ante él una sala repleta de público. (p.484)

Finalmente, por su fallecimiento - una última actuación - en ese mismo espacio, Bibicescu va a conferir autenticidad tanto a su obra dramática como a su vida, mientras el salón desempeña la función postrera vinculada al personaje, la de cámara mortuoria, para después desaparecer del libro.

A un primer nivel de lectura el salón de la casa del profesor Antim se presenta como un ambiente típico desde el punto de vista histórico y social, remitiendo al modo de vida característico de la intelectualidad bucarestina ante la segunda guerra mundial. Sin embargo, la imagen de este espacio que se recompone de varios fragmentos descriptivos bastante extensos y muy detallados en comparación con los demás espacios habitados descritos en el libro, dispersados, pero cristalizándose en tres momentos distintos, sugiere una función significativa suya en relación con tres de los personajes que viven allí. El profesor Antim, su propietario, que lo abandona y que morirá solo en un banco de una estación londinense. Luego, el maestro Gheorghe Vasile, que lo roba pero ahí rescata su alma y, por fin, el actor Dan Bibicescu que tanto por su acto de creación como por su muerte le restituye su calidad y le preserva de la degradación.

Lugares de paso

Desde luego, el frecuente empleo del motivo del cuarto vecino, pone de manifiesto claramente la idea eliadiana acerca de la comunicación mediata de las verdades que están ocultas,

disimuladas y a las cuales se puede acceder mediante un obstáculo o descifrando una señal.

A través del tabique que hay en el hotel Boston entre su cuarto y el de Vadastra recibe Stefan las primeras señales. El héroe vive para escuchar esta otra vida que se propaga del otro lado.

Siempre de un cuarto de al lado, Vadastra seguirá espiando al teniente Baleanu para enterarse de los secretos de su vida amorosa y obtener dinero por chantaje. Y otra vez, años más tarde, Stefan encontrará a Vadastra en el cuarto vecino de un pequeño hotel parisiense.

En efecto el cuarto de hotel o alquilado representa también un motivo recurrente en la novela, el autor destacando una y otra vez la capacidad de metamorfosearse de este tipo de espacio de serie, trivial y tan característico para la sociedad moderna, al que pertenecen algunos de los espacios más emblemáticos del libro, que se convierten en ambientes privilegiados y misteriosos completamente fuera de serie. La habitación *Sambô*, por ejemplo, no es más que un cuarto de una casa de huéspedes donde, en su infancia iba de vacaciones con su familia. A su vez, la habitación secreta o la *habitación de Barba Azul*, como la llama Ioana, es simplemente un cuarto en un pequeño hotel bucarestino igual que su doble, el cuarto del pequeño hotel parisiense de Rue Vaneau,

La anulación del valor atemporal de este tipo de espacio - la versión de *Sambô* para Stefan - producida por la brutal invasión del mundo real, de la Historia, se cumple al verse reducido a su pragmática función inicial, eso es de un cuarto por alquilar:

La habitación Sambô ya no existía. La habitación secreta, la habitación de Barba Azul ya no existía. Estaba ocupada. (p.194)

En la habitación secreta, *Sambô* viene contenida, incluida del mismo modo que, Stefan Viziru incorpora al niño Stefan que ha experimentado en aquel ambiente, por primera vez, la presencia de lo trascendente.

Por eso su anulación no será total ni definitiva y tendrá como su hipóstasis degradada el cuarto del pequeño hotel de París donde el protagonista encuentra de nuevo a su antiguo vecino, Spiridon Vadastra, ese mismo en una nueva hipóstasis, y donde recibe el paquete enviado por Misu Weissmann. En ese paquete se halla el diario de Ciru Partenie en el cual se le revela finalmente el secreto de la señora Zissu, de este modo concluyéndose el círculo, la rueda que gira sin cesar, pues: “El pasado es un prólogo”.

Siempre un cuarto de hotel, el del hotel Palace de Bussaco, constituirá al principio, el espacio de la única noche de amor de Ileana y Stefan, convirtiéndose después en el de su separación y adquiriendo en el recuerdo de Ileana un valor fúnebre:

El tiempo petrificado tenía la apariencia de la habitación de Bussaco, una habitación siniestra como una cámara mortuoria a la que no hubieran traído coronas ni colgaduras negras. (p.597)

En vez de elegir espacios alejados del mundo que cumplan esta función reveladora e iniciática, Eliade prefiere estos ambientes banales, hallados por su misma naturaleza en medio del camino, para enfatizar su convicción según la cual los milagros están al alcance de cualquier hombre.

A cada una de las etapas del viaje iniciático que Stefan Viziru recorre le corresponde un espacio que viene a marcar un

momento en su evolución espiritual - desde el presentimiento, en la habitación *Sambô*, a la toma de conciencia de la primera señal que recibe en la habitación secreta, al cuarto de hospital en que tiene la revelación sobre la existencia de una salida del Tiempo y finalmente al entendimiento total que se produce en el cuarto de hotel de *rue Vaneau* en París. Por consiguiente, este tipo de espacio sufrirá una degradación que consiste en la pérdida de su valor especial originado en el mero hecho de ser habitados por el protagonista, de modo que, una vez abandonados por ese, vuelven a recuperar su pragmática función inicial.

Sin poder ser incluido en esa serie de cuartos de hotel, la habitación en la casa de su cuñado, Raducu, donde Stefan se encierra después de la muerte de Ioana y Razvan, negándose de beber y comer, pertenece a la misma categoría de espacios donde el protagonista es sólo huésped.

Si la habitación secreta es, sin duda, el espacio de la primera etapa del viaje iniciático de Stefan, el lugar de la primera señal, la habitación de la casa de Raducu, ambiente de reclusión voluntaria, se presenta como el de la segunda etapa de su progreso espiritual. Aquí cumple Stefan el sacrificio necesario, aceptando de renunciar a su luto y su lamentación para su mujer y su hijo muertos. Sacrificio que será llevado a cabo en otro cuarto por alquiler, en un apartamento de la calle de Bucovina, cuando Irina le convence de abandonar su dolor y de seguir viviendo:

Tu pecado es que quieres vivir la muerte aquí, en la tierra - continuó Irina como si no lo hubiese oído. Pero, en la tierra, el hombre, esta obligado a vivir sólo la vida. Su muerte verdadera la vivirá en el Cielo. Si intenta vivir la muerte en la tierra, peca y se consume en la desesperación. Y, entonces, ni vive verdaderamente, ni muere. Es como un alma en pena... (p.459)

La etapa final de su trayecto se consume en la habitación de un hotel en París, donde Stefan consigue penetrar la significación última de las señales y aunque el espacio parece un retorno al momento de la habitación secreta y sugiere el fin de un ciclo, el caso es que representa la antecámara de un nuevo estado, de una nueva condición del héroe.

Las casas

De todas esas descripciones se recompone gradualmente una extensa imagen de la vida cotidiana del Bucarest de entre las guerras, válida sobretudo al nivel de la intelectualidad rumana de la época. Si todas estas imágenes espaciales se destacan en igual medida por su especial representatividad para la vida de los personajes y la historia del Bucarest de entre las guerras, algunas conllevan un más profundo simbolismo.

Las habitaciones de los héroes de la novela eliadiana que son, en su mayoría, casas bucarestinas con jardines y, raras veces, pisos en edificios más altos, atestiguan acerca de la característica constructiva que diferenciaba mucho la capital rumana de las “ciudades tentaculares” donde los habitantes vivían en “cajas superpuestas”. Gracias a esta concepción arquitectónica, las relaciones entre estos espacios de máxima protección que son las moradas y el mundo no tienen un valor convencional. Asediados por las fuerzas cósmicas, se resisten, amplificando su valor protector.

La casa en invierno está representada por la habitación de Catalina, que, a pesar de ser tan sólo un apartamento, posee todos los valores de intimidad, protección, de la morada en invierno, valores que siguen incrementando en el más alto

grado ante las fuerzas desencadenadas de la nevasca. Viento, nieve se arrojan sobre este espacio protector. El mundo exterior asedia ese cosmos habitado y el invierno que ruga como un dragón sugiere todos los peligros que están al acecho: el frío, la destrucción, la guerra. La nieve aniquila el mundo exterior, hace sumergir toda la ciudad y desvanecerse los caminos bajo su blancura, así como el destino de los dos personajes va a confundir los caminos de sus vidas que serán borrados en la confrontación con las fuerzas exteriores.

En toda la secuencia del cuarto de Catalina se nota la misma técnica contrapúntica que utiliza Eliade, contrastando la descripción de la nevasca con el diálogo entre los dos héroes sobre la guerra y sus consecuencias. Biris y Catalina parecen en esa ciudad sepultada bajo la nieve, dos sobrevivientes que luchan desesperadamente de oponerse a la invasión del frío y del viento en su espacio interior, de impedir el acceso de esas manifestaciones ciegas y violentas, portadoras de un mensaje de desequilibrio, de ruptura cósmica. Su empeño se manifiesta en plano espacial, por su intento de tapar las rendijas de la ventana con trozos de periódico, mientras en plano existencial, por su acto de amor, como un gesto dedicado a mantener el fuego de la vida.

Siempre la misma técnica contrapúntica sirve para la descripción de la casa en la tormenta, la casa de Ileana, la cual, al contrario de la tesis de Bachelard sobre la falta de cosmicidad de las viviendas urbanas, aunque esté situada en la ciudad, se enfrenta violentamente con la tempestad. La ofensiva del viento, el azote de la lluvia, el estrépito de los truenos vienen presentados en un crescendo musical, en un movimiento sinfónico, en una vasta orquestación, en la que durante la descripción abundante en alusiones sonoras se intercalan fragmentos de la acción y del diálogo, entre los tres

personajes presentes - Biris, Ileana y Stefan, a los cuales se añaden, en un tercer plano, los pensamientos y los recuerdos de dos de ellos, Biris e Ileana. Frente al ataque de las fuerzas cósmicas, la casa cobra valor humano aludiendo a la capacidad de resistir frente a la hostilidad exterior y también ante la fragilidad y la angustia interiores.

Las casas descritas por Eliade en *La Noche de San Juan* no ofrecen una representación de tipo realista, un dibujo objetivo que constituya, en primer término, un documento que señale una geografía o aluda a una biografía precisa, una representación que tenga solamente los caracteres de una copia de la realidad.

Al caso particular de la casa de Ileana se le puede aplicar perfectamente la imagen metafórica de Bachelard, de “la casa como un corazón angustiado”.

La escena se abre por la mención en una sola oración de las señales presagiosas, que siguen amplificándose cada vez más, y será atravesada por el diálogo entre los eventos exteriores y lo que pasa dentro. El cielo “plomizo e inmóvil” empieza a ser amenazador cuando Biris le transmite a Ileana el mensaje de Stefan. Desde dentro empiezan a oírse tronidos lejanos y las hojas del árbol frente a la ventana, inician a temblar cuando los dos hablan de la muerte de Partenie y de la conmoción nerviosa de Stefan. Los movimientos de las ramas del árbol se intensifican a medida que la tensión y los sentimientos dentro de la casa crecen, hasta sugerir la mano del destino llamando a la ventana:

La rama había empezado a cobrar vida y temblaba con un extraño silbido, golpeando cada vez con más fuerza el cristal. (p.228)

La afirmación de Ileana - “empieza la tormenta...” - suena como un presagio que ella misma aún ignora, acerca de la

confrontación de los personajes con su destino. El quejido de la tormenta parece reduplicar el lamento de Ileana de no entender a Stefan, mientras la iluminación sugerida por los relámpagos viene a enfatizar la aceptación de lo que siente para él. Toda esa tormenta exterior aparece como la manifestación explícita de la interior que Ileana falla expresar, de sus sentimientos a las que inconscientemente se niega reconocer, de las señales celestes a los cuales se opone tan valientemente como su casa lo hace:

Ahora llovía a cántaros, casi con furia, y la rama se debatía aterrorizada, golpeándose desesperadamente contra el cristal. Los relámpagos arreciaban. Había momentos en que la casa entera parecía sacudida desde los cimientos. (p.229)

Y como lo hace el otro personaje igualmente presente en la casa de Ileana, Biris, que se defiende en contra de la enfermedad que lo consume, mientras que, como un relámpago se desencadenan en su memoria recuerdos de su infancia, que le revelan momentos y causas del inicio de esa enfermedad suya.

A lo largo de toda la escena, la tormenta viene relatada en su desarrollo desde las primeras señales hasta su auge; desde los ruidos lejanos de los truenos, y las primeras gotas de lluvia, hasta los fuertes relámpagos y los tronidos que sacuden los cristales, las ráfagas de viento y lluvia que hacen temblar la casa.

Es evidente en la entera descripción, “analizando la dinamología de la tempestad”, en términos de la poética de Bachelard, la abundancia de los detalles sonoros. La tempestad, se oye primero en la lejanía, luego, su voz se refuerza hasta tronidos y vendavales, golpes de los ramos retorcidos en contra de los cristales y ráfagas de lluvia.

Esa casa que desafía “las iras del cielo”, que ofrece refugio y protección, que parece darles consejos de resistir a los tres personajes, acabará más tarde vencida en la confrontación con las fuerzas destructivas, pereciendo en un bombardeo americano de la segunda guerra mundial sobre la capital rumana. Sin embargo, no la vemos derribada. Al buscarla, años más tarde, Stefan encuentra en su lugar los andamios de una nueva construcción y el hecho parece sugerir que así como ella desaparece para renovarse, los tres héroes aún pereciendo físicamente, no serán destruidos.

Por entre las casas de la novela eliadiana, cuyas imágenes suelen recomponerse con gran escasez de detalles, la casa museo, la casa del profesor Antim se destaca por la riqueza de los detalles de índole realista. A pesar de esto, el cuadro que se deja ver es el de una casa enigmática, cuyo misterio se debe, en cierta medida, al contraste entre su aspecto exterior modesto, casi feúcho y la riqueza interior menudeando de reliquias del pasado, aglomerando “cosas muertas” que le confieren un aire entre museo y mausoleo, vestigios de “un pasado sin herederos”. Pero lo que la distingue particularmente, es su misterioso poder de influenciar en la suerte de sus habitantes que podría surgir precisamente de esa belleza interior suya.

Su propietario, el profesor Antim que la traiciona abandonándola para irse a Londres, encontrará una muerte extraña.

Obviamente puede incluirse la casa del profesor Antim en el tipo de “casa vivida” mencionada por Gastón Bachelard, un espacio que funciona como instrumento de *topoanálisis* para los personajes que habitan allí.

En cuanto se trate del profesor, a pesar de su interés de coleccionista, no existen vínculos afectivos con su casa y, demasiado fácilmente, renuncia a este espacio y a su valioso contenido de objetos antiguos en busca de enriquecerse por la venta de un cuadro. La casa abandonada lo abandonará a su vez. Así que, el profesor Antim, privado de toda protección, no será más que un ser vulnerable que encontrará un fin lamentable muriéndose en un banco de una estación londinense.

Al ser abandonada por su propietario, su casa se procura otros moradores para los cuales su significación está diferente.

Ese espacio que no le pertenece en absoluto y que se deja pillado, le enseña al maestro de provincia Gheorghe Vasile una lección de generosidad y honestidad, contribuyendo a su desarrollo como ser humano.

Vive en esa casa un pasado que, si está muerto para el profesor Antim, se vuelve en tradición para Gheorghe Vasile o en mito para el actor Bibicescu.

Por lo tanto no sería gratuito afirmar que la casa del profesor Antim es un espacio redentor. Si él que lo ha abandonado será castigado, en cambio, los que han venido a habitarla sufrirán un proceso de mejoramiento como seres humanos.

Esta función suya opera tanto en el caso de Gheorghe Vasile como en el de Dan, al cual le ofrece generoso asilo cuando está perseguido por la policía política. Además, para este actor adocenado, este espacio privilegiado será mucho más que un refugio. El vivir en este espacio le permitirá al vanidoso Bibicescu llegar a ser lo que siempre ha deseado, un verdadero dramaturgo. La voz del pasado guardado allí le ayuda a Bibicescu hallar la fuente de su inspiración y dar el espectáculo de su vida concluido con su muerte dramática. Su

fin espectacular y ejemplar, al mismo tiempo, en vez de perderle, le confiere un nuevo sentido a su vida.

Es ese ambiente, uno de aquellos en que “los objetos ascienden a un nivel de realidad más elevado, consiguiendo a propagar una nueva realidad de ser, de modo que la casa se reconstruye desde el interior”.¹³³

La descripción exterior es sumaria y carece de significación, mientras que el interior viene descrito repetidamente a lo largo del libro, siempre acumulando otros detalles descriptivos. Es la imagen de un espacio que conserva elementos de la tradición y la historia nacional rumana. Los objetos allí guardados por el profesor Antim, prueban a ser más que meros preciosos testimonios del pasado. Ellos consiguen sugerir que el pasado nunca está muerto y que sigue viviendo en el ciclo del Tiempo.

Por entre las casas de esta novela, la del profesor Antim comprueba la opinión de Bachelard según la cual, este tipo de espacio es “más aun que el paisaje, un estado de alma”, un tipo de espacio que opera una transformación sobre los que viven dentro - también dentro del pasado, de la tradición, de la moral - ayudando a cada de sus moradores de construir su propio castillo interior.¹³⁴

Otra casa bombardeada, que desgraciadamente no resiste a la hostilidad exterior cediendo a las fuerzas descriptivas, es la casa de Ioana y Stefan. Perdiendo su condición de espacio protector, llega a ser la “última morada” de Ioana y Razvan, la mujer y el hijo de Stefan. Sus moradores, así como Irina intenta de explicarle a Stefan que continúa apartar los escombros - “ya no están allí. Se han ido...” (p.381) La casa perece junto a los seres que abriga, pero la imagen - que Biris

¹³³ G.Bachelard: *La poética del espacio*, trad.esp. F.C.E., México, 1975

¹³⁴ *Ibidem*.

ve - de sus ruinas sobre las cuales brotan flores azules es una metáfora muy clara acerca de permanencia de lo espiritual aun después de la destrucción del caparazón material:

No se habían retirado las pilas de escombros, pero ahora parecían más compactas, más bajas, y entre ellas había crecido la hierba y la maleza. Biris se paseaba lentamente, tratando de reconocer el sitio donde había estado la casa. Llegó encontrarla. En el montículo de escombros todavía sobrevivían unas flores azuladas, descoloradas. (p.441)

La casa de Biris, situada en plano espacial en un área intermedio entre el centro y las afueras y que se parece a una casa rural, era un tipo muy frecuente a encontrar en el Bucarest de entre las guerras y, a pesar de su humilde aspecto de casa de barrio, es la vivienda de un profesor de filosofía. Su imagen se recompone menos de elementos descriptivos concerniendo su aspecto exterior o interior y mucho más de detalles y alusiones a lo que allí ocurre y lo que es, sobre todo, esa humilde casa de barrio, un espacio vivido, un espacio de la conversación y de la amistad.

Al límite de la ciudad, en aquella zona ambigua entre urbanidad y campo, zona de barracas, chabolas y zanjas, perdida entre jardines, maizales, bancales de pepinos y tomates o flora selvática, aparece la casa desierta.

En una de las más amplias escenas mantenidas, a lo largo de la cual se desarrolla la fuga de Gheorghe Vasile y de Irina con los libros de la *Biblioteca para todos*, aparece representada una vasta zona periférica de la capital rumana, caracterizada por callejuelas que se terminan en senderos encima de los cuales reina el típico omnipresente polvo. A pesar de la falta de los elementos propios a la civilización urbana, el ambiente se salva de la impresión de promiscuidad

por la presencia todopoderosa y perenne de la naturaleza que no se deja domesticar. Desde esta perspectiva, la ciudad parece ser un “mundo de fuera” de donde llegan noticias y ecos lejanos de guerra y destrucción. Todo este territorio incivilizado con calles que desaparecen por entre las malas hierbas y polvo, de donde la ciudad de Bucarest se ve o más bien, se oye, como una realidad bastante lejana que por donde pasa la odisea de los libros, nada tiene de ciudad degradada. Por este espacio que adquiere valores de espacio iniciático, busca su camino el maestro Gheorghe Vasile con su carro lleno de libros que quiere salvar de la invasión rusa. Este ambiente de casuchas y chozas que, lejos de sugerir la miseria remiten más bien a la expresión de la forma originaria de habitación, reducida a lo esencial y completamente integrada en la orden natural, se convierte en imagen metafórica de un espacio fuera del Tiempo histórico, en que funcionan otras leyes, las de la Naturaleza.

Es una imagen de comienzos del mundo, de un territorio perteneciendo a las leyendas, a la eternidad. Un territorio en el cual la ciudad con todo lo que le es propio simplemente se diluye hasta desaparecer, una zona que, careciendo de civilización, alcanza valores cósmicos. De este modo, la casucha desierta, perdida en este territorio por lo cual se desarrolla la odisea de los libros revela su sentido simbólico que “asimila la casa a la propia tradición”, a la zona mítica donde se hallan las raíces de toda tradición que la civilización moderna está para perder.

En términos de Bachelard, desde una perspectiva fenomenológica, la casa puede ser considerada como un ser privilegiado, la imagen de la intimidad protegida, “nuestro primer Universo”, mientras desde un punto de vista

metafísico, su situación resume la situación del hombre en el mundo.¹³⁵

Las casas de *La Noche de San Juan* no sólo “conocen los dramas del Universo” sino también participan en ellas.

Los topónimos como recurso de construcción narrativa de la geografía urbana

Analizando las coordenadas topográficas que enmarcan el espacio exterior en el cual se mueven los personajes y al cual se relacionan aun cuando no se encuentran allí, se puede notar que sus trayectos se limitan generalmente a un área bastante restringida en la configuración del Bucarest de entre las guerras que corresponde al centro de la ciudad, espacio ocupado en gran parte por una élite a la pertenecen tanto la mayoría de los personajes de la novela, como el autor mismo.

Más a menudo por alusiones no mantenidas, Eliade reconstituye la configuración topográfica de las grandes avenidas de la capital rumana en la época, por las cuales pasan sus héroes, avenidas cuyos nombres remiten a figuras ilustres de la historia rumana o extranjera: de Lascar Catargiu a Pache Protopopescu o Dinicu Golescu, de Bonaparte al rey Ferdinand o a la reina Elisabeta. El valor social de este elemento sobresale en cuanto a este último ejemplo - el simple hecho de vivir en la avenida de Elisabeta constituyendo una marca de éxito en la vida como se da el caso de la señora Zissu, cuya existencia conoce su ‘auge’ cuanto, una mañana, su amante, el capitán Sideri:

... le indico al cochero que se detuviese frente a una casa nueva, de muchos pisos, del bulevar Elisabeta. Después, la cogió de la mano y la llevó hasta el ascensor. «¡Parecía

¹³⁵ G.Bachelard: *op.cit*, p.18

un palacio! Cuando entre y vi el piano, salté a su cuello y me puse a llorar.» (p. 589)

Un ejemplo semejante lo ofrece la calle emblemática de la ciudad, la célebre Calea Victoriei, que aparece en cortas pero significativas escenas mantenidas. En esta calle llena de escaparates luminosos vemos a Vadastra seguir a las mujeres que le parecen hermosas y elegantes. Conforme a una costumbre que gozaba la popularidad en la época, en esta avenida, convertida ella misma en un gran escaparate, los hombres solían expresar su admiración para las mujeres que pasaban:

Antes de que atardeciese, se paseaba por Calea Victoriei, en el cruce con el bulevar Elisabeta y miraba con todo descaro a las mujeres que pasaban junto a él. [...] En cuanto salía de la marea que a aquella hora inundaba Calea Victoriei, se acercaba a ella, la miraba fijamente y le sonreía. Algunas veces le hablaba diciendo siempre las mismas palabras... «¿Me permite acompañarla señorita?» o bien, «¿Tan guapa y sola?»... (p.75)

Pero la más interesante descripción realizada con concisión es indudablemente la imagen del más antiguo bulevar bucarestino que Stefan Viziru ve perfilarse apresuradamente desde la camioneta de la policía que lo transportaba hacia el campo de Miercurea Ciuc - “Calea Victoriei, atravesada en un abrir y cerrar de ojos, a toda velocidad, le pareció mágica”. (p. 170).

Otro lugar igualmente emblemático es, sin duda, la Carretera, la avenida que continúa Calea Victoriei hacia la salida de la ciudad en dirección del Bosque de Baneasa, zona residencial de grandes parques y mansiones y un área tradicionalmente destinada a los paseos y al pasatiempo de la gente bien bucarestina. El mero hecho de poder ir de paseo en cabriolé o en coche por allí constituía una señal de distinción.

De tal mundo lo consideran personajes como la señora Porumbache, la señora Zissu o incluso Vadastra, que disfrazado de oficial pasea a menudo por ese lugar:

Cuando llegaron a la Carretera, le pago al taxista, saludo y se puso a pasear por la alameda, seguro de sí. Había muy poca gente, aunque cuando veía a alguna pareja de lejos (si el hombre era un civil) aminoraba el paso y los miraba de forma provocatoria, sonriente. (p.100)

Además, en sus recorridos, los personajes topan con otros puntos de referencia importantes en la geografía real de la ciudad: la estatua de Bratianu o el Torreón de Fuego. Y también pequeños parques como el famosos Jardín de Cismigiu, donde Irina entra después del bombardeo de los americanos o bien el Jardín del Icono, en el cual Eliade coloca una de las escenas más emocionantes del libro, el abandono del cuerpo de Bibicescu muerto en la casa del profesor Antim donde se había escondido por miedo a la represión comunista:

Cuando llegaron al Jardín del Icono, lo apoyaron contra la pared mientras Biris se adelantaba para ver si había alguien. Había dejado de nevar y, a la pálida luz de las farolas, los árboles parecían gigantescos flores de hielo.[...] Volvió a adelantarse para limpiar el banco de nieve[...]Tendieron a Bibicescu y le colocaron cuidadosamente el sombrero en la cabeza. El maestro sacó una hoja de papel en la que había escrito con letras grandes: DAN BIBICESCU, GRAN ESCRITOR RUMANO. LA PATRIA AGRADECIDA.[...]Volvió a mirar el papel y lo prendió con un alfiler en el abrigo. (p.518)

Y, desde luego, el bosque de Baneasa en las inmediaciones de la capital, lugar predilecto de paseo y diversión, de evasión en los ardientes días de verano bucarestino. Desde las primeras páginas se destaca la función narrativa de este espacio, el del encuentro con Ileana. A lo largo de todo el libro resulta obvio su valor simbólico. El simbolismo de este espacio viene

utilizado en toda su complejidad en la novela de Eliade. El bosque en el cual entra el héroe eliadiano es, por cierto, el de los cuentos y de la infancia, poblado de recuerdos y animales fabulosos, como el erizo que escondía las púas y le dejaba acariciar el vientre y con el cual intentaba hablar. Pero, al mismo tiempo, es el territorio del encuentro con todos los peligros y temores del inconsciente, el espacio donde la razón pierde su poder. Abandonando el espacio de la ciudad y penetrando en ese espacio oscuro del bosque, Stefan entra en la profundidad de sí mismo y toda su búsqueda será invadida por una oscuridad que no le permitirá, por mucho tiempo, percibir que su encuentro fue uno con el destino. Años más tarde, el bosque portugués donde pasea con Ileana y, también, aquel bosque en las cercanías de París donde se concluirá su trayectoria, no son sino hipóstasis de ese mismo bosque de los alrededores bucarestinos, que aparece desde las primeras páginas de la novela hasta el final, como un espacio metafórico del volver en sí:

Una selva oscura, repitió tratando de ahuyentar la sensación extraña, el temor infantil de que alguien invisible, muy cerca de él lo seguía y lo observaba, que leía su esperanza infantil y absurda de que, recitando los únicos versos del Infierno que se sabía de memoria, se libraría del recuerdo de la infancia. Se adentraba cada vez más en el bosque, escoltado por esa presencia confusa e implacable que adivinaba todos sus pensamientos y le hacía sonreír cohibido, como un niño sorprendido por el ojo de un extraño y que ya no se atreve a seguir jugando, sino que decide esperar ... vergonzoso, hasta que ese ojo extraño desaparezca y lo deje otra vez solo con el misterio de sus juegos que nadie más que él conoce. (p. 596)

Por otro lado, hay además, calles de toda suerte, calles más o menos periféricas, con nombres o anónimas en las que, a pesar de todo, pueden ocurrir encuentros no menos singnificativos, que describen una verdadera red urbana,

reconstituyendo en manera realista el plan de la ciudad. A un nivel descriptivo superficial resulta evidente un “mimesis geográfico-social” que consiste en la reconstrucción de la disposición topográfica no sólo de las más importantes avenidas o calles bucarestinas sino también de aquella zona donde la ciudad se diluye hasta desvanecerse en el campo.

Mircea Eliade nos narra sus historias, en casos contados las describe detalladamente, y ésto sin interesarse de los aspectos rigurosamente paisajísticos o arquitecturales, pero frecuentemente menciona estos elementos fundamentales del ambiente urbano, las calles, versión “doméstica” del camino - la route-, con el fin de delimitar los recorridos de sus héroes en plano espacial y, a la vez, con el claro propósito de conceder un significado completamente particular a la relación entre ese tipo de espacio y sus personajes.

Uno de los ejemplos más destacados es el de la calle en que vive Biris, donde la función predictiva sobresale aun desde su nombre que parece tener un significado obscuro como si representara una señal camuflada, la calle de Macelari (calle de los Carniceros). Aparte ésto, la calle de Macelari junto a la de Batistei, donde vive Ileana, son las que más frecuentemente vienen mencionadas en el texto, indicando los dos polos entre los cuales se mueve la trayectoria del héroe, Stefan Viziru, entre la amistad y el amor.

La calle de Macelari, una calle bastante anodina de un barrio bucarestino innominado, por donde pasa el tranvía, aparece mencionada por primera vez cuando Stefan se acuerda de la invitación que Biris le había hecho:

«En la calle Macelari, 10, vivo yo», recordó Stefan, desilusionado casi irritado. Volvió o repetírselo cuando unos diez días más tarde se vieron casualmente delante de la librería Cartea Romaneasca. «Le invito a usted

también a charlar un rato en mi casa en la calle Macelari».
(p.44)

Sin embargo su imagen se recompone por toda una mezcla de alusiones visuales, olfativas, sonoras, por la atmósfera del día, por el movimiento de la gente, etc.:

Salió y se dispuso a esperarlo paseando por la calle, frente a la parada del tranvía. El día había sido caluroso y ahora, al anochecer, habían regado abundantemente los patios y los jardines. De todos lados llegaba olor a tierra mojada y a rosas. Algunas ventanas permanecían abiertas. Al externo de la calle se oía un piano. Un chico de instituto se detuvo un instante a escuchar, luego encendió furtivamente un cigarrillo, se lo escondió en el hueco de la mano y pasó de largo. Stefan se acercó también a la ventana. Alguien trataba de tocar Sylvia Valse, pero se atascaba siempre en el mismo compás y volvía a empezar con tenacidad pero sin entusiasmo.
(p.80)

Ahí lo llevan en taxi sus amigos a Biris, cuando ése se encuentra mal, siempre ahí viene Bibicescu “una tarde lluviosa a últimos de noviembre” a confesar a sus amigos de haberse afiliado al Partido Comunista porque se había dado cuenta de que los rusos iban a ser los auténticos amos y a hablarles sobre la “misión histórica”, y otra vez ahí, a hablarles del empleo de la dimensión mítica en la creación dramática,”una noche agobiante de agosto “cuando sobre esa calle igual que sobre todo la ciudad parecía permanecer un mal agüero:

La catástrofe se presentía en el ambiente. Sobre la ciudad se cernía un cielo sin estrellas, amenazador, como si quisiese derrumbarse sobre ella. (p. 420)

En la misma calle vendrán, a buscar refugio Bibicescu, perseguido por la policía, “en una noche calurosa, seca y polvorienta de finales de septiembre”, y Misu Weissman a

comunicarle que había arreglado las cosas y que todos sus manuscritos están bien guardados.

De esta calle saldrá Biris, aun diciendole adiós, con la esperanza de escaparse al extranjero, y a pesar de un presentimiento, esperando iniciar una vida nueva en libertad, sin imaginarse que el camino no le llevará a París, sino hacia totalmente otro tipo de liberación, hacia un punto final de su viaje terrenal.

El otro lugar hacia el cual a menudo encamina sus pasos el personaje principal, Stefan Viziru, visto que ahí vive la mujer encontrada un día de San Juan en el bosque de Baneasa, Ileana, es la calle de Batistei. Ahí viene varias veces a buscar a Ileana, allí lo envía a Biris con el mensaje para ella y siempre allí lo llevan maquinalmente sus pasos al final de la guerra, buscándola de nuevo. Junto a las meras aunque muy frecuentes menciones, la imagen de la esta calle bucarestina central se recompone tanto de detalles repetitivos como de fragmentos descriptivos que sorprenden su evolución, los cambios que aparecen a lo largo del tiempo, su participación a los eventos:

“Una mañana de domingo iba caminado maquinalmente por la calle Batistei. Frente al numero 27 había unos andamios. Un edificio nuevo, a medio construir, se alzaba en el lugar donde antaño habían estado la casa y el jardín de la señora Cretulescu.” (p. 460)

La imagen de esa calle resalta en igual medida de interferencias rememoradas que le confieren al espacio un sabor altamente simbólico:

Se acordó el primer día que llovió aquel otoño. Cuando salió del Ministerio se dirigió a la calle Batistei. El edificio del numero 27 estaba casi terminado. Estaban poniendo las ventanas en el primer piso. Se quedó allí, bajo la lluvia, con la cabeza descubierta, observando como

encajaban los marcos en el hueco de las paredes. «Aquí, en este lugar había un macizo de flores y una verja de hierro entre dos muros», recordó. Aquella noche de agosto, cuando vino en taxi temiendo que Ileana se hubiese marchado ya a la estación, un gato saltó del muro al jardín y se perdió en la oscuridad. Llevaba entonces los guantes negros... (p.492)

Es evidente que, además de la función pragmática que confiere una dimensión espacial a la ciudad, la representación del espacio es más que un simple telón de fondo. Es evidente la función simbólica de este principal elemento del ambiente urbano, la calle. Espacio del paseo y del encuentro en la novela eliadiana la calle se presenta en gran variedad de hipóstasis. La recurrencia de este elemento propicia una representación espacial de gran nitidez. Las grandes avenidas de la capital rumana y gran parte de las calles céntricas con sus nombres siempre mencionados constituyen coordenadas precisas. No obstante, junto a esas, un sinfín de calles sin nombre y callejuelas constituyen en igual medida a una visión simbólica del espacio urbano. Son calles en las cuales los héroes de la novela pasean, se encuentran casualmente; callejuelas en las que Vadastra persigue a las muchachas, calles por las cuales caminan y charlan Stefan y su amigo Biris. Son, a la vez, calles que comparten todo lo ocurrido con los personajes, como la calle donde Ioana se entera de la muerte del jefe de la Legión:

Frente a la parada de tranvía, revivía maquinalmente todo lo que había acaecido un hora antes: el señor que leía el periódico apoyado en la farola, el coche que pasó velozmente delante de ella, muy cerca del bordillo de la acera, el periódico con grandes titulares que había pisado. Era una edición especial. Después de leerlo, el caballero que había junto a la farola lo tiro al suelo. Ioana lo había pisado distraídamente cuando trataba de subir al tranvía. Pero había mucha gente y se volvió a la acera. Entonces sus ojos se deslizaron por los titulares de la edición especial. (p.188)

O sea las en que huye Misu Weissman durante la rebelión legionaria, eventos cuya descripción se logra particularmente por alusiones de índole sonora:

Al momento respiró agotado y se apoyó otra vez contra la pared y se puso a escuchar. Ya no se oían disparos. Sólo un silbido sordo, como de varias voces que surgieran de pronto. A lo lejos en medio del frío glacial, todas las voces parecían gritar las mismas palabras aclamando o abucheando a alguien. (p. 290)

Y otras más donde, una vez sofocada la rebelión, cordones de gendarmes registran los transeúntes y donde vienen expuestos los legionarios matados (p.237; p.304).

La invasión de la guerra en los lugares de la cotidianidad bucarestina

Así como G. Bachelard lo observa el tema espacial presenta un alto grado de ambigüedad como consecuencia de la falta de identidad entre el espacio que aparece en el texto literario y el espacio físico.¹³⁶ En el texto eliadiano esta ambigüedad resulta amplificadas, primero debido al carácter equívoco del espacio urbano mismo, a la vez abierto y cerrado y, luego, a la función que desempeña. El repertorio de los elementos espaciales propios de la geografía urbana pone de manifiesto la recurrencia del motivo de la calle y al mismo tiempo su función narrativa que tiene por objeto obviamente la “correlación entre los cambios de lugar y la curva dramática de la historia”.¹³⁷

¹³⁶ *Ídem.*

¹³⁷ R. Bourneuf : “L’organisation de l’espace dans le roman” en *Etudes littéraires*, Quebec, avril, 1970, pp.77-94

De fragmentos descriptivos de mayor o menor extensión a veces aun exiguos, intercalados en la trama, se recomponen los eventos políticos que vive la capital rumana. Sus calles nos cuentan sobre la guerra que empieza a hacer sentida su presencia a partir de “aquel día de septiembre” cuando las está recorriendo Bicis, de regreso del sanatorio, mientras ediciones especiales anuncian la invasión de Polonia:

La gente pasaba en silencio, con la preocupación reflejada en sus rostros. Casi nadie alzaba los ojos al cielo fresco e inmaculado de la mañana. En las paradas del tranvía se formaban pequeños grupos de dos o tres personas que leían un mismo diario. De vez en cuando en la acera de enfrente alguien gritaba «¡taxi, taxi!» (p.234)

Son calles oscuras por razones de camuflaje en las que, no obstante, pasan niños con las estrella de Navidad (p. 369). Son calles bombardeadas por la aviación americana un día de Pascua -(p. 378)- , en una de cuyas aceras se arrodilla Irina entre los escombros de la casa de su amiga, Ioana encendiendo velas - p. 381).

La escena, es una de las más estremecedoras representaciones de las calles de la capital rumana invadidas por la guerra y la muerte, que se derraman de un cielo primaveral que contrasta con la devastación de abajo, igual que las plegarias de la gente reunida en la iglesia un Domingo de Pascuas para celebrar la Resurrección.

Son las calles bombardeadas por los alemanes que recorren el maestro Gheorghe Vasile e Irina en un intento de transportar en un carro su colección de libros de divulgación (pp. 400-406). Sin duda alguna se trata esta vez, de la más amplia descripción de las calles de la ciudad, de la gente y de sus reacciones ante los desastres de la guerra caídos encima, en medio de los cuales, las hazañas de los dos personajes alcanzan una dimensión simbólica, por aludir su intento a la

busca de una “salida del laberinto” en que parece haberse convertido el mundo que les rodea.

Son igualmente calles bajo la ocupación, casi desiertas en las que pululan bandas de atracadores y en las que “la gente no se atrevía a salir de casa y donde, en la oscuridad, sólo se veían soldados rusos que caminaban haciendo esos entre los montones de nieve” (p. 428) o bien respirando el desengaño de sus habitantes:

En algunos edificios ondeaban banderas de los aliados y la calle estaba muy animada, pero en el ambiente había una especie de ligero cansancio mezclado con decepción. La espera se había prolongado demasiado. El anuncio oficial de la capitulación había llegado demasiado tarde.
(p. 434)

Funciones narrativas del motivo de la calle

Sin embargo, si al nivel explícito, la calle cumple varias funciones, de la pragmática a la narrativa o predicativa, al nivel profundo transparenta la función simbólica de este espacio. Espacio de los paseos con los amigos y de la conversación, grandes avenidas con escaparates esplendorosos, o calles modestas en las que vemos a Stefan y a Biris, son frecuentemente mencionadas con su nombre exacto, mientras se quedan anónimas las donde suceden acontecimientos de particular relevancia, encuentros altamente significativos para los personajes, los que constituyen un espacio de tipo laberíntico, no tanto en cuanto a la configuración sino más bien en plano simbólico. Se trata en este caso, evidentemente de un espacio genérico destinado al encuentro, en ambos sentidos de la palabra, tanto de intersección de trayectos, como de hallazgo.

En una de estas calles anónimas se topan uno con otro Stefan y su futura esposa, Ioana, quien lo besa confundiéndole con su novio, el escritor Ciru Partenie:

Una vez yendo por la calle, me tomó por Ciru Partenie, por su novio, y se me echó al cuello. En seguida advirtió su error, pero ya era demasiado tarde; se quedó conmigo. (p. 26)

Son calles como la en que Biris conoce a Catalina, la mujer que amará toda su vida y la en que ella encuentra casualmente a un oficial cualquiera, el capitán Baleanu, a quien años después cuidará en un hospital de heridos de guerra y de quien irá a enamorarse, o la en que ella misma será víctima de un accidente producido por un camión ruso. Pero sobre todo, calles como la donde el escritor Partenie, otra vez confundido con Stefan será asesinado erróneamente, junto a un personaje insignificante, Ioachim Teodorescu, el legionario perseguido por la policía (p. 202).

Todas esas calles se convierten en un espacio de los encuentros, aun si veces aparentemente casuales y careciendo de significación, que determinan cambios importantes en las trayectorias de los personajes, marcando de manera decisiva sus vidas, verdaderos encuentros con el destino. En este sentido resulta obvio que los movimientos de esos personajes no son meras translaciones en el espacio sino la expresión de una búsqueda.

Para los héroes eliadianos esas calles bucarestinas se convierten en una especie de camino en el cual se cumple un viaje en plano espiritual y que les permite el acceso a otros territorios, les facilita el salir del laberinto en busca del centro secreto, para alcanzar la unidad perdida de su ser. En este espacio laberíntico salpicado de invisibles encrucijadas de rutas terrenales con caminos que permiten la “salida hacia el

centro oculto del ser”, se cruzan vías que pertenecen a más universos paralelos.

Se pueden notar que, en el plano de la realidad inmediata, los recorridos de la mayoría de los héroes de la novela, con las dos excepciones, de Irina y de Gheorghe Vasile, se limitan a un área restringida que se puede localizar con exactitud: es la zona céntrica de la ciudad cuyas calles, con los nombres reales que llevaban en la época, aparecen en descripciones o menciones directas en cada secuencia de la novela, fijando cada acción en un ambiente muy concreto.

Sin embargo la representación de la ciudad está conseguida igualmente por medio de la evocación. El ambiente bucarestino sigue viviendo en la memoria de varios personajes, sea la del protagonista, Stefan Vizir, cada vez que se halla al extranjero, sea en los recuerdos de juventud de la señora Porumbache, la tía de Biris, o en el diario de Partenie que Stefan lee en París. El ambiente evocado por personajes secundarios como la señora Porumbache o Ciru Partenie no es el centro de Bucaresti, sino sus arrabales con su tipismo. La zona comercial más antigua de Bucarest, la de Lipscani y uno de los más grandes suburbios, Ferentari, con su tipo de vida, su más famosa taberna – el *Jardín de la Alegría* – sus costumbres, la feria de *Mosi* etc., se nos revelan tanto de los recuerdos de un profesor de filosofía, de las historias contadas por una mujer sencilla, como por los apuntes de un famoso escritor.

La única descripción extensa de tales zonas periféricas que el autor logra es la de la zona recorrida a lo largo del periplo de Irina y de Gheorghe Vasile para salir de la Capital, huyendo la entrada de los rusos, con el propósito salvar su ‘tesoro’, la colección de libros de Biblioteca para Todos. Es un cuadro extraordinario en que vemos descritos directamente las afueras de Bucarest, dominio de las chozas, donde las calles

se transforman en callejones polvorientos en que el asfalto y otros indicios de la civilización desaparecen cediendo paso a huertos y maizales y cuya atmósfera remite a unos asentamientos humanos primordiales.

Lugares-signo en el ambiente urbano

Al tipismo de un cierto modo de vivir y de un cierto ambiente, el bucarestino de entre las guerras, contribuyen igualmente otros lugares signo del espacio urbano, otros locales públicos, desde el restaurante de lujo, como el *Modern* o la confitería en boga, el famosísimo *Nestor*, hasta las tabernas de barrio.

Aunque aparentemente no constituye en la vida cotidiana de los personajes una constante de tal amplitud que la frecuentación del café, la taberna representa al nivel textual una imagen relativamente frecuente, que se trate de la taberna de la esquina donde Stefan suele comer cuando viene a su habitación secreta, del bodegón en la calle Macelari donde él mismo invita a la señora Porumbache a tomar un vaso de vino, de la terraza en las proximidades de la Prefectura de Policía de donde penetra en la celda de Stefan el eco de la orquestina tocando *Cielo azul*, o bien de los bodegones discretos a los cuales Vadastra lleva sus conquistas pasajeras. El hecho indica que estas tabernillas de barrio, unas veces sin nombre, otras con unos divertidos, como Los tres faisanes, dan testimonio sobre un cierto estilo de vida del Bucarest de entre las guerras. La primera descripción de tal ambiente, cuyo nombre está mencionado, es la de la tasca llamada Molino Rojo donde Vadastra, con nombre prestado y vestido de oficial en el uniforme de su coinquilino, se da de narices con su padre. A pesar de revelar intensamente la relación padre – hijo, planteando a la vez el problema de la identidad, por el

diálogo entre los dos personajes en la taberna, la escena no influirá en el desarrollo de la acción, su función limitándose a ser más bien explicativa. Sin embargo, el ambiente de la taberna se nos presenta no tanto como un espacio de la juega sino más bien como uno del encuentro, cuyo nombre, altamente sugestivo, remite a un mecanismo apto de poner en marcha y a la vez de polvorizar. Allí al Molino Rojo asistimos al último diálogo entre padre e hijo antes de ser ambos envueltos en la vorágine y entrenados cada uno por distintas vías, por la más terrible de las fuerzas, el Tiempo.

Sin embargo, o diferencia el restaurante, lugar simplemente mencionado en el libro, el de la taberna llegará a cumplir una función de primer término y encontrará un especial realce en el famoso, en Bucarest, Jardín de la Alegría – el bodegón que frecuentaba la señora Zissu y el lugar donde, de una manera o de otra se reúnen los hilos invisibles de los destinos de la mayoría de los personajes. Es una especie de vínculo por cuanto lo ocurrido allí – al parecer nada más que un escándalo de barrio – influirá aun a distancia, en las vidas de los personajes. No hay ninguna descripción del ambiente que sólo está sugerido por alusiones cortas:

... El 'Jardín de la Alegría', un bodegón que regentaba Finu Lica y donde le gustaba ir de bureo al capitán, aun antes de conocer a la Zisulescu, con otros oficiales y con chicas de cabaret. (p.447)

No obstante este espacio se recompone lleno de vida por las acciones de los personajes que lo frecuentan entre los cuales destaca la inquietante figura del personaje clave, la misteriosa señora Zissu cuyo nombre iba a obsesionar a Stefan por años:

Me parecía que ese nombre escondía un misterio, que la explicación de ese misterio podría cambiar mi vida. (p.446)

Este bodegón de barrio, lugar propio de un tipo de vida bucarestina que ya aparece algo vetusto incluso a los protagonistas de la novela, forma parte de los recuerdos de varios personajes. La descripción de ese lugar la encontramos en los recuerdos de la señora Porumbache, contemporánea de los sucesos relatados que le transmite a su sobrino, Biris, que a su vez los cuenta a Stefan. Otras evocaciones del mismo bodegón y de los mismos eventos aparecen también en el *Diario* de Partenie que Stefan lee en París, y donde el escritor narra como ha utilizado sus recuerdos y los de la señora Zissu sobre cuanto ha ocurrido en aquel lugar para escribir una novela.

De tal modo, una tabernilla cualquiera, un espacio trivial por excelencia, se convierte en un lugar clave donde se enredan y se desenredan los destinos, donde se originan los futuros trayectos de los personajes, así como Stefan lo siente escuchado lo que le cuenta Biris:

Todos esos detalles relacionados con acontecimientos pasados treinta años atrás lo atraían de forma incomprensible. Tenía la sensación de estar siendo atraído por un cúmulo de señales desfigurados, procedentes de una zona prohibida que se extendía detrás de él. (p.447)

Además de la función narrativa de ese espacio, el texto revela el valor simbólico de ese 'jardín prohibido' a Stefan, que incluye paradójicamente en su nombre la palabra alegría. Ese espacio degradado, desprovisto de todo valor protector, es el escenario de un drama generado por una mujer que a pesar de su origen modesto desempeña un papel importantísimo en las vidas de una larga fila de hombres que se concluye con Stefan:

Ahora todo le parecía claro y deseó nuevamente, casi con desesperación, alegrarse por haberlo descubierto al fin,

por haberlo comprendido. El capitán, Mitica Porumbache, después Partenie y, finalmente Vadastra. Todos se enamoraron de ella, fue su primer o su último amor. Quizás por eso, el, Stefan, había vivido tanto tiempo obsesionado con el misterio de la señora Zissu. (p.590)

Los personajes de la novela pertenecen a un grupo social típico y son representativos para la sociedad bucarestina de entre las guerras, un período de gran auge intelectual y artístico. Son profesores, diplomáticos, oficiales superiores, actores, directores artísticos, escritores, etc. y sus preocupaciones son las de los representantes del mundo que el autor mismo ha conocido de muy cerca, el de los intelectuales bucarestinos. De los eventos que ocurren en las vidas de sus personajes, de sus ocupaciones, encuentros, conversaciones, etc. se reconstituye la atmósfera de Bucarest en las vísperas de la segunda guerra mundial hasta la ocupación soviética, en dos coordenadas: la vida cultural de la capital rumana, que precisamente en este período conoció un momento de auge sin precedente y el escenario político de los años '30-'40. Eliade describe desde dentro la vida de los grupos intelectuales bucarestinos, fenómeno al que fue participe. Por lo tanto, la mayoría de sus personajes, perteneciendo a la elite urbana, son hombres de la palabra. Igual que la lectura, la conversación sobre temas mayores forma parte de su vida cotidiana. Frecuentemente, los héroes eliadianos vienen presentados conversando y sus coloquios se desarrollan en los más diversos lugares: en sus casas, durante largos recorridos por las calles de Bucarest, en restaurantes o al café. El cafetín que aparece en la novela como lugar-signo, sin que el novelista lo denomine directamente, remite a un fenómeno típico de la vida cultural de la época y, a la vez, cumple una función más bien pragmática.

Por ese espacio de ubicación no precisada y de nombre desconocido, como si esto fuera algo innecesario, visto que se

trata de un sitio notorio para los que lo frecuentan, dirigen a menudo sus pasos, Stefan y Biris para enterarse de las últimas noticias y comentar la actualidad política:

... y a veces, cuando iba de camino hacia su casa, se desviaba maquinalmente y se dirigía al café. Algo irresistible, enraizado en lo mas hondo de su ser, lo empujaba allí. (p. 453)

Es ese lugar frecuentado por personas que pertenecen a un grupo claramente delimitado, pero de gran variedad tipológica, del cual no falta ni la figura 'interesante desde el punto de vista literario' del cura nihilista ni la romántica del poeta de provincias famélico que busca su fortuna en la capital.

Para describir este espacio emblemático por un cierto tipo de vida bucarestina, el autor no utiliza elementos ambientales. A excepción de la mesa junto a la ventana, donde casi siempre está sentado Bursuc, el cura, el ambiente se recompone más del humo de los cigarrillos y del espacio conversacional que de otros detalles descriptivos.

Durante la Nochevieja pasada en la casa de su suegro, el profesor Bologna, una pregunta de ése desata la memoria de Stefan que recuerda y revive una escena al café donde desde una semana se oía la misma pregunta referida al resultado de las elecciones y donde el éxito de los legionarios se consideraba como un nuevo éxito para Hitler y una especie de muerte espiritual para los intelectuales.

Las descripciones procuran fijar la atmósfera típica con gente sentada en las mesas, fumando, de tertulia y por cuyas conversaciones nos enteramos de sus principales preocupaciones. Aun en las primeras secuencias ubicadas allí se puede notar como, gradualmente, la problemática de las charlas se refiere siempre más a la guerra. Y los cambios generados por esa empiezan literalmente penetrar en ese

espacio. No se trata simplemente de un cambio de argumentos en sus conversaciones, visto que las vidas de los familiares del lugar vienen confiscadas por el desarrollo de las hostilidades en tal medida que de eventos alejados, como la batalla del Vístula, la invasión de Polonia, la caída de Varsovia, dependen sus acciones.

Diariamente se refugiaban en Rumania miles y miles de polacos. Algunos habían llegado a Bucarest y Biris los veía a veces al café. Se acercaban con una sonrisa forzada a las mesas y mostraban con la mano entreabierta algunas alhajas o sortijas, o bien metían la mano en el bolsillo del chaleco y, después de echar una ojeada a su alrededor, sacaban una pitillera de oro. (p. 236)

Así Misu Weissmann se ve obligado a aplazar sus negocios, Bibicescu a olvidarse de su pieza de teatro que su amigo ya no puede montarle, mientras Bursuc, para evitar de ser enviado el frente, se ordena cura otra vez.

El omnipresente Bursuc, el licenciado en teología, “un tipo endiablado”, según Biris, es la figura cuya trayectoria en plano personal parece aludir más a la de la sociedad rumana. Ese tipo ‘con buena estrella’ que “se deja la barba por una parroquia y se la afeita por una moto”, al que le gusta estar de tertulia en el café, es él que anuncia la inexorabilidad de la guerra y de la revolución afiliándose a un partido filosoviético, pero siempre el mismo que se ordena monje, una vez ocupada Rumania:

No entendéis nada - lo interrumpió Bursuc-. La autocrítica es la fórmula revolucionaria de la confesión de los pecados. Volvemos al auténtico cristianismo, a la confesión pública de los pecados. Eso significa la revolución... (p. 453)

El único, en su opinión, que haya comprendido adonde se dirigía la Historia es Dan Bibicescu, el actor cuyo anhelo de

ser autor dramático y director de teatro lo empuja a plegarse a las circunstancias. Sin embargo, su destino artístico que puede ser reconstituido por las conversaciones al café, no conoce el éxito. Aunque, en la espera de ser nombrado director del Teatro Nacional, había introducido en el repertorio muchos autores soviéticos y se había afiliado al Partido Comunista, se ve acusado por una revista del partido, de “ser responsable del estilo burgués reaccionario con el que interpretaban los actores” y, luego, condenado en toda la prensa comunista de haber ocultado a las autoridades su paso por la dirección del Teatro Nacional durante el régimen legionario.

Sus tribulaciones igual que las de Bursuc atestiguan un fenómeno típico para la actitud de una gran parte de los intelectuales rumanos de la época, que pactan con el nuevo régimen, sea en busca de ventajas de todo tipo sea, únicamente por salvarse la vida. Es el espacio del café bucarestino uno por excelencia conversacional, visto que nada mas ocurre allí que hablar. Allí está debatido, discutido y narrado tanto cuanto sucede fuera. Por lo cual, el ambiente se edifica del espacio verbal de todas esas conversaciones e igualmente de los personajes que lo frecuentan, procurándonos una prueba sobre un fragmento de la vida de la capital rumana.

Para completar el cuadro, a la figura pintoresca de Bursuc y a la muy representativa de Dan Bibicescu, se agregan otras figuras: la del jovial y prospero negociante, Misu Weissmann, un tipo de pequeño mecenas local, protector de los artistas, admirador y amigo de Bibicescu, cuyos manuscritos consigue sacar fuera del país después de la ocupación soviética e, igualmente, la del funcionario de altos cargos, Stefan Viziru o la de su amigo, el profesor de filosofía, Biris. Pero así como este último lo iba a notar, después de la ocupación se acentúan las mutaciones en cuanto a esta

constante típica de la vida urbana de aquella época. La guerra viene poco a poco reemplazada en las conversaciones por temas que revelan la medida en que lo político llega a influenciar la vida cultural. “Caras nuevas” aparecen en lugar de las conocidas, y empieza un proceso lento que se concluirá por la degradación e incluso la desaparición de ese tipo de ambiente.

Elementos típicos de la vida urbana

La ciudad se recompone gradualmente como un gigantesco puzzle por una abundancia de elementos propios de la vida urbana moderna – los tranvías, el taxi, el coche, etc. Los medios modernos de información están presentes: hay la radio, aun en la más humilde taberna del suburbio por donde pasan Gheorghe Vasile e Irina huyendo la entrada de los rusos en la capital. (pag 407) Y sobre todo los periódicos por los cuales los personajes llegan a conocer los eventos que ocurren en su torno. De uno tirado al suelo, distraídamente, Ioana se entera de la muerte del jefe de Guardia de Hierro. (p.180) Stefan llama a un chiquillo que corre con los periódicos de la noche y en la primera página ve la noticia de la muerte de Partenie (p. 203). Para enterarse del desarrollo de los eventos políticos, Biris “compraba todo los periódicos. Hay igualmente periódicos y revistas literarias, muy conocidas en la época, como ‘Viata Romaneasca’ que muchos de los personajes leen y comentan y en los cuales muchos de ellos, como Biris o Ciru Partenie, publican artículos.

Los personajes de la novela utilizan frecuentemente los medios de transporte de tipo urbano – el tranvía, el taxi, el coche forman parte de su vida cotidiana, pero, en varias secuencias narrativas estos elementos adquieren significados particulares. Por ejemplo, el tranvía en el cual se encuentra

Biris un día después de la guerra, se vuelve en algo más que un mero medio de transporte urbano, su significado aludiendo al valor simbólico del vehículo:

En el tranvía la gente empezaba ya a quejarse del calor aunque aún se habían dado las diez, Biris sentía a su alrededor una especie de atmósfera irreal, como si estuviera viajando en un sueño. Ya no sufría ni de tristeza ni de soledad. Le parecía que la ciudad, con todos sus habitantes, inquietos y bulliciosos, pertenecía al recuerdo. Ya había atravesado una vez esa ciudad, en ese mismo tranvía abarrotado, hacia mucho tiempo, un tiempo extinguido y ahora la atravesaba, sólo para poder volver a un momento de su pasado. Ya habían tapado los hoyos causados por las bombas y habían reparado la calle, pero las aceras todavía estaban destrozadas. No se habían retirado las pilas de escombros, pero ahora ... entre ellos había crecido la hierba y la maleza. (p.441)

Aspectos simbólicos del motivo del coche

El coche, este otro elemento–signo del ambiente urbano, constituye un motivo recurrente presente en la novela en varias hipóstasis, el autor confiriéndole un valor altamente simbólico. El valor pragmático es puramente superficial, mientras que se fructifica plenamente el simbolismo del vehículo al cual se le asocia otro objeto de gran complejidad significativa, la llave. Aun cuando se trate de la camioneta que transporta a Stefan, por la noche, desde la Prefectura de Policía hacia el campo de concentración, del coche volcado en la carretera, que el protagonista encuentra durante ese mismo viaje y donde en la oscuridad entreve a Ileana herida pidiendo ayuda o sea del taxi que el héroe busca en la víspera de Nochevieja o del taxi con el cual viene Misu Weissman a buscar a Bibicescu para llevarlo al extranjero, la ambigüedad de la representación le confiere siempre a este elemento una significación más amplia, más profunda. Hecho que resulta,

aun más obvio por lo que toca ese motivo, del coche que desaparece exactamente a medianoche, que atraviesa la novela revistiendo el aspecto del supuesto coche de Ileana, del cual Stefan le habla durante su primer encuentro en el bosque de Baneasa :

Sin embargo, yo estaba seguro de que iba a ocurrir algo. Cuando la vi de lejos, sentí que mi corazón empezaba a latirme con fuerza. Estaba seguro de que me habían hecho una señal... No es absolutamente necesario ver abrirse los cielos. Si hubiese usted venido efectivamente en coche, tal y como me imaginé al principio... [...] Mire lo que habría sucedido: nos habríamos paseado por el bosque un buen rato y cuando hubiésemos vuelto ya no habríamos encontrado ni rastro del coche. Pura y simplemente habría desaparecido. Exactamente a media noche, habría desaparecido... (p. 25)

Es ese coche que luego se presentará, una y otra vez, a Stefan bajo varios otros aspectos. La del taxi cuyo chofer le trae al hotel Boston los supuestos guantes de Ileana, (p. 22); la del taxi que busca por las calles bucarestinas invadidas por la nevasca de Nochevieja:

Ahora, ya no le cabía ninguna duda: el taxi aquel que había visto de lejos, en medio de la nevada, tres casas más allá de la suya, se parecía al coche de Ileana. No acertaba a ver donde estaba la semejanza, ya que el coche que imaginó el, entonces, la noche de San Juan, era completamente diferente de ese viejo taxi, cubierto de nieve que parecía estar esperándolo... (p. 134)

Y, sobre todo, la imagen del coche que en balde se empeña Stefan a pintar en su lienzo:

El coche de Ileana, por ejemplo, es el último cuadro que he pintado, pero lo he pintado en la misma tela en la que he pintado todos los otros cuadros. Y para que podáis verla, tengo que explicaros como tenéis que mirarla, de lo contrario no podríais reconocerlo. (p.93)

Es el mismo coche que, finalmente, al final del libro, irá a materializarse en el coche real de Ileana, con el cual ella había venido al concierto de su amiga, Valkiria, en la abadía de Royaumont. El coche que “estaba estacionado al borde mismo de la alameda, a la magra sombra de un sicómoro “-(p.596) - y que será el vehículo que llevará a los dos enamorados fuera del Tiempo. La función simbólica de este elemento viene enfatizada por su asociación con otro objeto sumamente significativo, la llave, representación de la iniciación y del saber, que junto al vehículo irá a facilitar la apertura de los cielos para Stefan e Ileana. Es aquel coche del cual habla el protagonista aun en su primer encuentro:

Estaba cerrado con llave. Usted me enseñó las llaves. Yo vi cómo me las enseñaba. Estaban metidas en un llavero: lo vi. (p. 25)

En el final de la novela, Stefan alcanza una aclaración acerca del papel de este coche, cuya existencia presente, conoce, antes de percibir que sigue buscando de esta imagen del coche por la cual ha sido obsesionado por muchos años, sólo soñado un día de junio en el bosque de Baneasa y visto de veras otro día de junio, en un monasterio de los alrededores de París:

Volvió la cabeza y miró una vez más el coche. Con que este era. No era el amor de Ileana lo que le estaba predestinado, sino el coche. [...] El coche era exactamente como lo había visto, aunque se parecía a todos los demás, se parecía al taxi que descubrió aquella nochevieja, medio enterado de nieve [...] Se parecía al coche que pintó él y al que le pareció ver desde el camión, volcado en la carretera, camino de Ciuc [...] Sí, era el mismo coche. (p. 600)

CAPITULO IV

POÉTICA DE LA NOVELA URBANA. LA CIUDAD EN CRISIS EN LA NARRATIVA DE M. ELIADE Y R.J.SENDER

La ciudad y la novela

La ciudad en la narrativa no se resume a ser simplemente una modalidad de apropiarse la vida, sino más bien se presenta como una larga serie de utopías interrelacionadas, en perpetua aspiración de materializarse. Amplio espacio de la realidad inmediata llega a ser asequible a la interiorización sólo por la necesidad de redimensionar el nuestro existir, como una extensión de la memoria, en una totalidad de eventos, documentos, reflexiones. La primera dificultad que encontramos consiste en definir lo que es una ciudad.

El intento de definir la ciudad sólo por criterios geográfico-espaciales resulta insuficiente e incompleto si no se mencionan igualmente los procesos histórico-sociales que han determinado su desarrollo.

Obviamente, una ciudad no representa solamente un lugar físico, un modo de ocupar el espacio y ella tampoco se limita a ser un grupo de gente que vive entre unas coordenadas geográficas determinadas.

La ciudad como realidad multifacética es mucho más que su espacio geográfico y no puede ser interpretada sin tener cuenta de cada una de sus dimensiones: social, política, económica o cultural. Localización de la relaciones entre sus habitantes, el ambiente urbano es texto y contexto en perpetuo proceso de re-configuración durante el cual las

estructuras urbanas se convierten en construcciones simbólicas e imaginarias.

La ciudad contemporánea, espacio social, sigue conservando imágenes y símbolos, y es, a la vez, como escribe Eliade, siempre una *imago mundi*, una “nueva imitación, una repetición de la Creación del Mundo”, visto que a todo lo que hay en el mundo humano le corresponde un modelo celeste.¹³⁸ Al tratar de definir la ciudad se han seguido varios criterios y se han dado multitud de definiciones, algunas veces, incluso contradictorias.

La constante tendencia de crecimiento de la sociedad urbana en detrimento de la sociedad rural, ha determinado, en cuanto a su aproximación teórica, la instauración de una dicotomía entre lo urbano y lo rural, entre las relaciones establecidas en el espacio rural y las propias del ámbito urbano, subrayando el ‘carácter fronterizo’ de toda ciudad entre lo natural y lo artificial.

La definición propuesta por Ortega y Gasset se basa en la noción de ciudad como entidad política y establece una radical distinción entre la naturaleza y la ciudad, considerada como una creación artificial y abstracta del hombre.

La ciudad es un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él sólo porciones selectas y acotadas.¹³⁹

El estudio de la ciudad puede efectuarse desde infinitas perspectivas, como la histórica, geográfica, política,

¹³⁸ M.Eliade: *Mitul eternei reînțoarceri*, trad.rum. por Maria Ivanescu y Cezar Ivanescu, ed. Univers Enciclopedic, 2008, p.17

¹³⁹ J.Ortega y Gasset: “Notas del vago estío” en “El Espectador” V, *Obras Completas*, tomo II, Revista de Occidente, 1963, p.408. [según el filósofo español la ciudad por excelencia es la ciudad clásica, mediterránea que se diferencia de la naturaleza por su elemento fundamental, la plaza, lugar para la conversación, la disputa, la elocuencia, la política, etc.]

sociológica, incluso literaria, etc., visto que su devenir se compone de varias capas históricas y sociales sobrepuestas, que crean un espacio particular y, a la vez, una continuidad espacial y temporal.

Si Aristóteles, desde una perspectiva política, considera la ciudad como un conjunto formado de un cierto número de ciudadanos¹⁴⁰, Spengler la considera como típica por el desarrollo histórico de la sociedad humana, concluyendo que “la historia universal es historia ciudadana” y subrayando que el verdadero milagro es cuando “nace el alma de una ciudad, como un alma colectiva”.¹⁴¹

Bien entendido, estos no son los únicos enfoques posibles, por ser la ciudad la más comprensiva de las creaciones humanas que reúne en su interior todo lo que se refiere al hombre y a su vida.

Por eso, hay que tomar en consideración también la perspectiva literaria que puede ofrecernos lo más significativo de una ciudad y fuentes valiosísimas para su estudio. El hecho aparece obvio en la gran narrativa del siglo XIX y XX, visto que en las obras de escritores como Balzac, Galdós, Dickens, Joyce encontramos las mejores descripciones de las más grandes ciudades europeas, desde París a Madrid o Londres, etc.

Indudablemente el mundo moderno llegó a ser un mundo urbano. La ciudad, amalgamando viejas estructuras históricas y antiguas formas de vida con las nuevas, constituye el marco de las relaciones entre conciencias, el ambiente de una actividad que emplea sistemas complejos de signos.

Resulta evidente que la aparición del tema urbano en la literatura concuerda con el desarrollo de las ciudades y el

¹⁴⁰ Aristóteles: *Política*, Libro III, cáp.I, trad.esp., <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/>

¹⁴¹ O.Spengler: *La decadencia de Occidente*, vol.II., trad.esp., ed. Espasa Calpe, Madrid, 2002, pp.131-132

fenómeno se amplifica al consolidarse la clase social típicamente urbana, la burguesía. Su género predilecto es la novela a la que le es característico “un tono particular, en la medida en que establece una complejidad con el espacio narrado, ya que la aparición de este entorno es la inserción de una percepción individual, múltiple y diversificada a su vez”. A partir de la novela, la realidad no volvería a ser la misma. La novela es más que un acontecer de historias del hombre, es además, “un espacio que condiciona la mirada, un espacio que hace posible percibir un entorno a partir del cual se puede comprender al ser que lo construye y lo habita.”¹⁴²

El espacio de la gran ciudad se ha convertido en uno de los grandes tópicos de la literatura contemporánea. Al origen de este fenómeno parece hallarse el aspecto de escenario que toda gran ciudad cargada de historia tiene, calidad que determina el proceso por el cual ella se vuelve en un lugar mental, un escenario del desarrollo de ideas. Gran número de aproximaciones a la narrativa urbana evidencian la existencia de un vínculo perenne entre el hombre y la ciudad. La teoría de Bajtín, válida para la novela y la literatura en general, afirma que todo texto propone y presenta una figura dialógica de la sociedad humana. El topos literario la ciudad aparece como:

*un espacio imaginado, escrito, con un nombre. [...] Por efecto de la mimesis, sustituye una percepción del mundo. En los textos es el espacio literario que se une indisociablemente a la sucesión de las acciones.*¹⁴³

¹⁴² Hernan Neira: “La urbe como espacio infeliz” (extraído de *La ciudad y las palabras*), en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Universidad de Salamanca, vol. XXIV, 1997, pp.247-261, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52790>

¹⁴³ François Delprat: «Topos et Microcosmos. El espacio urbano en la narrativa contemporánea» en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 38 (1999), pp.41-55, Cf.: John J. Junieles: “La ciudad serpiente: pieles y mudanzas”, en *Espéculo*, n. 30 julio-octubre, 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/ciudadse.html>

Visto de esta forma, el espacio urbano en la literatura se recompone como un “universo vivo, incierto, inquisitivo y problemático, que marca un ritmo propio, con sus calles, avenidas y sus zonas marginales”, proponiendo a sus habitantes distintas formas de ver el mundo, de acercarse a él, de entenderlo y de vivirlo.¹⁴⁴

Por ende, la ciudad en la novela no se limita a ser un mero entorno, un espacio donde actúan los personajes, sino más bien, representa el universo entero en el imaginario de aquellos. Por eso, la narrativa urbana centra su interés en presentar tanto la vida de sus habitantes, como los vínculos entre esos y la ciudad. Las imágenes del espacio no deben entenderse sólo desde una perspectiva lingüística o psicoanalítica, porque no pretenden sustituir los espacios reales, ni expresar su ausencia, sino que sirven por sí mismas como integración de los espacios imaginarios. Sin embargo, las operaciones lingüísticas que gobiernan las imágenes de la representación literaria de la ciudad son la simbólica, la metafórica y la metonímica.

Tanto en la novela de Sender como en la de Eliade, al nivel simbólico, la ciudad aparece como una imagen mayor que la ciudad misma, porque se le añade toda una creación al nivel de lo imaginario, con valores de laberinto o de selva oscura. Al nivel metafórico, ambas ciudades aparecen antropomorfizadas, como un cuerpo herido en lucha con el monstruo de la guerra, mientras que al nivel metonímico, la imagen de las ciudades, así como se reconstruye de sus estructuras,

¹⁴⁴ ídem

edificios, costumbres, aparece a medida que los personajes de *El Rey y la Reina* o de *La Noche de San Juan* las recorren siguiendo el ritmo de sus vidas.

No es una imagen única, no se trata de una generalización, ya que la memoria afectiva de cada habitante se enlaza cada vez con lugares distintos, con trozos particulares de la ciudad. Por eso, ella puede resultar de cualquier evocación, de cualquier señal, alguna vez aparentemente insignificante. Para el análisis de la urbe que aquí se plantea, el Madrid y el Bucarest reales, con sus edificios, monumentos, laberintos de sus calles, no tienen tanta importancia como el conjunto de relaciones simbólicas que se revela en un proceso continuo de construcción significativa, de esa abstracción histórico-social que es toda ciudad.

Visto que en una narración el espacio y el tiempo se hallan estrechamente vinculados, la historia que se narra necesita un lugar preciso en el espacio, lugar cuya presencia en el texto confiere autenticidad al relato, sirve de marco a los personajes, adquiere un valor simbólico o puede aun volverse en el verdadero protagonista, dotando de nuevos valores la narración. Por su localización en el espacio concienciamos incluso el tiempo, que de esta manera se objetiva. Igual que el tiempo, el espacio desempeña en la narrativa dos papeles, uno semántico, porque en su calidad de signo se refiere a los personajes con sus actuaciones, sus pensamientos, sus sentimientos y otro de índole constructiva, como categoría esencial de la estructura narrativa.

Sin embargo, la información que ofrece el espacio del texto narrativo como espacio verbal sólo representa un marco a la historia relatada, sin limitarse a corresponder o remitir simplemente a un lugar real o a un espacio geográfico, aun cuando los nombres empleados pertenezcan a la geografía real.

La espacialización contribuye a la creación del ambiente en el cual ocurren los eventos y actúan los personajes, mediante recursos técnicos y estilísticos entre los que se distingue la descripción. La descripción de lugares aunque siempre dependiente de la mirada y sujeta a la perspectiva del narrador, tiene una función importante en la estructura narrativa.

En el ambiente, el paisaje aparece como uno de los temas predilectos, tanto en la pintura como en literatura donde se encuentran muy a menudo descripciones de espacios urbanos o rurales, interiores o exteriores, que además de funcionar como escenario de la acción de los personajes, pueden igualmente adquirir significación o cargarse de contenidos simbólicos, como sucede en los textos de las novelas de Sender y de Eliade que analizamos.

“Si el espacio no es una superficie plana sin una cavidad sin fondo” nos dice Gullón comentando las afirmaciones de Ortega y Gasset, “pensarlo será aventurarse en la inmensidad; si nuestra percepción es teóricamente abarcadora de la totalidad, prácticamente se limita a las zonas visible habitables y todo el resto es sombra y silencio”. Después de todo si “el espacio es una perspectiva, se extiende sin límites en la percepción exacerbada. Ortega no sólo nos enseñó que el sentido de una cosa es su dimensión de profundidad, sino que su ser es “perspectiva, creación de quien la contempla.”¹⁴⁵

El novelista proporciona siempre un mínimo de indicaciones ‘geográficas’, que pueden ser simples puntos de referencia para lanzar la imaginación del lector o, respectivamente, exploraciones retóricas de los emplazamientos.

Hay autores como Balzac o como la mayor parte de los novelistas del siglo XIX, que ponen a la disposición del lector,

¹⁴⁵ J. Ortega y Gasset: "*Adán en el paraíso*", Obras completas, I, Madrid, 1946, p. 476, apud Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, ed. Bosch, Barcelona, 1980, pp.33-34

desde el principio, todas las informaciones que consideran necesarias sobre el lugar en el cual se desarrolla la acción y donde, por algún tiempo, la narración se inmoviliza. En cambio, otros autores prefieren diseminar en sus textos datos fragmentarios y rápidos sobre los lugares descritos, de los cuales el lector debe recomponer el espacio, intentar de reconstruir el entorno en que evolucionan los personajes, partiendo de un punto determinado hasta los espacios más lejanos que lo constituyen. Obviamente una representación espacial sin dificultades para el lector permite suponer por parte del novelista minuciosidad en la elaboración de la obra, especial atención a las formas sensibles y un "sentido del espacio" que le hace comparable al pintor.¹⁴⁶

Como Bourneuf observaba, unas narraciones pueden fijarse "en un sillón", es decir en un único punto durante toda la acción, o pueden evolucionar en un espacio más o menos extenso, mientras que otras pueden no tener más límites que los de la imaginación del lector. Si se busca "la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario de una novela", puede llegarse a descubrir hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar a la narración, al mismo tiempo, su unidad y su movimiento.

Se puede igualmente evidenciar en qué manera el espacio está condicionado por aquellos elementos que lo completan y en qué medida se establece un paralelismo entre los movimientos de los personajes principales y, por ende, de la acción, y los traslados iniciados por el pensamiento que producen espacios imaginarios introducidos en el "espacio real" de la novela.¹⁴⁷

El espacio novelesco constituye asimismo una particularización de un "más allá", de otro lugar

¹⁴⁶ R. Bourneuf : *L'univers du roman*, P.U.F, Paris, 1972, pp.115-116

¹⁴⁷ Idem: pp.119-120

complementario al lugar real en que está evocado, que durante la lectura se introduce en nuestro espacio:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque... d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit. ¹⁴⁸

Madrid y Bucarest, espacios urbanos y espacios míticos.

En el caso de la prosa senderiana y de la eliadiana se puede notar como ambos novelistas permiten verse, tanto su capacidad de dar vida a un mundo concreto de objetos, como su deseo de mantener la confusión para sumergir al lector en el misterio y en el sueño, igual que su aparente intención de persuadirlo que la localización geográfica de su narración es importante. De este modo el entorno presentado cobra, igual que aquel de una fábula, validez universal. Los límites espaciales que el novelista impone a la acción están, en el caso de *El Rey y la Reina*, muy estrictos, resultando así una novela casi inmóvil, pero en la que los desplazamientos, por esta misma razón, adquieren gran fuerza. Por el contrario, Eliade, en cuya obra la temática urbana constituye una constante estética, representa en *La Noche de San Juan* un espacio que tiene mayor extensión y en el cual la acción se desarrolla en un mayor número de lugares, un espacio que integra, a la vez, espacios reales y míticos.

M.Bajtín ofrece una explicación de los mitos locales: "el mito local explica la génesis del espacio geográfico. Cualquier lugar debe ser explicado, empezando por su denominación, continuando con las características de su relieve, suelo, vegetación, etc., y a partir de un evento humano que ocurrió

¹⁴⁸ M .Butor: "L'Espace du roman" en *Essais sur le roman*, ed. Gallimard, Paris, 1964, p.50

allá, determinando su denominación y su fisonomía”. El lugar constituye la huella de un acontecimiento que le ha dado forma. Ésta es la lógica de los mitos y de las leyendas locales, que interpretan el espacio por medio de la historia.¹⁴⁹

El Madrid senderiano igual que el Bucarest eliadiano se pueden interpretar a partir de un conjunto de relaciones estéticas, ignorando las fronteras literarias, nacionales o disciplinarias. Explotando las imágenes de Madrid, o respectivamente de Bucarest, tanto Sender como Eliade crean con sutileza un espacio polifónico y dialógico de la ciudad moderna que, ulteriormente, se está transformado en un espacio novelesco y simbólico. El Madrid o el Bucarest se vuelven en unas metáforas de los lugares. No obstante, en ambos casos los hombres que las habitan están representados así como son en realidad y no como figuras excepcionales. Ambas novelas son tejidas sobre la urdimbre de una guerra. Las posibilidades de autodefinirse son las comparaciones, las analogías, los diálogos con tiempos pasados, porque cualquier pasado fue él mismo alguna vez presente o actualidad. La trama del texto saca a luz correspondencias internas y alusiones externas. El desorden llama su antítesis, eso es el orden. De esta manera al desorden de la ciudad le está contrapuesta la idea del orden construida por operaciones de reflexión que se suceden en lo imaginario. Así lo particular proyecta lo general, el subconsciente individual explica lo general, lo universal.

Las representaciones de la capital española y, respectivamente, de la rumana se organizan según la función del individuo en la ciudad y de su relación con la historia. La

¹⁴⁹ Mihail Bahtin: op. cit., p.416

ciudad real, hostil y degradante, impide al ser humano de vivir espiritualmente aventuras auténticas.

Tanto Sender como Eliade conciben el tiempo y el espacio como formas indispensables del conocimiento, por ser proyectadas hacia el interior de la conciencia. De esta manera, reestructurando el espacio urbano narrativo, los dos autores ofrecen a la existencia banal, dimensiones míticas. Ambos escritores intentan construir dentro de la ciudad, un tipo de espacio que da seguridad, unos lugares oníricos, unas ucronías. En la ciudad de Eliade hay cuartos prohibidos, como el 'cuarto de Barba Azul', cuartos en las que se puede salir del tiempo y calles en las se deambula laberínticamente. El Madrid de *El Rey y la Reina* aparece como una niebla confusa que rodea el palacio y la torre, una especie de "crisálida" que envuelve al personaje femenino, responsable de la tentación carnal. Esa tentación, como la original de la mujer que trajo el pecado en el mundo, que prefigura la decadencia moral, es causa de la caída del hombre.

El espacio de cada una de las dos capitales, Madrid y Bucarest, no puede ser percibido integralmente. Tanto en el caso del escritor español como del escritor rumano, el universo ciudadano se manifiesta por fragmentación temporal y espacial, reflejadas en el texto por las rupturas practicadas en plano narrativo, que contribuyen a constituir una cierta ambigüedad del argumento.

Sender deliberadamente disuelve los contactos con la realidad en aquella "capital de la guerra". Su preocupación constante la representa el poder de la palabra que llega a ser, a la vez, instrumento y origen de la creación, agente de la transformación del cosmos en caos. El autor plantea una reflexión sobre la ciudad a partir de su ausencia. Los espacios urbanos fundamentales faltan casi completamente. Lo que en *El Rey y la Reina* sucede, sucede en el espacio privado de un

palacio, el cual se estructura en ámbitos casi claustrofóbicos. El interior del torreón aparece como un recinto herméticamente cerrado al exterior y, aun más, completamente disfrazado, un lugar prohibido.

El Madrid de Sender tiene su hábitat en el palacio, defendido por la torre y los muros. No obstante, no puede segregarse del campo, ya que éste, en el fondo un aislante que ayuda poderosamente a la intimidad, es en su caso, un campo de batalla, que lo invade gradualmente.

Irónicamente, y como una comprobación de la falsedad dicotómica entre campo y ciudad, que afirma una oposición fundamental entre el espacio urbano y el espacio rural, el Bucarest de Eliade no está opuesto al campo sino parece, más bien diluirse en aquel. Como si las casas, al unirse, sintieran gran añoranza del campo dejado atrás, y volvieran a recuperarlo en la parte más eminente, poniéndole en valor. En lugar de una secesión en espacios peculiares, se trata de una valorización del paisaje encuadrándolo convenientemente al cosmos. La ciudad se dilata en un campo donde por encima de los maizales vuelan aviones, mientras que por senderos serpenteantes, por entre trigales, de los horizontes polvorientos surgen tropas soviéticas.

Tampoco puede notarse alguna diferencia de estructura que ponga de relieve una oposición entre occidente y oriente. No es Madrid occidental y Bucarest oriental, sino ambas representan el mismo tipo de la ciudad moderna, con todo lo que le es específico, y en primer lugar, con su atomización, con su imagen fragmentaria y dispersa, un espacio que induce a sus habitantes impulsos tan contradictorios como el mismo.

Concurren en un enlace la casualidad de convivir en un tiempo y un espacio comunes. El espacio compartido es, a la vez, el de las páginas de la novela y de las ciudades invadidas

por la guerra. En sus aspectos reales o ficticios, la guerra afecta a los personajes de ambas novelas en cuanto imposibilidad de comunicarse con el exterior y, definitivamente, en cuanto a la disposición espacial. Desde el punto de vista de la estructura narrativa los textos se presentan como una zona fronteriza entre ficción y realidad. Esta frontera metafórica reduplica la frontera física de la guerra en plano individual, en términos de vida y de muerte, o de vida y de eternidad, tanto en *La Noche de San Juan* como en *El Rey y la Reina*.

Perspectivas cronotópicas en las ciudades novelescas

Desde una perspectiva cronotópica, un personaje puede quedarse inmóvil en el espacio mientras que su conciencia se mueve en el tiempo o más personajes pueden moverse simultáneamente en varias zonas espaciales. Esta disposición temporal por la cual imágenes e ideas de un cierto momento están sobrepuestas al otro momento, igual que el montaje espacial, en el cual el tiempo se queda fijo y cambia el ambiente, son procedimientos comunes tanto por el escritor rumano como por el escritor español, igual que los cambios bruscos de plano en el espacio o la tendencia de escribir fragmentariamente.

Aunque sus novelas representan construcciones intrínsecas, suficientes a sí mismas, esas se manifiestan por conexiones extrínsecas con las realidades de la primera mitad del siglo XX. Ambas novelas tienen una textura elaborada y un paradigma artístico que se apoyan en la tipología metafórica del lenguaje. La novela de Sender y la de Eliade representan, cada una, un *topos* asociando un cierto conjunto artístico con una presencia humana y una estructura temática. Por medio de un enfoque hermenéutico que analice los segmentos

recorridos por los personajes, ambos textos podrían revelar unos verdaderos mapas espirituales de la capital española, en los días de la guerra civil y de la rumana, en la segunda guerra mundial.

La devastación común del Madrid descrito en la novela senderiana o del Bucarest de *La Noche e San Juan* eliadiana condiciona el empleo del mito de la nostalgia del Paraíso Perdido. Por esto el regreso hacia lo primordial, lo arquetípico, lo originario, bajo sus varias formas – sea obsesión de la infancia o del estado "adánico", sea descubrimiento del mito – constituyen, en efecto, tentativas de restablecer la unidad originaria perdida, de reunir la existencia y la conciencia, e, implícitamente, la literatura y la vida.

Esas dos capitales modernas confrontadas con la guerra poseen las mismas calidades de centro como la montaña sagrada o la torre. Las referencias espaciales y temporales se desarrollan al nivel de las analogías intertextuales. Madrid se localiza espacialmente por la torre del palacio de los duques. Aquí ya no se habla el mismo lenguaje y, a pesar de que todos sean españoles, parece que no hay vías de entendimiento. En la metáfora del Madrid como un castillo asediado, es una constante el símbolo del castillo como el centro primordial y espacio iniciático.

Los símbolos se dan por realidad, porque, al nivel de la composición, ellos implican una identificación completa del sujeto con el objeto, y representan lo real absoluto, la verdadera realidad, una realidad "más real" que la vida misma. La imagen literaria de ambas ciudades se caracteriza por un código simbólico. Madrid o Bucarest son centros que ordenan y conectan. El eje del centro reúne los planos cósmicos con los terrestres, conforme a una homología total entre el Cielo con la Tierra. Según Eliade a cada cosa en la Tierra le corresponde

una en el Cielo y cualquier cosa del Cielo tiene una copia en la Tierra.

Los países, los ríos, las ciudades, los templos – esos últimos siendo (...) la imagen misma del Cosmos – todos existen realmente en ciertos niveles cósmicos. ¹⁵⁰

Tanto el Madrid senderiano como el Bucarest eliadiano son lugares de este tipo, con calidades hierofánicas, en las que los personajes están en busca de la realidad absoluta.

Esas dos ciudades novelescas están presentadas desde una doble perspectiva, como localización del cronotopos del encuentro y, a la vez, del desorden, de la fragmentación, de la pérdida de la unidad causada por la guerra. La urbe senderiana como la eliadiana, ciudades-centro, se caracterizan por medio de un código simbólico, que incluye algunos símbolos fundamentales como el ‘omphalos’, el cielo, el bosque, la montaña o la torre, el castillo o la casa, el laberinto, el fuego, el agua, etc. Son ciudades que están en caos y cuyas enfermedades urbanas son difíciles de curar o aniquilar. Ambos autores sorprenden el espacio de unas urbes en crisis, como ambientes ‘infernales’, escenarios de guerras, lugares donde se confrontan fuerzas destructivas con fuerzas civilizadoras.

Lugares del encuentro en el espacio del Madrid senderiano y en el espacio del Bucarest eliadiano

El espacio de la novela, según lo nota Gullón, adquiere valores metafóricos debido a las relaciones recíprocas entre escenario

¹⁵⁰ M.Eliade: *Mitul eternei reînțoarceri*, p.12

y personaje. Eso es, los personajes organizan el espacio y, al mismo tiempo se subordinan a él.¹⁵¹

La novela de J.R. Sender igual que la de M. Eliade se configuran en espacios geográficos determinados y en condiciones temáticas similares; en una perspectiva histórica, la guerra civil española aparece como un preludio de la segunda guerra mundial.

Dentro de la unidad más amplia del cronotopo de la guerra, central en esas novelas, se interponen varios otros de mayor o menor intensidad. El cronotopo del encuentro es un motivo con fuertes connotaciones emotivo-valorativas, como Bajtín mismo lo apunta, porque respeta una lógica casi matemática que se apoya en la fórmula 'en el mismo lugar-al mismo tiempo'.¹⁵²

Las dos novelas se abren por este motivo que será determinante para el ulterior desarrollo del relato, afectando su composición y modificando la vida de los personajes. En cada una ellas no se trata de un encuentro deseado sino de uno aparentemente casual, pero en realidad esencial. Es el encuentro entre un hombre y una mujer y, en ambas ocasiones, ese encuentro es uno que repite el mito edénico, la pareja primordial Adán y Eva. El par ejemplar, Fat-Frumos e Ileana Cosanzeana de los cuentos rumanos son el Rey y la Reina – el jardinero y la duquesa – o Stefan e Ileana. Ambos protagonistas masculinos tropiezan con el destino en territorios que cobran significaciones simbólicas. Son espacios de manifestación de la hierofanía. El lugar decisivo es, para Rómulo, la piscina, colocada en las antiguas cuevas del palacio. El valor simbólico universal de los mundos subterráneos es el del lugar sagrado donde reside lo sobrenatural y, a la vez, lugar de pasaje que comprende el

¹⁵¹ R. Gullón: *Espacio y novela*, Antoni Bosch ed., Barcelona, 1980, p.102

¹⁵² M. Bahtin: *op. cit.*, pp.400-401

necesario descenso al infierno, el regreso al estado primordial como condición obligatoria para el nuevo nacimiento. A esa imagen-símbolo de la caverna se le añade la vasta significación del agua, elemento vital con valor femenino, purificador y portador de vida eterna, a la vez, creativo y destructivo.

Para Stefan, de *La Noche de San Juan*, el espacio del encuentro definitivo con Ileana es doblemente dual. Primero, porque ese bosque de Baneasa, un bosque a la periferia de Bucarest, es lugar fronterizo entre el mundo humano y el mundo natural, parecido a un espacio sagrado propicio al retiro para meditación y devoción y, al mismo tiempo, espacio laberíntico que despierta los temores ancestrales. Asimilable a un espacio laberíntico, constituye un espacio iniciático, de confrontación con pruebas y señales que pueden sea alumbrar el camino o determinar el extravío. La imagen del bosque representa también un símbolo del subconsciente que sugiere la pérdida por entre los enredos de un mundo espantoso y los sueños nocturnos. Y, luego, porque es un bosque que ha crecido sobre un antiguo pantano, elemento que reúne en su composición elementos primordiales como la tierra y el agua, ambas asociadas a la feminidad. Un espacio inseguro, fluido, que puede atrapar, pero, al mismo tiempo dotado de un gran poder germinativo.

Las mujeres encontradas parecen simbolizar una pertenencia a dos territorios distintos, uno real y otro imaginario, parecen tener una naturaleza dual, mujer-sirena, mujer-hada. La duquesa nadando desnuda en su piscina, gorjea como un pájaro. Ileana vaga sola por el bosque, al anochecer, como lo hacen las *iele*.¹⁵³

¹⁵³ *Ielele* son, en la mitología folclórica rumana, unas vírgenes lunáticas que recorren de noche los bosques bailando bajo claro de luna, unos seres femeninos sobrenaturales, dotados con gran poderes mágicos y de seducción, que reúnen los atributos de las ninfas, náyades, dríades, y, en cierta medida los de las sirenas.

El encuentro con tales seres ocurre por el camino en busca de la verdad interior. Un camino hacia el centro, que supone e impone el abandono del espacio profano cotidiano, y la entrada dentro de un topos de lo sagrado. Este cambio cualitativo ocurre en el caso de la piscina del palacio, de su torre y de su jardín, en la novela de Sender. El mismo valor de lugar de la realidad absoluta lo adquiere el cuarto, tanto el cuarto *Sambô* de la infancia de Stefan, como el cuarto de hotel que es el “cuarto de Barba Azul”, camuflado, e incluso el bosque de Baneasa, bosque encantado en la novela de Eliade. Esos tipos de espacio y de tiempos, a veces referenciales, a veces míticos configuran el espacio narrativo de ambas novelas. Debido a esos encuentros que repiten modelos arquetípicos, gestos ejemplares, el tiempo y el espacio concretos están proyectados en un tiempo mítico, un *illo tempore*.

Elementos del cronotopo carnavalesco

La importancia del cronotopo en cuanto a la representación en general reside en hacer visible, palpable el tiempo. El tiempo de la vida humana y el tiempo histórico se hallan dentro del marco de unas áreas espaciales definidas. En el cronotopo del carnaval, el tiempo carnavalesco llega a ser el lugar donde se realiza en una forma concreta, medio real, medio fingida, un nuevo tipo de relaciones entre individuos, contrario a las relaciones todopoderosas de la jerarquía social.¹⁵⁴

El concepto de carnaval propuesto por Bajtín abarca varios aspectos de la valorización del Eros y de la fuerza vital. En su

¹⁵⁴ M.Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987, p.177

visión, dentro de lo carnavalesco pueden actualizarse mitos antiguos, como el de Orfeo o el de Dionisos.

En *El Rey y la Reina*, Rómulo, el jardinero, percibe el estallar de la guerra civil en Madrid como un estado de embriaguez y el principio de una fiesta, en la que los disparos que se oyen de todas partes de la ciudad, le parecen fuegos artificiales. Es como una presencia de la tradición carnavalesca o de las antiguas saturnales, cuando las voces habitualmente excluidas del discurso histórico pueden expresarse libremente, pueden dar corporeidad al deseo de libertad, de inversión de la jerarquía social y a la idea de derrocamiento del poder establecido.

El elemento carnavalesco aparece en *El Rey y la Reina* como manifestación del espacio sagrado y del tiempo circunstancialmente parado. En la novela senderiana ocurre incluso el sacrificio ritual que marca el inicio del tiempo carnavalesco y la instauración del orden invertido. Rómulo, el jardinero, convertido en defensor de la duquesa, por ocultar el lugar de su escondite y salvarla de los republicanos que ocupan su palacio, denuncia a su amo, el duque, que va a ser fusilado y mata al capitán de los milicianos cuando ese quiere investigar el torreón. El espacio del torreón se vuelve un lugar prohibido a todos los demás, excepto Rómulo, quien se atribuye el cargo de su defensor.

El cronotopo aparece con su ambivalencia y todas sus características, expuestas por Bajtin, como un espacio que, al mismo tiempo, afirma y niega, entierra y hace renacer. Afirma la libertad y familiaridad entre toda la gente. En este espacio, el jardinero se libera de su condición y se vuelve en el aparente amo del palacio, cuyas llaves guarda. El carácter de excentricidad del cronotopo carnavalesco se manifiesta en el ambiente que favorece la revelación de los atributos latentes en la naturaleza humana. Pero la tentación de la profanación y

el casamiento de tipo carnavalesco, dentro de la pareja extraña, la duquesa y el jardinero, están rechazados por el héroe senderiano. El personaje masculino, resiste a la tentación y en vez de asumir la postura de un rey de barajas, consigue encontrar el verdadero camino del ascenso espiritual, alcanzando una superior condición humana. Agarrado del torbellino de los acontecimientos, arrastrado como en una danza de la muerte, rechaza la participación dionisiaca, optando por la de tipo órfico.

Según Bajtín, lo carnavalesco presenta un lenguaje simbólico que abarca simultáneamente la perspectiva de la destrucción, de la negación y la del nacimiento, de la renovación.¹⁵⁵

En *La Noche de San Juan*, la negación es absoluta y en vez de la parodia, a la visión carnavalesca se une el humor trágico. El ‘Jardín de la Alegría’, el bodegón de un periférico barrio bucarestino, ambiente, por excelencia, de la fiesta, de la juerga, de la borrachera, resulta ser un verdadero “nudo de los destinos”. Los acontecimientos que allí ocurren, aparentemente un mero escándalo por celos, van a determinar el recorrido de las vidas de los personajes a distancia de generaciones.

En otro capítulo del libro, igual que en una macabra danza de carnaval medieval se mueven, una noche de Navidad, Biris, el profesor de filosofía, su tía, la señora Porumbache, Irina y su suegro, el maestro Gheorghe Vasile, sosteniendo a Bibicescu, el actor perseguido por la policía comunista, que había muerto y al cual acompañan como en un último paseo, antes de abandonarlo en el ‘Jardín del Icono’, un pequeño parque en el centro de Bucarest.

¹⁵⁵ M.Bajtín: *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad.rum.por S.Recevschi, Univers, Bucuresti, 1970

El cronotopo del carnaval, aunque menos presente en la novela de Eliade, aparece como un trastorno del orden natural. En su casa, enfermo, Biris asiste desde su cama a la invasión de la guerra, cuando un soldado ruso borracho entra buscando bebida y, al encontrar una garrafa de vino rojo, la coloca en medio de la habitación y empieza a bailar en su torno, cantando y deteniéndose, de vez en cuando, para beber. Los personajes se encuentran arrastrados, como en una ‘danza de la muerte’, por un torbellino infernal que ocasiona graves cambios en sus vidas y les hace descubrir nuevos sentidos, más verdaderos de sus existencias.

El espacio urbano como cronotopo del centro sagrado

Lo sagrado, opinaba Eliade, puede delimitarse como experiencia de una realidad y el origen de la conciencia del existir en el mundo. El simbolismo de los templos, de los palacios, de las ciudades es uno relacionado con las distintas cualidades del espacio.

Cada una de las dos novelas está construida sobre un eje de coordenadas, uno vertical por el tiempo y otro horizontal por el espacio, en cuya encrucijada se desarrollan las metáforas de sus cronotopos. Tanto el tiempo como el espacio narrativos tienen la función de factores unificadores de las ciudades representadas.

La construcción literaria de los universos urbanos en las dos novelas reúne, estéticamente, tanto el enfoque realista, presentando los desengaños cotidianos, los horrores de la guerra, etc., como el enfoque simbólico acerca de la naturaleza humana universal, que trasciende el marco de la vida madrileña o bucarestina de la mitad del siglo XX.

Se puede notar que existe una similar manera de construcción de las ciudades narrativas, semejante a una orquestación

compleja del tiempo y del espacio en signos, símbolos, comportamientos, en la que se produce una intersección y la fusión de los indicios temporales y espaciales que constituyen la característica del cronotopo artístico.¹⁵⁶

En la novela de Eliade las múltiples referencias sincrónicas y diacrónicas se entrelazan produciendo, por la concentración del tiempo y del espacio, un 'ahora' y un 'aquí' que abarcan todo. De manera similar viene sorprendido el cronotopo del centro en la obra senderiana que revela la misma preocupación por el problema esencial de la ciudad como centro, reuniendo similares elementos cronotópicos como la torre, la casa, el itinerario, la ciudad. En el cronotopo literario se funden los indicios espaciales y temporales en un conjunto inteligible y concreto. Aquí el tiempo está comprimiéndose y llega a ser visible desde el punto de vista artístico, mientras que el espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del relato. Los indicios temporales se revelan en el espacio y el espacio está entendido y evaluado por medio del tiempo.¹⁵⁷

Sin embargo, el espacio y el tiempo narrados en ambas novelas están distorsionados en contacto con la memoria afectiva que dilata o comprime, sobrepone o deshace líneas, colores, sonidos. Al narrar un espacio vivido, el intento de describir el espacio concreto acaba por recomponerlo del conjunto de conexiones de la memoria.

En el mundo moderno, que se ha vuelto en un mundo urbano, el hombre ha perdido su pensamiento simbólico. En tal contexto que hace penoso tanto el intento de autoconocimiento como el de reconocimiento, la existencia humana parece no tener sentido ni finalidad.

¹⁵⁶ Mihail Bahtin: op.cit., p.294

¹⁵⁷ Idem, p.245

M. Eliade, sostiene que el mito revela ciertos aspectos de la realidad, los más profundos, que se resisten a cualquier otra vía de conocimiento. En la línea de la visión eliadesca, se podría matizar la idea de que, aunque el hombre moderno ha renunciado al pensamiento simbólico, él lleva en su esencia la manera arcaica del existir simbólico.¹⁵⁸ La mitología tal como viene manejada sea por Eliade o por Sender se vuelve capaz de inmortalizar la ciudad que cada uno describe en su novela.

Según J. Chevalier, los símbolos del centro del mundo se centran alrededor de la montaña, del omphalos, del árbol, etc. En la misma tipología se puede incluir la montaña sagrada, la piedra, el altar, el palacio, la fortaleza, la ciudad.

Para Eliade, el simbolismo del centro incluye la montaña sagrada, el templo, el palacio porque “cada ciudad sagrada o residencia real es una montaña sagrada, llegando a ser así un Centro, representando un Axis Mundi, la ciudad o el templo sagrado están considerados como punto de encuentro entre Cielo, Tierra e Infierno”.¹⁵⁹

Construcción arquitectónica, la urbe, como pseudo-imagen del centro, simboliza el laberinto iniciático. A partir de aquí, además de los signos típicamente urbanos de la casa, del templo, de la catedral y del palacio, se constituye la imagen urbana misma, en su unidad, como objeto de un lenguaje de formas igual que de una historia estilística.

En su ansia de encontrar el centro auténtico, los personajes de Eliade recorren, como en un ritual iniciático, el laberinto representado por las calles de la ciudad de Bucarest. Y la calle les hace acercarse o alejarse del centro, tanto en plano concreto en el desarrollo de la acción, como al nivel espiritual.

¹⁵⁸ M.Eliade: *Imagini si simboluri*, trad.rum. por Alexandra Beldescu, ed.Humanitas, Bucuresti, 1994, p.15

¹⁵⁹ M.Eliade: *Mitul eternei reintoarceri*, trad.rum. por Maria Ivănescu y Cezar Ivănescu, ed. Univers Enciclopedic, București, 2008, pp.18-19

En la novela de Sender, *El Rey la Reina*, las calles casi no aparecen, y lo que él protagonista recorre en busca del verdadero centro son, en cambio, los senderos del parque del palacio. En ambos casos pero, el viaje iniciático de los personajes no aparece simplemente como una serie de pruebas sino supone un proceso de perfeccionamiento, durante el cual cada etapa significa alcanzar un nuevo nivel, por el camino de un continuo desarrollo espiritual, visto que alcanzar el centro no es posible sin haber recorrido todo el trayecto iniciático, hasta el enfrentamiento final. Este camino invisible hacia el centro que los atrae y los motiva resulta de la convicción de que sólo por alcanzarlo el hombre puede enriquecerse espiritualmente, puede tener acceso a algo verdaderamente significativo. Tanto los personajes senderianos como los eliadianos son individuos enajenados en un mundo que carece de significados inequívocos. En su caso el laberinto corresponde a la concentración mental en sus propios enigmas, símbolo del espacio inaccesible del ser y de la complejidad que lo constituye. El laberinto de los personajes eliadianos o el de los senderianos aparece como una proyección psicológica de los mismos enigmas que se proponen descifrar.

La torre en la cual se esconde la duquesa, emblema del universo, lo es también de la mente que de la tierra: “los laberintos de piedra son superfluos porque el universo ya es laberíntico”.¹⁶⁰ Las habitaciones herméticas, incomunicadas, las calles anónimas, aisladas, que no se pueden encontrar en planos y mapas, no son más que extensiones y proyecciones del círculo mágico dentro del cual se mueven los protagonistas de *El Rey y la Reina*.

¹⁶⁰ R.Gullón: op.cit., p.27

Si todos los laberintos son el laberinto, si todos se constituyen como círculo mágico o místico o mítico, es porque expresan la configuración de la mente, el girar incesante del pensamiento, la confusión combatida por la lucidez que se esfuerza en hallar un camino dando vueltas en redondo sobre sí. Nada tan laberíntico como el cerebro compuesto de unidades organizadas en circunvoluciones y empeñados en encontrar sentido a las incertidumbres de la realidad. ¹⁶¹

El centro representa la zona de lo sagrado por excelencia, eso es, la de la realidad absoluta. Es un espacio cualitativamente distinto del espacio profano. “El camino hacia la sabiduría o hacia la libertad es un uno hacia el centro de tu ser”¹⁶²

En la novela senderiana, el torreón del palacio donde se esconde el personaje femenino, lugar inasequible como si fuera invisible para los demás, parece estar situado en un espacio distinto desde el punto cualitativo. La transformación del espacio profano en uno trascendente determina igualmente la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico.

Sin embargo, el camino hacia el centro es difícilísimo, peligroso y representa, en efecto, un rito de pasaje de lo profano a lo sagrado, de lo efímero e ilusorio, hacia la realidad y la eternidad.¹⁶³ Es un camino por un laberinto. El orden de laberinto es totalmente distinto del cosmos humano,” sintetizando *in nuce* la dialéctica original y universal de la coincidencia de los contrarios: vida-muerte, profano-sagrado, ignorancia-saber, caos-orden.¹⁶⁴

La importancia del centro está argumentada en la novela *La Noche de San Juan* de Eliade por la parábola del Rey Pescador, porque viene a explicar también la causa de la desgracia y decadencia de todo un pueblo. Las pocas palabras

¹⁶¹ R.Gullón: op.cit., p.30

¹⁶² M.Eliade: *Nostalgia originilor*, trad.rum. por C. Baltag, București, ed. Humanitas, 1994, pp.132-138

¹⁶³ M.Eliade: *Mitul eternei...*, op.cit, pp.22-23

¹⁶⁴ Idem: *Solilocvii*, Ed. Humanitas, București, 1991, pp.47-48

de Parsifal habían sido suficientes para regenerar la Naturaleza entera, pero nadie había pensado hasta él a poner la pregunta justa. Sus palabras planteaban el problema central, el único que podía interesar no sólo al Rey Pescador, sino también al cosmos en su totalidad. Aun antes de encontrar alguna respuesta satisfactoria o incluso en su ausencia, solamente por haber hecho la pregunta justa, ocurre la regeneración y la fertilización no sólo del ser humano sino de toda la naturaleza. Este simbolismo apunta a la solidaridad del hombre con la Naturaleza entera. La entera vida del universo sufre por la indiferencia del hombre con respecto a los problemas centrales. Por eso, la muerte no es más que la consecuencia de la indiferencia humana acerca de la inmortalidad.¹⁶⁵

En la búsqueda del centro, tanto los personajes de Sender como los de Eliade, operan con la muerte y la inmortalidad, visto que lo sagrado abre pasajes hacia la fugacidad o hacia la eternidad. Oscilando entre lo sagrado y lo profano, los personajes senderianos igual que los eliadescos buscan la vía de acceso hacia el centro sagrado, y el marco espacial de su intento está en el Madrid y, respectivamente, el Bucarest, vistos como lugares de unión entre el Cielo y la Tierra.

Como lo profano se manifiesta en la existencia natural del hombre, mientras que lo sagrado en la espiritual, la identificación de lo sagrado en términos de Culianu, se produce a través del lenguaje de los símbolos cuya función es de “cosmicizar al hombre y antropomorfizar al mundo”.¹⁶⁶ El espacio de la ciudad “participa en el Centro del mundo”, centro relativo desde el punto de vista lógico, porque cualquier

¹⁶⁵ M.Eliade: *La Noche de San Juan*, Herder, Barcelona, 1998, pp.330-331

¹⁶⁶ I.P.Culianu: *Mircea Eliade*, trad.rum. por F.Chiritescu y D.Petrescu, ed.Polirom, Iasi, 2004, p.115

espacio sagrado puede convertirse un centro del mundo, pero absoluto y paradigmático desde el punto de vista ontológico. Las ciudades representan verdaderos compendios del cosmos.¹⁶⁷

A pesar de que el hombre moderno sea el resultado de un proceso de desacralización, él puede atribuir valores sagrados a las cosas que le rodean. Inconscientemente, la nostalgia del pasado perdido puede sacralizar las creencias que ha heredado o que han renacido en él. Imitando los gestos ejemplares, paradigmáticos, repitiéndose el acto cosmogónico, se proyecta el tiempo concreto en el tiempo mítico y, a la vez, se transforma el espacio profano en espacio trascendental.

Según Eliade todo esto se debe al hecho de que en el comportamiento del hombre moderno lo irracional permanece y de que el hombre moderno vive y construye mitologías.

Ricardo Gullón enfatizaba que el hombre, situado en el espacio, lo está necesariamente en el tiempo de ese espacio y que “el paso del espacio real al simbólico implica un trastrueque en la temporalidad” y no sólo por alteración en la cronología sino en el modo del transcurso. Las narraciones en que tal desplazamiento se registra tienden transfigurar la estructura y la consistencia de lo real. De este modo el simbolismo del espacio sigue operando como parte del código con cambios que no afectan a lo esencial.¹⁶⁸

*El texto, como la mente cerrada en sus propias obsesiones, es una prisión: lo alucinado y la alucinación, la sombra y su inventor, quedan en él estáticos, detenidos en una actitud, un gesto, esperando que la marea alta (la lectura) les devuelva el movimiento y les adscriba, siquiera fugazmente, al tiempo.*¹⁶⁹

¹⁶⁷ Idem, p.105

¹⁶⁸ R. Gullón: op.cit., pp.37-38

¹⁶⁹ Idem: p.39

En la misma línea de su argumentación, se puede notar como la yuxtaposición de tiempos y espacios es un proceso de gradual y lento desarrollo en *El Rey y la Reina*, mientras que en *La Noche de San Juan*, se produce de modo más rápido, “suprimiendo transiciones y haciendo que el paso del plano real a lo fantástico sea instantáneo y a veces irreversible”. En ambas, indicios casi inaccesibles sugieren que algo “visto y no visto” ocurre y determina una mudanza, constatada sin poder precisarse exactamente en qué consiste. Tal transición es “perceptible en el silencio, en la atmósfera, en un edificio que no está donde debiera hallarse.”¹⁷⁰

Hay casos en que sin que la temporalidad sea afectada, el espacio es irreconocible, sin dejar de ser familiar. El torreón de la novela senderiana parece haber salido del tiempo de las tropas que ocupan el palacio y, al final, se convierte en una escalera hacia el cielo mientras el jardín se convierte en campo de batalla.

En el bosque de los alrededores de Bucarest, la pareja paseante, Stefan e Ileana, parece haber entrado en un mundo al revés. Deteniendo el fluir del tiempo, se mezcla y yuxtapone lo que ocurre en plano narrativo, histórico o simbólico espacializándose de este modo, la forma.¹⁷¹

Los personajes novelescos viven la experiencia del doble o triple espacio estando simultáneamente en diferentes mundos que son parte de su vida. Pasan imperceptiblemente de lo vivido a lo fantaseado, de una realidad a otra. Sobre todo en la novela de Eliade, el espacio de la realidad y el de la fantasía se superponen una y otra vez y, por eso, es vivido de otra manera, sin ser necesario decidir dónde están de veras, porque ambos espacios se incluyen en su existencia. A veces hay más ambigüedad entre la realidad y la realidad propia de

¹⁷⁰ Idem: p.40

¹⁷¹ Idem: p.12

la ficción puesta en imágenes, cuando el personaje se mueve desde la circunstancia en que está al episodio que imagina.

En las figuraciones simbólicas, “coloreadas por el sueño, definidas por la rareza”, la atmósfera presenta una peculiar ambigüedad. Es un ambiente donde no hay fronteras y donde ocurren “transferencias simbólicas” de un estado a otro, pero transferencias cuya verdad se impone en el espacio de la lectura, que, entre otras cosas, ensancha la realidad incluyendo lo fantástico como complemento de lo cotidiano.¹⁷²

Según Gullón para poder descifrar el código del espacio literario, definatorio de las realidades que expresa por acumulación de palabras coincidentes en su sentido, lo mejor sería avanzar un inventario de las palabras recurrentes en el cual coincidan dos órdenes verbales: uno referente a lo espacial, otro a lo simbólico.

El desplazamiento a lo simbólico altera al personaje, lo convierte literalmente en otro, su semejante y su diferente; esa alteración es una transfiguración. Dentro de un ámbito que no será excesivo llamar mágico, el ser se siente dominado, por los poderes que rigen ese universo. ¹⁷³

Rómulo, el personaje de Sender, protagonista de *El Rey y la Reina*, marca el espacio vital de la existencia por construcciones que le confieran sustancia al universo. La pareja que forman los dos protagonistas representa la imagen cósmica del hombre y de su ideal. Aun si ha perdido la intuición de lo sagrado, de lo divino, el hombre debe seguir buscando sus raíces, por doquiera esas fueran, intentar de vivir repitiendo el acto ejemplar.

En la tipología de Mircea Eliade, los personajes adquieren atributos de héroes mitológicos que se confrontan con verdaderas fuerzas sobrenaturales, sea del universo sagrado

¹⁷² R. Gullón: op.cit., p.10

¹⁷³ Idem: p.38

de lo primordial o del mundo profano cotidiano, sea del ‘terror de la Historia’. En la novela de Eliade, la ocultación de lo sagrado en la realidad inmediata y la incapacidad de reconocerlo confieren ambivalencia a cualquier evento. Por eso, un hecho aparentemente banal puede revelar un entero universo de significaciones trascendentales, mientras que, un acontecimiento extraordinario puede ser aceptado, por los que lo viven, como algo absolutamente normal. Sus personajes viven en dos dimensiones. La primera es la del tiempo sagrado, reversible, recuperable ‘ontológico por excelencia’. Al polo puesto se halla el tiempo profano, un tiempo linear limitado entre un principio y un fin, que no puede presentar ninguna ruptura porque constituye una dimensión existencial del ser humano.

Para Eliade, una de las modalidades de regresar hacia un tiempo sagrado, *illud tempus*, equivale a una recuperación, sea iniciática o accidental, de un gesto arquetípico por el cual el personaje se identifica con los héroes míticos.

En *El Rey y la Reina*, el principal modo de señalar la convergencia del espacio y del tiempo es la creación del primero por el personaje con cuyo estado de ánimo se asocia la sustancia espacial. El proceso de creación espacial responde a un deseo, consciente o inconsciente, del personaje senderiano, de desplazarse hacia un ‘más allá’ de la mente y le satisface el anhelo de vivir en otra parte, de alcanzar lo inalcanzable, de imaginar una plenitud existencial en una situación radicalmente distinta.

En ambas novelas la yuxtaposición de tiempos y espacios se produce gradualmente, marcando el cambio que está ocurriendo, por indicios, que a veces, apenas pueden percibirse.

Aspectos morfológicos de espacio novelesco

Que tengan o no referentes reales, expresos o no, identificables o no, los espacios que presenta la ficción son siempre unos imaginados.

Estos mundos se insertan en el mundo real por el distanciamiento entre las relaciones espaciales del relato y el lugar del lector. Para organizar la estructura del espacio novelesco deberá necesariamente intervenir por el empleo de los objetos, de los detalles, de las luces seguidoras y también de la presencia de un observador con su perspectiva. Que se trate de lugares estáticos o dinámicos:

...l'espace vécu n'est nullement l'espace euclidien dont les parties sont exclusives les unes des autres. Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles... ¹⁷⁴

Al nivel textual, tanto los elementos espaciales como los temporales actúan como signos o pueden cobrar, igualmente, valor simbólico. El simbolismo de los lugares incluidos en el espacio de una novela viene a vincularlo con lugares recurrentes afines a sus referentes reales o, por lo contrario, a motivos espaciales cargados de significado psicológico o con valor mítico.

Un inventario de tales imágenes espaciales en la novela senderiana y en la eliadiana incluye la mayoría de los espacios simbólicos presentes en la historia de la literatura. El símbolo del bosque, espacio exceptuado del condicionamiento histórico o social y poblado tanto de seres marginales como de fantasmas o seres imaginarios con poderes mágicos; el palacio, como lugar encantado en el cual se infringen y se

¹⁷⁴ M. Butor : "L'Espace du roman" en *Essais sur le roman*, ed. Gallimard, Paris, 1964, p.57

corrigen las leyes del sentido común y las relaciones sociales o como refugio que redime y libra incluso de la muerte. El jardín, el laberinto, el cuarto secreto, espacios en los cuales están abolidas las relaciones temporales de la cronología humana.

En *El Rey la Reina*, el Madrid no aparece ni como una superficie ni una configuración cartográfica y tampoco como una representación en estratos con profundidad y consistencia histórica. En vano se busca su descripción. En la novela de Sender no hay representación de la ciudad sino más bien significado, una búsqueda de sentido. Las secuencias descriptivas enfocan el ambiente narrativo esencial de la novela, el palacio de los duques. Las calles son, solo callejuelas sin nombres y no grandes avenidas, son un elemento cuyos rasgos geográficos, económicos o sociales apenas pueden mencionarse. La misma ausencia de los lugares de paso típicamente urbanos, hoteles, cafés, puentes. Los nombres de calles que juegan un papel esencial en la construcción del espacio narrativo faltan. Los pocos topónimos presentes que sirven para situar un hecho en el tiempo, sólo son nombrados o aludidos en relación con algún episodio histórico, una fase de la lucha o un evento de la misma. Es un Madrid de oídas. Su imagen se recompone más por efectos sonoros, por las palabras, por las conversaciones de los personajes, por los ruidos de la guerra que se instalan en el espacio urbano. El espacio interior aislado, cerrado se vuelve en espacio de encuentro: con la muchedumbre, la guerra, el destino.

La necesidad de espacialización se expresa abundantemente sólo dentro de los muros del palacio. Se constata allí la presencia descriptiva de los objetos, de los ambientes. Sin embargo, la descripción no aspira ser reproducción sino

descodificación, meticoloso desciframiento de toda esa aglomeración de lenguajes, de mensajes que son las cosas que nos rodean, en busca de su universalidad.

En el Bucarest de Eliade, los nombres de las calles trazan posibles recorridos en el tiempo y en el espacio. Los recorridos de los personajes de *La Noche de San Juan* no siguen un orden. Sus trayectos implican linealidad, sucesión porque las calles son espacios abiertos que se comunican unas con otras. Pero parecen delinear una figura simbólica, donde los personajes eliadianos tropiezan con fuerzas desconocidas que actúan sobre los acontecimientos de sus vidas. Son trayectos del encuentro con la amistad o el odio, con el amor o la muerte, con el azar o la guerra. Desde el principio la novela es una busca en un espacio, de otro espacio cualitativamente distinto. Eliade considera que hay lugares donde cambian las calidades del espacio. Si “para la geometría, arriba y abajo son idénticos, desde una perspectiva existencial, subir o bajar una escalera no es lo mismo”.¹⁷⁵

Un ambiente típicamente urbano, un *topos* de la ciudad moderna como el hotel, está redefinido como espacio encantado, fuera del tiempo y espacio real y convertido en un lugar fronterizo entre este mundo y otro, el verdadero, apenas ocultado por un tabique. Ese espacio habitado se convierte en metáfora espacial llena de valores simbólicos. En el Bucarest eliadiano las metáforas espaciales llegan a funcionar como instrumento de búsqueda del vivir simultáneo dentro y fuera del mundo y el espacio urbano se presenta como una ‘geografía mítica’.¹⁷⁶ A pesar de esto, el espacio bucarestino

¹⁷⁵ M.Eliade: *Incercareea labirintului*, trad.rum. por Doina Cornea, ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.32.

¹⁷⁶ Idem, pp.33-34. [“La tierra natal constituye una geografía sagrada y para los que la han abandonado, la ciudad de su infancia y adolescencia llega a ser una ciudad mítica.

descrito abunda en topónimos reales cuales, por reflejo metonímico, amplifican la sensación de autenticidad de lo narrado, produciendo un 'efecto de real'.¹⁷⁷

Así que en este espacio ficcional construido por el lenguaje novelesco, la imagen concreta de la ciudad - Bucarest al estallar la segunda guerra mundial - toma prestado más elementos del mundo real y presenta un grado más alto de mimetismo en *La Noche de San Juan* que en *El Rey y la Reina*. Semejante asimetría se da también en las dos novelas, en cuanto al desplazamiento y los itinerarios. Numerosísimos en la novela eliadiana, en la cual los personajes son presentados paseándose frecuentemente por las calles de la ciudad, caminan, se trasladan de una ciudad a otra. Aparecen planos espaciales múltiples sea en Bucarest sea en otras ciudades de Rumania o de Europa - Lisboa, Londres. En comparación, *El Rey y la Reina* es una novela casi inmóvil. Su unidad de lugar parece remitir a los requerimientos espaciales de la tragedia griega. Todo movimiento y acción, la evolución de los personajes están relacionados con un único ambiente, escenario de todos los acontecimientos: el palacio con su jardín, espacio que llega ser casi consustancial con la pareja protagonista, el jardinero y la duquesa.

Hay en las dos novelas las mismas correspondencias entre cada uno de los planos espaciales presentes al nivel narrativo y los movimientos interiores de los personajes. Rómulo al subir las escaleras, conquista la torre en plano psicológico y espiritual. Pero, la salida fuera del 'terror de la Historia' se produce sólo cuando ambos héroes, la duquesa y el jardinero efectúan su 'descenso ad inferos', representado en el texto por el sótano del palacio. El mismo tipo de movimiento

Para mí, Bucarest es el centro de una mitología inagotable. Gracias a esa mitología pude conocer su historia."]

¹⁷⁷ R.Barthes et al.: "L'effet du réel", en *Littérature et réalité*, ed. Seuil.Paris, 1982, pp.81-90

iniciático en busca de su verdadera realidad emprenden los personajes de *La Noche de San Juan*, el profesor de filosofía, amigo de Stefan, que encuentra el camino hacia lo alto dentro de la cárcel de la policía política e, igualmente, la pareja de los enamorados, Stefan e Ileana, que recuperan su condición primordial, al volcarse su coche en el precipicio.

Una poética de la ciudad novelesca

Sansot opina que “il est de l'essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même les jeux d'échos et de reflets“ y que, por ende, los artistas, por un proceso de selección, pueden metamorfosear los aspectos de una ciudad en lugares urbanos, verdaderas improntas de los eventos. Analizando las relaciones de lo real y de lo imaginario urbanos, los niveles de lo imaginario, las relaciones de una fenomenología y una poética del espacio urbano, se puede notar que los lugares privilegiados de una ciudad suelen redoblar. Estamos así, en la presencia de una doble simbolización, primero porque el lugar puede simbolizar un aspecto de la ciudad y, luego, porque los lugares transforman a los seres humanos. Un verdadero lugar urbano puede modificarles a condición de que esos sean disponibles o atentos, y que se acerquen a los objetos.¹⁷⁸

En la ciudad, el hombre vive en un marco bastante limitado desde el punto de vista espacial, aunque al nivel imaginario las dimensiones no importan. El hombre que sale de su casa puede salir al mundo, al encuentro no de la naturaleza, del cosmos sino de las calles de su ciudad.

En su *Poética del espacio*, Bachelard subraya que hay lugares que hablan a lo imaginario. Un ejemplo es la

¹⁷⁸ Paul Sansot: *Poétique de la ville*, Klincksieck, 1971, pp.18-20

habitación, el lugar donde la poética aparece como una reconciliación del hombre y del universo.

El intento de estudiar la imagen narrativa de dos ciudades, una de España y otra de Rumania, alrededor de los años `30, de sus lugares, sus decorados, su geografía, y sus habitantes, que aparecen en unos momentos históricos particulares, debe tomar en cuenta que son los hombres los que hacen sus lugares, así como hacen su Historia. Desde este punto de vista, eventos históricos extraordinarios, como la revolución o la guerra, interesan en la medida en que revelan algo sobre la ciudad. La guerra se volvió en un evento urbano, tanto durante la guerra civil española o como en la segunda guerra mundial, cuando, no sólo de manera simbólica, “descendió a la calle”.

Tanto Sender como Eliade vivieron en periodos de confrontaciones, de conflictos armados, fueron testigos a eventos que continuaron vivir en sus recuerdos. Para ambos los hechos a los que se refieren en sus novelas constituyen un pasado próximo, objeto de condena o de nostalgia, mientras que para nosotros aquellos eventos sólo representan acontecimientos remotos, en cuya evocación hemos crecido. Son hechos que ocurrieron en las calles modificando la vida cotidiana urbana. Si en *El Rey y la Reina*, el estallar de la guerra civil en Madrid le aparece al protagonista bajo el disfraz de una fiesta, en *La Noche de San Juan*, la fiesta de Resurrección en Bucarest se transforma en día de entierro, durante el bombardeo americano.

En la novela de Sender, el vaivén de los hombres que entran y salen del palacio, hecho que da la impresión de turbulencia, de desorden, quiere decir que la Historia no está petrificada, que los ciudadanos participan efectivamente en ella. El espacio urbano tiene aquí la fluidez, la movilidad y la

cohesión del tiempo. Este medio de apropiarse la ciudad, destrozando, saqueando, es un modo de imponerse, de dejar huellas. El hombre que destroza tiene el sentimiento de poseer completamente. Hay pues, al nivel material una liberación que al nivel imaginario confirma el hombre en su sed de libertad. Después del primer momento de violencia se presenta el efecto sobre la ciudad. Apenas instalado, el nuevo poder recurre a métodos simbólicos para transformar la ciudad y así, incluso la vida cotidiana. La sangre vertida forma parte de esa fiesta que jamás carece de la muerte y de los excesos. La muerte extiende su sombra gigantesca sobre la ciudad.

En ambas novelas se presentan momentos cuando la ciudad en su materialidad intenta resistir al cambio y esa materialidad suya no es muda, ella hace signo de todas partes. Es una modificación profunda que afecta la vida cotidiana. La ciudad se vuelve en un inmenso espacio de resonancia en el cual las palabras influyen incluso en los pensamientos y los sueños.

Sea en la imagen del Bucarest eliadiano sea en la del Madrid senderiano, la ciudad novelesca es más que un mero conjunto de habitaciones, casas, calles yuxtapuestas.

En la novela eliadiana, después del bombardeo que enluta la fiesta de Resurrección, la descripción del nuevo aspecto de las calles sugiere un total trastorno de la condición humana. La guerra inventa una segunda ciudad.

Durante la guerra, el espacio urbano pierde su unidad, su identidad. Si en tiempos normales de paz, por las calles cotidianas, los hombres pasan desapercibidos a favor de los edificios, de los escaparates, de un movimiento confuso de la muchedumbre, etc., ahora los hombres son los que cuentan. Los desfiles de las tropas, con sus coches y sus armas, que se dirigen hacia el centro y el movimiento contrario de la gente que huye hacia las afueras para escapar a la invasión de las

tropas que se apoderan de la ciudad cambian su aspecto, sus costumbres, sus sonidos, incluso el olor de su aire.

En la ciudad se rompe el equilibrio tácito que existe entre sus lugares. Ese orden roto, invertido, puede suscitar varias interpretaciones. Cuando la ciudad está invadida por este orden trastornado de la guerra, aparece como un ser lleno de heridas, los cráteres de las bombas hacen surgir a la superficie un mundo oscuro, las calles sublevadas por este movimiento se convierten en sepulcros. La Historia parece precipitarse cuando la jerarquía establecida del mundo se turba invadida por la sombras, un mundo antiguo está desvaneciéndose y un mundo nuevo se prepara nacer del caos. A “la ciudad petrificada” en sus edificios, calles, costumbres, le sigue una ciudad diversa, fluida, movediza.¹⁷⁹ En la ciudad en guerra, los lugares cargados de Historia que representan la persistencia topológica vienen asediados y conquistados, incluso la naturaleza pierde su carácter sagrado.

El destino del hombre, en el alboroto de la guerra, es el de un ser cercado, que sigue dolorosamente su camino a través de un ambiente urbano, donde el espacio, el tiempo, el decorado pierden sus valores y su condición urbana.

En *La Noche de San Juan*, a la entrada de la guerra en el espacio urbano, se produce un movimiento de vaivén que conduce de la ciudad hacia las afueras, una huida de los bucarestinos para rehuir los bombardeos americanos y escaparse de las tropas rusas, perdiéndose por entre los campos polvorientos de los alrededores de la capital rumana. Así el espacio sin límites de la naturaleza, opera como contrapeso al urbano. Sin embargo, la mayor parte de la población no sale del espacio urbano atacado y sigue respirar su aire aunque le sea fatal. De noche, por la ciudad adormecida, intelectuales o artistas siguen deambulando, en

¹⁷⁹ Sansot: op.cit., p.120

un intento de asimilarse ese espacio para poder desear de vivir en él. La ciudad se compone y se recompone a cada instante por los pasos de sus habitantes. A lo largo de sus trayectos, esos imprimen a sus recorridos una cadencia reconocible, así modificando la cara visible del espacio urbano. Su vagar nocturno viste un aspecto de enseñanza preparatoria, es como un ejercicio en el cual lo real y lo imaginario reúnen sus poderes.

En *El Rey y la Reina* el espacio geográfico que invoque calles y barrios madrileños nos está negado. Esa representación breve y seca o más bien esa casi ausencia de representación de la ciudad-lugar de la acción, hace recordar el famoso *incipit* de la novela cervantina, cuya aparente elementalidad, establece desde el principio la configuración referencial y al mismo tiempo mítica de su tiempo y de su espacio narrativo: “una callejuela silenciosa”.

Tampoco ocurre esa fuga hacia lo inmenso a la que asistimos en la novela eliadiana. Todo lo contrario, el refugio en el cual se centra el autor español es uno hacia el interior, dentro de los muros de una torre. Esta vez no es una evasión, sino un asedio. Asistimos en la novela senderiana a un repliegue entre las sombras, lejos del desorden y del ruido de las calles, inventándose un espacio protector, en un barrio retirado, velado, borroso, cuyo nombre ignoramos. El Madrid senderiano, ciudad nocturna que parece dormir, de la que los habitantes parecen estar ausentes, de día, se transforma en ciudad asediada, en campo de batalla.

En ambas novelas, los personajes parecen cerrados en una ciudad con cuyo destino están vinculados sus propios destinos, un lugar en el cual la geografía cotidiana y la simbólica se encuentran, lugar que desvela su esencia más secreta por su nombre, por sus edificios, por el color de sus piedras, por sus gritos y sus silencios. Habitar esa ciudad, ya

no significa más vivir simplemente en función de las estaciones, del amanecer o de la puesta del sol, sino en función de la guerra.

Reconfiguración histórica en el texto literario. Historia y ficción

Escribir ficción y escribir historia representan dos tipos, en gran parte distintos, de escritura. Excepto la separación establecida tradicionalmente de esas materias, lo que las diferencia es el propósito y el contenido presentes en la historia y, respectivamente, en la ficción. Mientras que la historia relata eventos ocurridos en la vida real y busca la verdad del pasado, la ficción describe eventos imaginarios. Aun cuando la ficción sale de lo puramente imaginario para abarcar acontecimientos y personas reales ubicados en lugares y tiempos precisos, particulares, una verificación de la veracidad se opera en los textos históricos, visto que la función y el valor de la historia son estrechamente relacionados con lo real, y su autoridad se basa en la pretensión de descubrir la verdad de lo ocurrido y de revelar su relación con el presente. Al contrario, la ficción abre el mundo hacia la diversidad y trata de otorgar autoridad a lo inventado y, raramente, se recurre a ella para validar hechos pasados y conferirles autenticidad en el fluir del tiempo humano.

En el paralelo que Aristóteles hace entre la historia y la poesía, se afirma que la historia presenta hechos que ocurrieron en realidad, mientras que la poesía presenta hechos que hubieran podido ocurrir y, por ende, la poesía presenta más lo universal, mientras que la historia se ocupa más bien de lo particular. De aquí resulta que el deber del

poeta no es el de expresar el mundo ideal ni de contar hechos verdaderamente sucedidos, sino hechos que puedan ocurrir dentro de lo verosímil y lo necesario.

Comparando los modos de definir características por el discurso literario y por el discurso histórico se constata en qué medida sus interpretaciones de la realidad, que emplean conceptos comunes, determinan la situación de la obra literaria en la historia y por la historia o la construcción de la narración histórica, con los medios de la ficción. Si en cuanto al aspecto formal la historia es ficción, en lo que concierne su propósito, esa intenta ofrecer una representación verosímil del mundo. Por eso, tradicionalmente, a partir del momento en que la historia se apoya en la dicotomía entre la verdad y la ficción se le atribuye la tarea de descubrir la verdad de las sociedades pasadas y presentes, igual que la de predecir el futuro desarrollo humano, a diferencia de la literatura. Sin embargo, siempre nace una pregunta acerca del porcentaje de lo real contenido en los documentos históricos.

Los críticos y los teóricos de la literatura preocupados por la especificidad de los dos tipos de discurso, subrayan que el discurso literario puede ser tan real como el histórico y, viceversa, el discurso científico puede ser marcado por la ficción, visto que los hechos históricos, a su vez, son convenciones y construcciones ficcionales de un historiador. Se puede suponer un grado de ficcionalidad de la historia partiendo del hecho de que sus fuentes son en realidad configuraciones discursivas que pueden adquirir connotaciones ideológicas, crear una 'realidad histórica' como consecuencia de una selección de los hechos históricos, operada con cierto propósito. Por consiguiente, el origen de la similitud y, a veces, de la superposición de los dos tipos de discurso reside en el hecho de que "todo discurso es cognitivo en cuanto a su meta y mimético en cuanto a los recursos

utilizados”, y, por lo tanto, “la historia es un género de ficción así como la literatura es una forma de representación histórica”.¹⁸⁰

The events must be not only registered within the chronological framework [...] but narrated as well, that is to say, revealed as possessing a structure. ¹⁸¹

En lo que concierne la literatura, esa a menudo puede ampliar el detalle histórico, deformarlo para señalar su importancia en la mentalidad de la época. Acerca de esa relación literatura-realidad, hay críticos quienes consideran que la lectura de cualquier texto literario supone una relación con su contexto histórico, visto que toda ficción está cargada de historia y que para entenderla se necesita conocer la mentalidad del período histórico en el cual fue elaborada. Pues, el discurso de la literatura puede debilitar la idea de una verdad absoluta y las ideologías que la definen, legitimando el orden de una sociedad. El nuevo historicismo intenta probar el funcionamiento del proceso de representación y de interpretación de la realidad, a partir la literatura hacia la historia. ¹⁸²

En la narración histórica, además de la ilusión referencial del hecho, se necesita “también su repercusión subjetiva, que introduce en el discurso tanto los acontecimientos en su desarrollo cronológico, como la perspectiva del ‘sujeto-enunciador’, testigo o no de los

¹⁸⁰ H.White: *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, London, 1978, pp.121-123

¹⁸¹ Idem: *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, London, 1987, p.5

¹⁸² Este tipo de crítica literaria intenta una interpretación del texto literario suponiendo que ése conserva unos esquemas epistémicos y éticos típicos para ciertas sociedades o periodos históricos, por ende limitativos.

eventos, que selecciona acontecimientos claves.”¹⁸³ De esta manera, no sólo se escribe la historia, pero, a la vez, se hace una nueva historia.

Se han enfatizado la presencia de marcadores de identidad similares, en la historia y en la ficción, marcadores que sin carecer de ambigüedad o aun de contradicción, comparten un aspecto formal. Muchas veces, los refuerzos de la representación de lo real, de la historia y de lo imaginario tienen en común los mismos puntos de referencia. Por ende, resulta posible corroborar la componente real común a la ficción y a la historia. Eso es, hay partes componentes en ambas que pueden ser conocidas y verificadas, por referencia a las crónicas y otros documentos, aun siendo lejos de nuestra percepción inmediata del tiempo y del espacio.

Tanto en la historia como en la ficción, la narración no se basa en una única verdad sino en más verdades revaloradas durante el proceso narrativo. Lo mismo se da en cuanto a los lectores que llegan a conocer el pasado una vez que ese ha sido organizado. Igualmente, desde una perspectiva de la semiótica moderna, ya no existe la aspiración hacia una historiografía tanto realista como objetiva, porque se desvanece el sueño de una perfecta correspondencia entre el lenguaje y el mundo.

*Literature [...] points to the mysterious or uncanny nature of language, its capacity to conceal and distort in the very acting of representing and delineating a world given to perception or thought.*¹⁸⁴

Según H. White experimentamos la ‘ficcionalización’ de la historia como ‘explicación’, por la misma razón por la cual

¹⁸³ Adriana Minardi: “Hacer la historia en el sentido de practica discursiva en *Qué fue la guerra civil*, de Juan Benet”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero> 32

¹⁸⁴ H.White: *The Fiction of Narrative. Essays on history, literature and theory*, J.Hopkins University Press, Baltimore, 2010, pp.187-189

percibimos las grandes ficciones como una iluminación del mundo en el cual habitamos junto con el autor.¹⁸⁵

La historia, como mundo real evolucionando en el tiempo, está entendida de la misma manera que el poeta o el novelista la entienden, eso es, la de presentar lo que parece problemático y misterioso bajo una forma más fácil de reconocer, por ser más familiar. De este modo, considera Toma Pavel no importa si el mundo viene concebido como real o solamente imaginando, visto que la manera en la que la entendemos es la misma.¹⁸⁶

En un intento de definir la novela histórica, es de notar que el modo en el cual ésta pretende combinar y fusionar la historia con la ficción, llega a favorecer a menudo la ficción en detrimento de la historia. Si lo real representa una condición posible de lo ideal, la novela histórica lo es doblemente por englobar tanto una historia verdadera, eso es un evento o un personaje históricos reales, como también una historia ficticia, la fábula. Cómo la novela histórica constituye una interpretación particular de un evento, resulta bastante problemático enfocarla desde un punto de vista discursivo o temático, tanto de la perspectiva del lector como del autor. Un lector que conoce la historia será capaz de reconocer fácilmente ciertos lugares comunes y de discernir entre la verdad y la ficción, lo que resultará imposible para un lector de una zona cultural distinta. Para ése último, que desconoce la historia y los datos significativos del respectivo ambiente, la novela histórica será igual a una historia ficticia. Y eso porque la novela histórica es ficción, pero, a la vez, presenta elementos identificables en otros textos con valor documental, oscilando entre ficción y documento.

¹⁸⁵ H.White: *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins University Press, 1978, p.98

¹⁸⁶ Toma Pavel: op.cit., pp.155-156

En este sentido puede ser considerada un ‘palimpsesto’, en el sentido que da G. Genette al término examinando las múltiples y diversas relaciones de un texto con textos anteriores, eso es de lugar en el cual el pasado histórico y el presente, la vida real y la vida mística interfieren siempre para proponerse uno como el doble del otro. ¹⁸⁷

En Teoría y estética de la novela, Bajtín hace hincapié en las relaciones entre la novela y el contexto histórico y social en el cual está escrita, visto que el mundo real contiene la historia del ser humano en su integridad. Él señala que:

...entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra, existe una frontera clara y fundamental. Por eso [...] no se puede mezclar [...] el mundo representado y el mundo creado (realismo ingenuo). ¹⁸⁸

La interacción del mundo representado y del mundo real sólo se produce mediante la relación que se establece entre los tres “cronotopos esenciales del proceso de comunicación, el del autor, el de la obra literaria y el del receptor, que se actualizan en el momento de la lectura”.¹⁸⁹ Entre el mundo real y el ficticio se produce un mutuo enriquecimiento, por un proceso de incorporación de la obra y del mundo representado al mundo real y viceversa, tanto durante su elaboración, como también, ulteriormente, por una constante reelaboración de la obra a través de la lectura.

El lector de una novela histórica está transpuesto imaginariamente en un mundo preexistente al contenido textual leído. Mientras que el escritor de una novela histórica tradicional antes de escribir, tiene que tomar un distanciamiento frente a los acontecimientos y consultar crónicas y documentos.

¹⁸⁷ G.Genette: “Poétique et histoire”, en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp.13-20

¹⁸⁸ M.Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, trad.esp., ed.Taurus, Madrid, 1989, p.404

¹⁸⁹ Idem, p.405

El mundo narrado. Narrar lo pasado

Si aceptamos la idea de U. Eco sobre la existencia de un 'lector modelo' con el cual el escritor se relaciona, de un lector ideal que colabora a la actualización del texto, entonces podemos decir que los escritores no crean simplemente un arte mimético sino que, conscientes de la reacción del lector, inscriben la respuesta de aquel en la estructura del texto.

Por lo tanto, se impone una nueva modalidad de acercamiento a la literatura, que tome en consideración la historicidad de la obra literaria sin caer en historismo, y que enfatice el diálogo de la misma con su lector y, a la vez, la manera de establecer ese diálogo.

En la estética de la recepción se observa tanto la interacción entre el texto y el lector, como la entre texto y contexto. Ni la obra, ni el lector quedan indiferentes a la realidad social e histórica, el texto representando una comunicación que supone intervención sobre el mundo. Sin embargo, la relación entre la obra y la realidad no es una meramente mimética, porque la literatura no se limita solamente a reproducir la realidad, sino comunica algo sobre la misma. El texto literario es el mensaje de un autor hacia el mundo y ofrece una perspectiva del mundo existente, que no se reduce ni sólo al texto escrito por el autor, ni a su mera recepción por parte del lector.

A diferencia de los históricos y los geógrafos, que escriben la historia o la geografía en sentido oficial, los escritores tienen una manera propia y única de dar un sentido figurado y personalizado a los acontecimientos históricos y de reconstruir el espacio.

Tanto la historia como la geografía son ficcionalizadas en la novela de R.J. Sender, *El Rey y la reina*, y en *La Noche de San Juan* de M. Eliade. Encontramos así varias geografías simbólicas en espacios temporales modificados en cuanto al sentido real de los distintos períodos históricos, en distintas localizaciones espaciales. En la narrativa del autor español igual que la del autor rumano, se presenta la realidad de la guerra, de la guerra civil y respectivamente, de la segunda guerra mundial, una realidad distinta de la presentada por los textos históricos. Ambos autores crean una prosa de ficción basada en los eventos históricos, pero fijan una visión personal en el pasado. Su imaginación confiere a los eventos otro valor, reescribe, re-imagina la historia.

Es evidente la existencia de una zona en la que literatura e historia pueden influenciarse recíprocamente, sobreponerse, aun confundirse para ofrecer al lector una perspectiva aparte de la ofrecida tradicionalmente, sea por el discurso de la literatura, sea por el de la investigación histórica.

Sin intentar un enfoque analítico de la novela histórica en la perspectiva de la historia y, tampoco, uno metodológico que pretendiera construir un esquema teórico y conceptual, el trabajo se propone más bien un acercamiento a lo imaginario de la construcción literaria.

Se trata de una proyección personal de cada uno de los dos escritores, una visión que tiene en cuenta tanto la historicidad de la obra literaria como lo imaginario de la historia.

No debate Sender, en *El Rey y la Reina*, entre la monarquía y la democracia, sino presenta consecuencias igualmente trágicas para las 'dos Españas' enfrentándose en lucha, ilustradas al nivel de los dramas individuales, pero convertidos en modelo ejemplar.

Igualmente para Eliade, en *La Noche de San Juan*, la presencia de la segunda guerra mundial no determina tanto un posicionamiento ideológico del autor sino aparece como una manifestación ante el terror de la Historia, del cual quieren escaparse los protagonistas eliadianos.

Ninguno de los dos autores elige el tema de la guerra para hacer explícita una posición ideológica, sino más bien para construir un enfoque discursivo que escenifique el papel de un intelectual crítico, utilizando distintas estrategias de enunciación para analizar y comprender la historia.

La historia puede volverse en una estrategia necesaria para reflexionar sobre el presente, para ir a la comprensión de momentos de la historia de España o de Rumanía, para definir un tiempo presente donde el sujeto de la enunciación se vuelve sujeto del enunciado y se posiciona como intelectual de su época.

La recurrencia del tema de la guerra civil en la narrativa española se debe, indudablemente, al ser ése el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea, un evento que ha conformado de una manera decisiva la vida de los españoles del siglo XX, en la que sigue arrojando su sombra.

Sender, en *El Rey y la Reina*, revaloriza la temática a través de un nuevo modo de tratamiento, intentando reflexionar sobre lo pasado, para comprender la guerra fratricida, pero sin necesariamente asumir ni una posición política, ni la pretensión de objetividad.

En *La Noche de San Juan*, la segunda guerra mundial aparece con sus implicaciones y consecuencias para la sociedad rumana del siglo XX, pero Eliade sitúa las acciones simultáneamente en un tiempo 'fantástico', un tiempo 'psicológico' y en el tiempo 'histórico'.

Vivir la Historia no es ficción, pero recordar la Historia, contarla, ciertamente es incluso ficción, una 'mise en intrigue'. Paul Ricoeur considera que, una vez pasada, la historia debe ser re-aprendida aun por los que la vivieron. Al contarla de nuevo ocurre un proceso de familiarización con nuestra propia historia, un proceso de iniciación en nuestro propio destino. La historia no se escribe de nuevo, sino se reinventa.¹⁹⁰

Una característica, por Sender como por muchos novelistas en la España de la posguerra, es la capacidad de su discurso de abrirse a la diferencia, a contar múltiples historias de las cuales el pasado surge cambiando su forma igual que su significado. Narrar el pasado llega a ser un doble empeño: una modalidad de escribir rechazando la historia oficial y también, una de desarrollar narraciones que permitan que la historia se abra hacia la divergencia, la desemejanza. Los problemas de la verdad y del sentido son, bien entendido, sujetos al escrutinio en todas narraciones.

En cuanto a Eliade, según él mismo lo confiesa, explicando el mecanismo generador y los modelos de crear la ficción y la realidad de su *Noche de San Juan*, todas las significaciones trans-históricas debían ser camufladas perfectamente bajo los eventos históricos concretos.¹⁹¹

Mientras que en la teoría, un texto se presenta como un mosaico de textos anteriores no especificados, en la práctica de la lectura crítica se revelan nuevos sentidos, se discernen nuevas procedencias históricas y esto porque las asociaciones entre la historia y la ficción resaltan de la lectura. En este contexto la ficción está considerada sobre todo como narración que afirma su autoridad sobre el tiempo, visto que más de

¹⁹⁰ Paul Ricoeur: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ed. Seuil, Paris, 2000, pp.512-513

¹⁹¹ M.Eliade: *Memorii (1907-1960)*, ed. Humanitas, Bucuresti, 1997, pp.440-444

buscar su referente en la historia, ella alude al pasado por medio del discurso de la historia.

En general se considera que la historia relata acontecimientos que ocurrieron en la vida real y persigue la verdad del pasado, mientras que la ficción relata eventos imaginarios. Así que incluso cuando la ficción sale de lo meramente imaginario para tratar sobre eventos reales y gente localizada en lugares y tiempos particulares, a menudo, el sentido común advierte que la verificación es de buscar en otro lugar. En otras palabras, se considera en general, que la función y el valor de la historia están íntimamente conectados con lo real, mientras que el papel de la ficción consiste en abrir el mundo a la diversidad y raramente está llamada a validar eventos pasados y a conferirles autenticidad.

La narración se presenta como una serie de eventos reales o imaginarios que han sido configurados por medio del lenguaje para transmitir un significado. Sin embargo, tanto en la narración histórica como en la de ficción, el autor es el que selecciona lo que considera como relevante por incluirlo en la configuración deseada, y también, los elementos que conviene ser excluidos.

Los mundos posibles de la ficción

En su libro, Toma Pavel propone una poética de los mundos imaginarios de la ficción, con sus características y su razón de ser. Pavel considera que el estructuralismo, que ha empezado como un proyecto capaz de infundirles nueva vida a los estudios literarios, utilizando los recursos de la lingüística, acabó por llegar a ser desfasado, porque quiso ignorar los problemas referenciales. En cuanto a la ficción, él opina que lo importante consiste en relacionarla con la capacidad

humana de inventar, de plasmar y con las complejas exigencias de la imaginación.

Por ejemplo, una vez aceptada la idea de que *El Rey y la Reina* o *La Noche de San Juan* son novelas, siguiendo la línea de Pavel, lo que impresiona es justamente la fuerte analogía entre el funcionamiento del mundo real y el de esos mundos-simulacro. Esa observación abre el camino hacia una teoría receptiva acerca de la naturaleza y la función de los mundos ficticios, en la que se relajan los límites entre lo real y lo imaginario. El texto literario “en vez de tener la denotación cero, se refiere en efecto, a un mundo posible, eso es a una alternativa del mundo real”¹⁹²

La estética moderna considera que los textos de ficción no se limitan simplemente a ‘pintar’ los mundos, sino que los crean. Pavel admite que un texto puede ‘pintar’ o ‘referirse’ a su mundo, en el sentido de que nos proporciona los detalles necesarios acerca de él, pero sin negar que el texto puede crearlo. Sin embargo, considera útil una tipología de los mundos posibles, para abarcar la gran variedad de los mundos de ficción.

De esta manera, Pavel, en la línea de Doležel, llega al concepto de “mundos de ficción” mencionando que los enunciados ficticios se refieren a los mundos posibles creados por el autor y reconstituidos por el lector. Debido a esas convenciones de la ficción, los enunciados literarios vienen percibidos como representaciones de estructuras lingüísticas, representaciones que generan su propio contexto semántico.

Al mismo tiempo, las convenciones de la ficción anuncian los lectores que los mecanismos referenciales habituales están en gran medida suspendidos y que por el entendimiento de un

¹⁹² Toma Pavel: *Lumi fictionale*, trad.rum.por M.Mociornita, ed.Minerva, Bucuresti, 1992, p.243

texto literario los datos exteriores significan menos que en las situaciones cotidianas.¹⁹³

Esto es igualmente el propósito de la hermenéutica, definida por Paul Ricoeur como "la teoría que regla el paso desde la estructura de la obra hacia el mundo de la obra". En este sentido, "interpretar una obra significa mostrar el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición", de su género y de su estilo". Al mismo tiempo, la tarea de la hermenéutica es "la de buscar en el texto mismo, por un lado, la dinámica interna que gobierna a la estructura de la obra, y por otro lado, la capacidad de la obra de proyectarse hacia fuera de sí misma y de nacer o dar nacimiento a un mundo".¹⁹⁴ La dinámica interna y la proyección externa constituyen lo que él llama la labor del texto.

Por consiguiente un análisis hermenéutico supone primero la investigación de la estructura de la obra, para observar 'la dinámica interna', que genera 'mundos', evidentemente, ficticios. Todo esto se realiza independientemente de la intención del autor y del contexto histórico, el mensaje semántico quedando por ser identificado y evaluado solamente por los lectores.

En la *Metáfora viva*, Paul Ricoeur menciona que "en la obra literaria el discurso desarrolla su denotación como una denotación de segundo grado, hecho que supone la desaparición de la intención del autor acerca del texto y la implicación del lector en la identificación de los significados partiendo del texto. Se trata de una denotación doblemente ficticia, primero debido a la verbalización del mundo de las cosas y, luego, debido a la reconstitución de una denotación metafórica desde la pluralidad connotativa de los significados

¹⁹³ Idem, pp. 202-203

¹⁹⁴ Paul Ricoeur : *Metáfora vie*, trad.rum., ed. Univers, Bucuresti, 1984, pp.339-341

textuales. O sea, “el enunciado metafórico es el que conquista su sentido como sentido metafórico sobre las ruinas del sentido literal e igualmente adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podíamos llamar simétricamente su referencia literal”.¹⁹⁵

Dicho de otro modo, el lector lee el texto novelesco y hace su referencia imaginaria, por medio de lo narrativo creador de sentido, no sólo a los mundos propuestos por el autor, sino también a los mundos que le vienen sugeridos por el contenido literal del texto literario, en su autonomía frente al autor, e igualmente frente a cualquier otro factor exterior. En este sentido, la novela no es más que la concentración de unos mundos ficticios o posibles, que van a ser descubiertos por el lector, gracias a sus habilidades y a su competencia de referirse a ellos, mientras que la tipología de la novela debería ser, desde este punto de vista, uno de estos "mundos referenciales" de segundo grado, a los que el lector puede descubrir, en la medida en la que el texto le estimula a hacerlo.

El problema en los mundos de la ficción está debatido igualmente por L. Doležel, quien considera que el signo se refiere más bien a una multitud de mundos posibles que a uno solo sobrepuesto en el mundo actual: “le signe réfère a une multitude de mondes possibles, plutôt qu’à un seul, en l’occurrence le monde actuel”.¹⁹⁶ Esta noción se presenta doblemente significativa por lo que representa la literatura de ficción. Por un lado, si el texto de ficción tiene una función referencial, esa apunta, más bien, los mundos de ficción posibles, que el mundo real. De este modo, la semántica de los

¹⁹⁵ Idem : p.342

¹⁹⁶ Lubomir Dolezel: *Poetica occidentala*, trad.rum.por Ariadna Stefanescu, ed. Univers, Bucuresti, 1998, pp.8-9

mundos posibles puede liberar la teoría literaria de la concepción según la cual los textos de ficción no tienen referencia, igual que del concepto de la autorreferencialidad. Por otro lado, la semántica de los mundos posibles permite postular una relación más dinámica entre el texto de ficción y su mundo. La obra literaria como manifestación de la imaginación construye mundos, ampliando nuestro universo semiótico, debido a una “participación máxima” del lector.¹⁹⁷ Los mundos de ficción no pre-existen a los textos, porque todo texto literario debe construir su propio dominio de referencia y debe hacer existir su propio mundo de ficción: “les mondes fictionnels ne préexistent pas aux textes, de sorte que tout texte littéraire doit construire son propre domaine de référence, et doit faire exister son propre monde fictionnel”.¹⁹⁸

Significaciones del discurso biográfico en la narrativa de Eliade y la de Sender

Casi siempre la literatura se origina en un ambiente conocido, habitual. Por ende no es de extrañar que cualquier novela que se desarrolla en un espacio familiar “lleva consigo una carga autobiográfica que no siempre tiene que responder a las emociones del autor, porque el autor no siempre cuenta lo que ha vivido; en muchas ocasiones, el autor suena lo que cuenta, y no por eso lo contado deja de ser en alguna medida autobiográfico.”¹⁹⁹

Sender y Eliade, en sus novelas, no consideran la historia como algo ya dado. Su representación ulterior tendrá también en cuenta a la perspectiva no oficial y personal. Para

¹⁹⁷ Jean Burgos: *Pentru o poetica a imaginarului*, trad.rum.por Gabriela Duda y Micaela Gula, Ed.Univers, Bucuresti, 1988, pp.155-157

¹⁹⁸ L. Dolezel: *idem*

¹⁹⁹ A.Labordeta: “Historia familiar y literatura”, en *Los pasos del solitario, dos cursos sobre R.J.Sender en su centenario*, Juan-Carlos Mainer, Javier Delgado, José-Maria Enguita, Eds., Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2004, pp.227-228

los dos escritores, la historia vuelve a su significación primordial de relato, de narración. Las dos novelas presentan sus acontecimientos sobre un telón de fondo similar, una ciudad, una época, una guerra, millones de víctimas, empleando la misma fuerza de la palabra de rehacer contextos, trayectos, eventos. Por medio de la literatura, la verdad se ficcionaliza. Por el arte, la verdad se impone, sólo como relato, pero, a la vez, está aceptada y asimilada. Por ser la memoria del mundo, el elemento biográfico imprime sus huellas, con o sin la voluntad del autor, en su obra.

La historia y el tiempo constituyen dos de los temas fundamentales de la novela eliadiana. En el caso de Eliade, utilizar la segunda guerra mundial, como materia primera para su novela, *La Noche de San Juan*, pero otorgándole significación simbólica de catástrofe colectiva, constituye un indicio para el estatuto en gran medida ficticio del texto. Sin embargo, a pesar de hacer esfuerzos para no confundir la historia con la biografía, el autor no puede siempre evitar las superposiciones.

Tanto en su *Diario portugués*, como en su narrativa, especialmente en *La Noche de San Juan*, Eliade, consciente de la fragilidad de esas fronteras, entre el arte y la realidad, la historia y la ficción, lo biográfico y lo imaginario, redimensiona su biografía construyéndose un doble para conseguir un necesario distanciamiento.

Al mismo tiempo, en sus escritos autobiográficos desde su *Diario*, a las *Memorias* o en *Fragments d'un journal*, el autor nos informa abundantemente acerca de la 'biografía' de su novela, que representa mucho más que simplemente una novela, constituyendo sobre todo un tipo de "boundary stone between the past and the future".²⁰⁰

²⁰⁰ M.Eliade: *Autobiography: 1937-1960. Exile's Odyssey*, University of Chicago press, Chicago, 1988, p.160

Sin embargo, en la prosa de Eliade el mundo se desarrolla como un laberinto de señales que no corresponde a un mundo cotidiano codificado sino más bien configura otro mundo, otro tipo de espacio que el autor mismo llama universo paralelo.

Los personajes de la novela eliadiana recorren las calles de un Bucarest mitologizado, convertido en espacio iniciático, lleno de trampas y misterios que se ofrecen por ser descifrados, un laberinto de las pruebas de todo tipo. Este espacio del Bucarest de entre las guerras, ampliamente rememorado en *La Noche de San Juan*, que nos desvela detalles sobre la identidad de los personajes y sus relaciones, representa para el autor un topos de "inagotable y confesada nostalgia".

Sabemos exactamente la fecha en que empieza Eliade a escribir el primer capítulo de su obra *La Noche de San Juan*. Es el 27 de junio 1949 según lo vemos en su *Diario*, donde apunta, a la vez: "veo el principio y el final de la novela. Sé bastante vagamente lo que va a ocurrir entre el principio (1936-1937) y el final (1948-1949). Doce años de vida rumana. Quisiera utilizar lo que he visto yo mismo, igualmente lo que he oído de otros, pero sobre todo, quisiera dejarme transportado por mi imaginación para reencontrar, como en un sueño, esa época paradisiaca del Bucarest de mi juventud".²⁰¹

Con el propósito de descifrar los planos y las dimensiones de su propio intento literario, Eliade realiza una verdadera poética de su prosa, al intentar explicar el mecanismo generador, los componentes de la narratividad, el modo particular de estructurar su texto y de ficcionalizar lo real en *La Noche de San Juan*.

²⁰¹ M.Eliade: *Diario.1945-1969*, trad.esp.por Joaquín Garrigós, ed.Kairos, Barcelona, 2000, pp.68-73.[y *Memorii*, op.cit.,p.423]

En esa obra como en toda la narrativa eliadiana del exilio, el autor crea mundos de ficción, en las que resultan obvias la revelación del mito, del espacio y del tiempo sagrados y una de sus ideas fundamentales, el camuflaje de lo sagrado en lo profano.²⁰²

La Noche de San Juan es una novela que incluye datos históricos, que remiten al periodo del principio de la segunda guerra mundial, del movimiento legionario, del régimen del mariscal Antonescu y de la instauración del comunismo en Rumanía. Paradójicamente, en la novela, el autor no emplea la historia para fijar el texto en algún punto de las coordenadas históricas sino para precisar su búsqueda del “salir de la Historia”, mitologizándola. El movimiento legionario, la guerra, los bombardeos, la derrota de Estalingrado, la ocupación soviética, todos estos eventos históricos representan tantas “pruebas del laberinto”, en un mito trágico de toda la humanidad, el “terror de la Historia”.

No fue el propósito de Eliade ni de defender ni de condenar lo ocurrido en plano histórico, sino más bien, de plantear el tema del “mensaje sagrado”, de transmitir su convicción de que por el recurso a los mitos fundamentales, el hombre moderno podría recuperar lo que han destruido los falsos mitos como la técnica empleada con metas destructivas, la guerra o las ideologías funestas. El mito como narración “forma parte de un mundo de ficción, pero al mismo tiempo, lo crea”, fundamentando creaciones épicas. En este sentido, Eliade considera que por medio de la literatura el hombre moderno puede acceder a lo sagrado camuflado en lo profano. Una novela puede representar, tanto para el autor como para el lector, el revivir de un tiempo único, primordial, “el tiempo de la creación de la primera palabra que creó el mundo”.²⁰³ El

²⁰² M.Eliade: *Memorii (1907-1960)*, ed. Humanitas, Bucuresti, 1997, p.439

²⁰³ I.Vlad: *In labirintul lecturii*, ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p.180

artista que imagina mundos de ficción, sale del tiempo histórico, rehúye el presente, la vida cotidiana, por medio de un acto de creación.

Los protagonistas de la prosa de Eliade consiguen realmente acceder a un nivel espiritual superior por la reiteración o la narración del mito. El autor rumano considera cualquier ritual como una ruptura del tiempo y de la realidad inmediata en el cual aparece una apertura hacia el Gran Tiempo, el tiempo sagrado: “La decodificación de todos los significados ofrecidos por el mito desprende al hombre de su tiempo individual, cronológico y consigue proyectarlo en el Gran Tiempo, en un momento que no puede ser medido visto que carece de duración”.²⁰⁴ Una vez entrados en esa nueva dimensión de los héroes eliadianos pueden abolir la duración temporal en la medida en que consiguen descifrar el mensaje de lo sagrado y sufren, como consecuencia, un cambio total de su ser ontológico. Por ende en la visión de Eliade dominar el tiempo equivale a un eterno regreso hacia el momento inicial del mundo, más allá del cual el tiempo no existe, una penetración en territorio del *illo tempore*. Esa es la única solución de escapar a la acción del tiempo histórico: el regreso hacia el estado primordial que ha precedido “la caída en el tiempo y en el existir”.

Esa condición primordial puede ser alcanzada, a veces, por una muerte ritual, intencionada o accidental, seguida de un renacimiento a un nivel ontológico superior. Otras veces, debido a un regreso gradual al estado pre-cosmogónico del ser, por un proceso atento de iniciación que se realiza a través de la anamnesis exhaustiva del momento originario. En la novela eliadiana el tiempo histórico, el de los acontecimientos, de los errores, de los crímenes es uno que “aterroriza el ser humano mutilándolo”, alejándolo de lo esencial. Mientras que

²⁰⁴ Idem

el tiempo en el cual se realizan plenamente los destinos humanos es el tiempo primordial, “el tiempo paradisiaco en el cual se reúnen en el instante de su muerte, bajo el signo de la noche de San Juan los dos enamorados”. *La Noche de San Juan*, la última novela de Mircea Eliade, está escrita bajo el signo y la urgencia del mensaje sagrado, bajo el signo del misterio sagrado, que sólo pasando la prueba del laberinto infernal, puede ser descubierto, pero nunca comunicado totalmente.²⁰⁵

Tanto en la novela de Sender como en la de Eliade funciona una alternancia entre realidad y ficción, pero el autor español evita completamente todo elemento que podría relacionarse a su biografía. *El Rey y la Reina* aparece en Buenos Aires en 1949, el mismo año en que Eliade empieza a escribir su novela. Al intentar descifrar el marco histórico de *El Rey y la Reina*, más allá de unos cuantos elementos reales referidos a ciertos momentos de la guerra civil localizados en Madrid, se puede entrever un espacio etéreo, donde lo imposible llega a ser posible, donde las cosas parecen reales y alucinantes al mismo tiempo.

Para Sender la reinterpretación literaria de la historia representa, según lo confiesa, una manera de revivir aspectos del pasado español, un tipo de “camino de retorno”.

*Con la distancia las cosas se hacen símbolos y los símbolos alegorías funcionales y vivas. Sobre todo, las cosas que más simples y sin sentido parecían en el dos.*²⁰⁶

²⁰⁵ A. Botez: “Taina aceasta este mare”...Mesaje sacre in romanul-sinteză Noaptea de Sânziene de M. Eliade, en Luceafărul românesc, <http://luceafarul-romanesc.com/atitudini/recitiri/adrian-botez->

²⁰⁶ Marcelino C. Peñuelas: *Conversaciones con Ramón J. Sender*, EMESA, Madrid, 1970, (pp.161-162) apud Mac Dermott, Patricia, *Como se hace una novela...relativamente. El* (CSIC), Zaragoza, 2004, pp.49-50 *arte de narrar en Réquiem para un campesino español y Los cinco libros de Ariadna* en: José-Carlos Mainer, José Delgado, José M^a Enguita

Los comentarios del autor español acerca de las consecuencias del distanciamiento del exilio explican la influencia positiva para su creación literaria, debido al proceso de conversión de la memoria sensitiva en memoria selectiva:

*Me ha ayudado porque con la separación geográfica y la distancia en el tiempo se esencializa el recuerdo. Es decir, la memoria selectiva elige lo más esencial y olvida lo físicamente impuro.*²⁰⁷

Acerca de Ramón J. Sender, F. Carrasquer, observa que “en la misma, la pura invención no existe” y que Sender, “una vez tiene atados los hilos de la trama histórica se lanza, sin precauciones a la creación personal, a saber: a su verdad subjetiva”. El prestigioso crítico sigue afirmando que “ni siquiera cuida Sender de si su novela tendrá héroe principal histórico, de si se desarrollará en las altas esferas, en las medias o en las bajas, tanto que puede cumplir con los imperativos que considera esenciales dar la lección en presente con la realidad del pasado”. Pero el pasado que Sender hace revivir, lo revive el mismo y constituye su versión del mismo en todos los eventos y los personajes.²⁰⁸

Desde su exilio americano, el autor español expresa abiertamente su sentimiento de culpabilidad ante la barbarie europea:

Eds., *Los pasos del solitario. Dos cursos sobre Ramón J. Sender en su Centenario*, Institución Fernando el Católico

³⁵ Idem, (Marcelino C. Peñuelas:op.cit, p.277)

²⁰⁸ Francisco Carrasquer: “La novela histórica de Sender”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1914-1938*, vol.VII, ed. Crítica, Barcelona, 1984, pp.657-659, apud Martínez Muñoz, Mado, *Ramón J. Sender y “La aventura equinoccial de Lope de Aguirre”* en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid http://www.ucm.es/info/especulo/numero_22/sender1.html.

Los que hemos vivido en Europa durante los primeros veinticinco años de este siglo, abrigamos cierto sentimiento de culpabilidad. Por comisión u omisión, los pecados de cada uno asumen retrospectivamente el valor de actos determinantes en la catástrofe, y en mayor o menor medida, cada uno se siente responsable. Los escritores llevamos ventaja a los demás: podemos intentar librarnos por la confesión escrita. ²⁰⁹

Por lo tanto, según opina, el arte constituye la única vía de liberación de aquel horror, de aquel pasado que sigue reviviendo.

En *El Rey y la Reina* puede percibirse hasta cierto punto esa lección del presente mediante la realidad del pasado, pero no predomina el compromiso socio-político del cual hablan los críticos de otras novelas suyas ni la denuncia de ningún tipo. Sin embargo, a lo largo de la obra, se encuentran rasgos comunes con el resto de sus novelas históricas. Lo narrativo y lo descriptivo forman un complejo unitario. Muchas veces en la narración en tercera persona de las acciones de la guerra civil española que constituyen el telón de fondo de la novela, se intercalan los monólogos de los protagonistas e igualmente, descripciones cuyas funciones son prevalentemente simbólicas. Tanto en la narración como en la descripción resulta, según lo nota I. Soldevilla, una “recreación novelística acertada sobre un hecho histórico concreto”, que responde, más que a características que tengan que ver en cierta medida con los preceptos de Lukács o de la novela histórica postmoderna, a las características principales de la novelística de Sender, reducidas por la crítica desde el principio de su obra y como constante a lo largo de ella, a dos

²⁰⁹ “Faustian Germany and Thomas Mann”, *New Mexico Quarterly Review*, XIX-2(1949), pp.193-194, apud Patricia Mc Dermott, op. cit., p.48

tendencias fundamentales, una hacia el compromiso político y un gran interés por las ‘ciencias ocultas’.²¹⁰

Según Soldevilla esas dos tendencias, las más sobresalientes en la obra senderiana, “no pueden adscribirse de manera sistemática a ninguna de sus obras”, el crítico afirmando asimismo que “en ocasiones se darán ambas, y que en ocasiones se darán la una sin la otra, y todo esto independientemente de si la novela es entendida como histórica o no.”²¹¹

Con *El Rey y la Reina*, que tiene estas dos características, indudablemente, podemos relacionar más el compromiso social. Sin embargo, como lo fundamental en esta obra no es la ideología política, el autor intenta situarse en una zona de observación neutral, desde una perspectiva más bien filosófica. Las fuerzas irracionales que se manifiestan en esta novela son el destino y la guerra, fuerzas con que chocan los dos protagonistas, que no son personajes históricos. Si de costumbre en una novela histórica los protagonistas corresponden a personajes concretos, los dos héroes de esa obra senderiana no tienen ningún referente real en plano histórico.

Al empezar la novela, la duquesa y su jardinero son dos personajes sin historia, arrastrados por la Historia. La guerra civil desencadena en ellos dos un proceso de transformación que les permite tomar conciencia de su realidad interior y cambiar su condición profana, por alcanzar a una altura arquetípica, el rey y la reina, el hombre y su ilusión del retorno a la completitud. Aspiración que se realiza, igual que en el caso de los héroes elidianos, Ștefan e Ileana, bajo el signo de la reintegración por la luz, la “gran luz”, como

²¹⁰ Ignacio Soldevilla: *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol.I, Cátedra, Madrid, p.361

²¹¹ Idem, p.362

“matriz del mundo y vínculo entre el individuo y su yo astral”.²¹² En *El Rey y la Reina* Sender construye “su mundo”, representando una visión personal ficcionalizada, de un momento de la guerra civil, en la cual es evidente la preocupación por la recreación del escenario histórico. Se aplica, pero, aquí muy bien la idea de Doležel que no se puede decidir “a partir de la construcción de un mundo, que es en él falso o verdadero, ni que es lo que existe y que no; sólo podemos reflexionar sobre el procedimiento seguido en la construcción de ese mundo”.²¹³

En la estructura interna de *El Rey y la Reina* se ponen de relieve tres planos distintos. En el primero se describe su entorno, el lugar en el cual sucederán los hechos. En la parte central de la novela aparece un cambio de orientación hacia un sentido más profundo de los hechos y las atrocidades ocurridos en la guerra. Por último, en la parte final de la novela, el autor confiere a su obra valor de ejemplaridad. En la novela del escritor español, la historicidad del hecho no viene manipulada a favor de algún tipo de interés, y, al mismo tiempo, el hecho de que esa tenga un correlato real no influye en absoluto su percepción estética, en el sentido avanzado por Doležel frente a la imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia. La intención explícita del novelista es la de hacer hincapié en que los particulares ficcionales representan universales reales - tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o

²¹²Doina Rusti: *Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, ed.Coresi, București, 1998. En su *Diccionario de símbolos en la obra de Mircea Eliade*, Doina Rusti, interpreta el simbolismo de la luz en Eliade, ejemplificándolo por medio de una leyenda tibetana comentada por el escritor mismo, conforme a la cual el hombre que se encuentra con la luz y se reconoce a sí mismo en ella, alcanza un modo de ser trascendente y a partir de aquel momento esta muerto por el mundo normal y ya no puede seguir viviendo en el universo de la duración y del ser.

²¹³ Lubomir Doležel: *Poetica occidentala*, trad.rum.por Ariadna Stefanescu, ed. Univers, Bucuresti, 1998, pp.8-9

históricas. Y su acierto consiste en ofrecernos personajes humanos que tienen dimensión de universalidad.²¹⁴

La cosmovisión de esta novela senderiana se apoya en la existencia y el destino humanos, el amor y la meditación acerca de la crueldad humana y la irracionalidad de la guerra. Sender establece en esta obra, paralelismos entre las leyes del cosmos y las leyes humanas, y en la mayoría de los casos los paralelismos vienen dados por las reflexiones de los personajes mismos, especialmente por las de Rómulo, el jardinero. En la construcción de este personaje, como igualmente del personaje femenino, el novelista crea una proyección humana y universalista, cargándoles de pasiones y valores humanos. En las últimas páginas de la novela el elemento trágico alcanza su apogeo por la muerte, como la única salida, la única libertad posible.

Lo que en esta obra encontramos espectacular son la construcción perfecta, “helicoidal”, y la habilidad del autor de crear un universo novelístico propio, que cobra dimensión mítica. El mundo de *El Rey y la Reina* es más una recreación artística que una reconstrucción testimonial. En vez de escribir una novela-testimonio de la guerra civil, Sender prefiere transformar artísticamente lo vivido en una parábola. Ya no quiere asumir posiciones políticas, situándose en un nivel de objetividad que le permite otra perspectiva, una filosófica, acerca de todas las luchas y las atrocidades de aquel tan tumultuoso siglo. Su distanciamiento se concretiza en un intento de salirse del tiempo y de buscar “una eternidad-esencia del hombre-y-de-la-mujer”:

Cuando todo el mundo no podía menos que esperarse que el autor [...] recreara artísticamente el mundo atrozmente vivido y aun viviente en una novela testimonio, o por lo menos en una parábola desrealizante - realizadora sobre

²¹⁴ Idem, p.71

suelo de actualidad en estertores, Sender va y se sale del tiempo: se instala en una eternidad-esencia del hombre-y-de-la-mujer. ²¹⁵

Aun expresando siempre con precisión la realidad exterior, esa no le interesa en sí misma, sino le sirve de “camino para adentrarse en el mundo íntimo de los personajes para, al mismo tiempo, fijarlos objetivamente en un apropiado ambiente”.

Se observa que el acercamiento de Sender a la realidad suele verificarse mediante enfoques múltiples en los que destacan los “dos niveles extremos, ya mencionados, de la concepción y expresión de dicha realidad: el inmediato, frecuentemente áspero y violento; y el imaginativo o poético, más alejados de lo cotidiano”:

Es decir, la realidad vista desde "abajo", o desde el dentro, en su nivel de la dolorosa tragedia que es el vivir; y desde "arriba", en los ambiguos niveles de las evocaciones líricas y del significado último de las cosas. Los dos niveles, naturalmente, fundidos en una unidad armónica. ²¹⁶

Marcelino Peñuelas afirma que “lo cotidiano indiferente no está presente en *El Rey y la Reina* visto que a Sender le atrae siempre lo que directamente confronta el sentido trágico de la existencia”. Por encima de lo puramente concreto y objetivo, al margen de lo cotidiano, la realidad exterior “sufre una desintegración iniciada desde dentro de ella misma y no como resultado de unas perspectivas de la imaginación”, y por ende en la novela senderiana presenta la realidad en una

²¹⁵ Francisco Carrasquer Launed: *La verdad de R.J.Sender*, ed. Cinca, Leiden, 1982, pp.36-39

²¹⁶ Marcelino C. Peñuelas: “Caracteres del realismo senderiano” en *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Gredos, Madrid, 1971, pp.251-256

“situación de horror casual” junto con un “realismo de lo horripilante” que acentúa el horror de lo descrito:

*Así, lo real acaba por perder su sentido, por esfumarse en un caos de perpleja e inefable confusión y se disuelve en busca de nuevas síntesis integradoras. Ante el dolor humano, la naturaleza, las cosas se quedan totalmente indiferentes. El realismo senderiano, que llega a los máximos extremos de crudeza en escenas donde lo horrendo, a fuerza de ceñirse a la realidad, acaba por parecer inverosímil, por medio de la exposición directa consigue hacer artísticamente verosímil la realidad.*²¹⁷

El novelista consigue, por una actitud de espectador impasible, distanciarse artísticamente de la realidad narrada, emplazándose al margen del mundo descrito. No obstante, a pesar de su aparente impasibilidad, la emoción está presente y genera una tensión que comunica objetividad y fuerza a lo narrado. Tal distanciamiento constituye una de las características fundamentales del estilo senderiano, junto a la mezcla de subjetividad y objetividad y a la fusión de lo que se podría llamar ‘entramado histórico’ con lo psicológico, uno de los procedimientos empleados siendo el de combinar en un relato, de forma precisa o ambigua, diversos enfoques o puntos de vista. En las descripciones de Sender por entre la multitud de sensaciones, visuales, auditivas, de movimiento predominan las sensaciones visuales, los colores y las formas.²¹⁸

Aunque se siente en esa novela la misma inclinación a relatar la propia experiencia como en la novela eliadiana, no pueden considerarse las novelas como relatos de índole autobiográfica. Si Eliade confiesa en sus diarios, durante el largo proceso de

²¹⁷Idem

²¹⁸ María Francisca de Frutos: “Las colaboraciones periodísticas de Ramón J. Sender durante los años 1929-1936. incidencia en su producción literaria, AIH, Actas III (1983), p.690 en cervantes.es/literatura/aih

elaboración de su novela, que extrae su materia novelesca de la cantera inagotable de la “época paradisiaca del Bucarest” de su juventud, la vena autodescriptiva presente en *El Rey y la Reina* atestigua un cambio de actitud por parte el escritor español. Ya no estamos más ante un tipo de narración comprometida como en las novelas escritas entre 1930 y 1936. Con el final de la guerra civil cambian los presupuestos autobiográficos en la narrativa senderiana.²¹⁹

El Rey y la Reina, se caracteriza por un rechazo a describir o detallar aspectos de la guerra civil que aparece como un “escenario borroso, voluntariamente alejado”, en el cual “los acontecimientos objetivos, concretos y verificables, son relegados a un segundo plano”.²²⁰ A diferencia de varias otras novelas suyas, en las que Sender se aprovecha de la experiencia vivida en su participación en la guerra de Marruecos, en la guerra civil o durante su encarcelamiento, etc., en esa novela consigue un total desprendimiento. Su distanciamiento favorece una especie de suspensión del tiempo y le facilita la realización al nivel narrativo de un espacio ucrónico, con valor ejemplar.

En comparación, *La Noche de San Juan* abunda en detalles históricos sobre acontecimientos de la segunda guerra mundial y en detalles geográficos acerca de los lugares de su ocurrencia, extensos al nivel europeo. En la biografía del protagonista de la novela, Stefan Viziru, en la de otros personajes, transparentan detalles de la biografía del propio autor, su encarcelamiento, la rebelión legionaria, sus

²¹⁹ Roger Duvivier: “Las premisas de la obra autobiográfica en la primera época del escritor Ramón J. Sender”, en *Ramón J. Sender. Antología crítica*, ed. de José-Carlos Mainer, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1983, pp.145-146

²²⁰ Carlos Forcadell Álvarez: “Historia en la novela. La cultura política republicana en R.J.Sender (1931-1936)”, en *Los pasos del solitario*, Eds. José-Carlos Mainer, Javier Delgado, José-María Enguita, Institución Fernando el Católico, 2005, pp.155-156

estancias en Londres y Lisboa, desempeñando cargos diplomáticos.

Como bien se sabe, el uso del alter ego cuya biografía sea claramente la del autor, como técnica narrativa, lleva implícita la observación de que en la literatura el uso de la primera persona no garantiza la real identidad de autor, narrador y protagonista, identidad que constituye el fundamento del pacto narrativo autobiográfico²²¹.

Aunque tanto en *El Rey y la Reina*, como en *La Noche de San Juan* no existe uso de primera persona, no cabe duda que los protagonistas masculinos de esas novelas, Rómulo y Ștefan, son trasuntos de Sender y respectivamente, de Eliade. Sin embargo, en ese trabajo no hay una preocupación por discernir la veracidad y la exactitud de los hechos personales o de los eventos históricos que los dos autores testimonian, sino en mayor medida nos importan sus mensajes.

Encontramos en la novela de Sender, igual que en la novela eliadiana una subordinación del escenario histórico a la trama narrativa de temas, símbolos y alegorías acerca de la condición del hombre en el mundo. Sus mensajes no son sociales y políticos sino mensajes de humanidad, de universalidad.

En *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paul Ricoeur consigue una aclaración sumamente coherente acerca de la relación del hombre con su pasado, presentada como una incompleta y oscura, marcada por la separación de hecho entre el hombre y lo ocurrido, “l'énigme d'une représentation présente du passé absent”. Por ende, toda representación del pasado contiene el testimonio de su desaparición y toda reflexión acerca de la

²²¹ Maria Ángeles Naval: “Memoria como pretexto en Sender: sobre responsabilidad verdadera y moral privada”, en *Pasos solitarios...* pp. 118-121

memoria supone la aparición de un recelo ante la manera en la cual se conoce el pasado. ²²²

El mundo narrativo que cada uno de los dos autores crea en sus respectivas novelas es la imagen de un mundo urbano en el cual los misterios camuflados reiteran una verdad inicial, un esquema mágico originario, sobre el cual se ha fundado el cosmos. El arte de Eliade y el de Sender consisten en entretener en un texto siempre claro, aquellos tipos de símbolos que determinan una lectura a través de las cosas.

²²² P.Ricoeur: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ed. Seuil, Paris, 2000, p.12

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo se ha pretendido estudiar la imagen de la ciudad como motivo literario en dos novelas escritas a finales de la segunda guerra mundial. Al seleccionar las novelas que forman el corpus de este estudio se ha tenido en cuenta que, a pesar de la distinta manera de tratar el espacio urbano aparentemente, sus autores llegan a un resultado parecido a nivel textual. El espacio urbano alcanza una dimensión universalizante, mítica por el uso metafórico y simbólico del mismo. La similitud en la configuración del espacio por medio de su escritura se manifiesta en primer lugar por la selección de la perspectiva.

Tanto Ramón J. Sender como Mircea Eliade evocan acontecimientos del pasado que implican una interpretación desde una perspectiva muy semejante. En las novelas analizadas configuran la capital española y la capital rumana gracias a los elementos que las componen y al decorado que sirve para crear el marco de su recepción. Su representación supuso por parte de los escritores la selección de una serie de localizaciones espaciales desde un enfoque determinado.

Según lo expuesto en los capítulos anteriores, las imágenes que nos ofrecen Sender y Eliade son las de unas ciudades reales, con topografías bien conocidas, como Madrid y Bucarest, en las que el espacio urbano se re-configura desde una perspectiva en la que se conjugan el espacio real y su memoria.

Hemos intentado poner en evidencia que no se trata de unas geografías imaginarias que aparentasen las geografías reales. Lo imaginario está presente tanto en lo que concierne a los

dos autores, ambos exiliados cuando escriben sus respectivas novelas y por ende distanciados forzosamente del espacio evocado cuya experiencia personal ya se ha sublimado, como igualmente en cuanto al lector, hecho partícipe de la representación espacial. Si “la realidad es una perspectiva”, el cambio de perspectiva provocado por el distanciamiento de sus lugares natales influye en su posicionamiento ante la historia ocurrida igual que frente a los lugares en los que sucedió.

La lectura de las “Meditaciones del Quijote” por Ortega y Gasset, con sus ideas sobre los mundos ocultos, los límites de la observación, el sentido de la realidad y, especialmente, sobre la importancia del elemento formal en la obra literaria ha constituido la base de esta investigación hacia los elementos espaciales en la novela y ha despertado el interés para el análisis de la representación del espacio urbano.

El espacio literario, además del espacio concreto de un libro, está formado por el espacio figurado, es decir el ambiente en el que se mueven los personajes, ambiente constituido tanto por las descripciones como por los detalles descriptivos o alusivos ofrecidos por el escritor como, en igual medida, por la imaginación del lector.

A partir del mismo enfoque en el análisis de la novela senderiana, *El Rey y la Reina*, se ha puesto de relieve un tratamiento semejante del elemento espacial. Una torre de un palacio en Madrid se convierte en un lugar de hierofanía, una zona en la que se trasciende el tiempo, donde lo real se desvela, una zona de ruptura que favorece el acceso hacia el verdadero sentido de la vida.

En el presente trabajo hemos pretendido esbozar un análisis desde un enfoque de tipo semiótico que revele valores comunes que cada escritor atribuye a lugares ordinarios

transformándolos en espacios de paso entre lo profano y lo sagrado. El cronotopo del centro se recompone de elementos urbanos como el torreón del palacio en el texto senderiano o como el cuarto Sambô en la novela de Eliade. Son lugares contenidos en otros espacios, en el espacio de las dos capitales europeas descritas, que determinan fisuras en el espacio real y, a la vez, discontinuidades temporales. Cualitativamente ubicadas fuera del espacio real, parecen zonas que pueden salvarse del fluir del tiempo. Pertenecen a un tipo de espacios significativos en donde puede ocurrir la revelación, la descodificación de los sentidos profundos del existir. En términos del topoanálisis bachelardiano, son aquellos sitios en consonancia con nuestro espacio interior en que nuestra vida aparece como lugar de encuentro de nuestras reminiscencias, ensueños y pasiones.

El cuarto Sambô, el “cuarto de Barba Azul” de la novela eliadiana, pertenecen a la misma categoría de ambientes, cualitativamente aislados de las tormentas y de los trastornos de la guerra. *La Noche de San Juan*, novela centrada en la época de la segunda guerra mundial, es la única de tema bélico en la narrativa del escritor rumano.

Las consecuencias de la guerra para el ser humano constituye el factor desencadenante que anula la superficie de la cotidianidad, abriendo paso así a la dimensión mítica.

El análisis de los dos universos narrativos ha permitido hacer hincapié en los valores de los elementos espaciales comunes. Al ser producto de vivencias diferentes se transforman en lugares en los que se busca un escape del tiempo histórico para reinstalarse en el tiempo primordial al imitar un modelo mítico.

Se ha pretendido mostrar que en las novelas estudiadas el motivo mítico fundamental es el del Paraíso perdido, así como el de la nostalgia del mismo provocada por la intervención del

Tiempo y la “caída en la Historia”. La solución propuesta para la salvación es parecida en los dos autores y sugiere, como única vía posible, un trayecto *in crescendo* a partir de unos lugares que funcionan como puntos de divergencia en el espacio y en el tiempo, entretejidos por la imagen de los turbios años del siglo XX que saquearon nuestro continente desde la guerra civil española hasta la segunda guerra mundial.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

I.1 General

AA.VV.: *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid, 1976.

ADAM, J. M., GOLDSTEIN, J.P., *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris 1988.

ADAM, J. M., *Analiza povestirii*, (trad.rum.), Institutul European, Bucuresti, 1999.

ALEXANDER, S., "Intuition of Space and Time", in *Space, Time and Deity*, vol.II, The Humanities Press, New York, 1950

ALONSO, QUIJADA, C., *El mito del tiempo y del espacio*, Ed. Vasa, Madrid, 1994.

AMORÓS, A., *Introducción a la novela*, Cátedra, 1979.

ARISTOTEL, *Poetica*, ed. IRI, Bucuresti, 1998.

AUERBACH, E., *Mimesis. La realidad en la literatura*, Ed. F.C.E., México, 1950.

----- *Mimesis.Reprezentarea realitatii in literatura occidentala*, (trad.rum.), ELU, Bucuresti, 1967.

BABETI, A., SEPETEAN-VASILIU, D., (Edts.), *Pentru o teorie a textului. Antologie."Tel Quel"*, Ed. Univers, Bucuresti, 1980

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Ed. P.U.F., Paris, 1957.

----- *L'Eau et les rêves*, Ed. José Corti, Paris, 1987.

----- *La poética del espacio*, (trad.esp.), Ed. F.C.E., México, 1994.

----- *Pamantul si reveriile vointei*, Univers, Bucuresti, 1998.

----- *Apa si visele*, Univers, Bucuresti, 1999.

- BAHTIN, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad. rum., Univers, București, 1970.
- *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris 1978.
- *Probleme de literatura si estetica. Discursul in roman*, (trad.rum.), Ed. Univers, Bucuresti, 1982.
- *The Dialogic Imagination: Four Essays*, (trad.ingl.), ed. Michael H., Austin, University of Texas Press, 1981.
- BAL, M., *Narratologie*, Klincksieck, Paris, 1977.
- *Naratologia*, trad.rum., Institutul European, Bucuresti, 2008.
- BALOTA, N., *De la Ion la Ioanide. Prozatori romani ai sec.XX*, ed. Eminescu, București, 1974.
- BAQUERO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Ed. Planeta, Barcelona, 1970.
- BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
- *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.
- *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1971.
- *Romanul scriiturii*, (trad.rum.), Ed. Univers, Bucuresti, 1987.
- *Placerea textului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994.
- BARTHES, R. et al., *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1992.
- BERGER, M., *Real and Imagined Worlds*, Harvard University Press, 1977.
- BOOTH, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- *La retórica de la ficción*, (trad.esp.), Bosch, Barcelona, 1974.
- *Retorica romanului*, (trad.rom.), Univers, Bucuresti, 1976.
- BOURNEUF, R., *L'Univers du roman*, PUF, Paris, 1972.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *La novela*, Ariel, Barcelona, 1972.

- BOUSOÑO, C., *Teoria expresiei poetice*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1975.
- BLAGA, L., *Geneza metaforei si sensul culturii*, Humanitas, Bucuresti, 1994.
- BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Paidos, Buenos Aires, 1969.
- *Spatiul literar*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1980.
- BORGES, J. L., *Cartile si noaptea*, (trad.rum.), Junimea, Iasi, 1988.
- BREMOND, C., *Logica povestirii*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1981.
- BUCKLEY, R., *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Península, Barcelona, 1973.
- *Raíces tradicionales en la novela contemporánea en España*, Península, Barcelona, 1982.
- BURGOS, J., *Pentru o poetica a imaginarului*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1988.
- BUTOR, M., *Sobre la literatura*, vol. I y II, (trad.esp.), Seix Barral, Barcelona, 1967.
- *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 2006.
- CACHERO, MARTINEZ J. M., *Historia de la novela española entre 1936-1975*, Castalia, Madrid, 1973.
- CAILLOIS, R., *Puissance du roman*, Sagittaire, Marseille, 1942.
- *Approche de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1974.
- *Abordari ale imaginarului*, (trad.rum.), Nemira, Bucuresti, 2001.
- *Omul si sacrul*, (trad.rum.), Nemira, Bucuresti, 2006.
- CALDERÓN, D. E., *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- CAPRETTINI, G. P., *Semiologia povestirii*, (trad.rum.), Pontica, Constanta, 2000.

- CAUNE, J., *Cultura si comunicare*, (trad.rum.), Cartea Romaneasca, Bucuresti, 2000.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris 1974.
- CHURCH, M., *Structure and Theme. Don Quixote to James Joyce*, Ohio State University Press, Columbus, 1983.
- CIORANESCU, A., *Principii de literatura comparata*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1997.
- COSERIU, E., *El hombre y su lenguaje*, Gredos, Madrid, 1977.
- DERRIDA, J., *Writing and Difference*, (trad. ingl. A. Bass), University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- DOLEZEL, L., "Mimesis y mundos posibles" en GARRIDO, A., *Teorías de la ficción*, Arco Libros, Madrid, 1977.
- *Poetica occidentala*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1998.
- *Possible Worlds of Fiction and History*, the John Hopkins University Press, Baltimore, 2010.
- DUCROT, O., SCHAFFER, J-M., *Noul dictionar al stiintelor limbajului*, (trad.rum.), Babel, Bucuresti, 1996.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordes, Paris, 1969.
- *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere in arhetipologia generala*, (trad.rum.), Univers, 1976.
- ECO, U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
- *Opera deschisa*, (trad.rum.), ELU, Bucuresti, 1969.
- *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- *Tratatul de semiotica generala*, (trad.rum.), Editura Stiintifica si Enciclopedica, Bucuresti, 1982.
- *Lector in fabula*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1991.
- *Limitele interpretarii*, (trad.rum.), Pontica, Constanta, 1996.

- *Sase plimbari prin padurea narativa*, (trad.rum.), Pontica, Constanta, 1997.
- ELIADE M., *Solilocvii*, ed. Humanitas, București, 1991.
- *Sacrul si profanul*, Humanitas, București, 1992.
- *Nostalgia originilor*, (trad.rum.), București, ed. Humanitas, 1994.
- *Imagini si simboluri*, (trad.rum.), ed. Humanitas, Bucuresti, 1994.
- *Memorii (1907-1960)*, Humanitas, Bucuresti, 1997.
- *Diario.1945-1969*, trad.esp., ed.Kairos, Barcelona, 2000.
- *Comentarii la legenda Mesterului Manole*, Humanitas, Bucuresti, 2004.
- *Mitul eternei reintoarceri*, (trad.rum.), ed. Univers Enciclopedic, București, 2008.
- FONTANA, D., *El lenguaje secreto de los símbolos*, Editorial Debate/Circulo de Lectores, Barcelona, 1993.
- FORRADELLOS, J. y MARCHESE, A., *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.
- FORSTER, E. M., *Aspecte ale romanului*, (trad.rum.), EPLU, Bucuresti, 1968.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- *Cuvintele si lucrurile*, Univers, Bucuresti, 1996.
- FRYE, N., *Anatomy of Criticism.Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, New York, 1957.
- *Anatomia criticii*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1972.
- GENETTE, G., *Figures (3 vols.)*, Seuil, Paris, 1972.
- *Figuri*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1978.
- GONZALEZ, G., *Génesis y evolución del concepto de espacio en Kant* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, 1976.
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.

- *Despre sens.Eseuri semiotice*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1975.
- GULLÓN, G. y GULLÓN, A., *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Bosch, Barcelona, 1980.
- GRIGORESCU D., *Introducere in literatura comparata*, Universal Dalsi, Bucuresti, 1997.
- HAMON, PH., *La description littéraire*, Macula, Paris, 1991.
- *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
- IONESCU, C. M., *Cercul lui Hermes*, Univers, Bucuresti, 1998.
- IONESCU MURESANU, M., *Literatura, un discurs mediat*, Ed. Universitatii "AL.I.Cuza", Iasi, 1996.
- ISSACHAROFF, M., *L'espace et la nouvelle*, Librairie José Corti, Paris, 1970.
- JAKOBSON, R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- "Lingvistica si poetica" en *Probleme de stilistica*, (trad.rum.), Ed.Stiintifica, Bucuresti, 1964.
- JAUSS, H. R., *Experienta estetică și hermeneutica literară*, (trad.rum. por A. Corbea), ed.Univers, București, 1983.
- KAYSER, W., *Opera literara. Introducere in stiintele literaturii*, Univers, Bucuresti, 1978.
- KUNDERA, M., *El arte de la novela*, (trad.esp.), Tusquets, Barcelona, 1989.
- KRISTEVA, J., *Le texte du roman*, Mouton, The Hague,1970.
- LESSING, G., *Laocoon. Sau despre limitele picturii si ale poeziei*, (trad.rum.), Univers, București, 1971.
- LINTVELT, J., *Punctul de vedere*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1994.
- LODGE, D., *Limbajul romanului*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1998.
- LOTMAN, M., *L'Estructure du texte artistique*, Ed. Gallimard, Poitiers, 1973.

- *La estructura del texto artístico*, (trad. esp. V. Imbert), Ed. Istmo, Madrid, 1978.
- *La Semiosfera*, Cátedra, Madrid, 1996.
- MANOLESCU, N., *Arca lui Noe. Eseu despre roman*, (3 vols.), Minerva, Bucuresti, 1980, 1981, 1983.
- MARCO, J., *La nueva literatura en España y América*, ed.Lumen, Barcelona, 1972.
- MOLES, A., *Psicología del espacio*, Aguilar, Madrid, 1972.
- MORARU, C., *Semnele realului*, ed.Eminescu, Bucuresti, 1981.
- *Textul si realitatea*, ed.Eminescu, Bucuresti, 1984.
- MATEI MUSAT, C., *Romanul romanesc interbelic*, Humanitas, Bucuresti, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas sobre la novela y Meditaciones del Quijote*, Espasa Calpe, Madrid, 1969.
- *Meditatii despre Don Quijote*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1973.
- *Idei si credinte*, (trad.rum.), Editura Stiintifica, Bucuresti, 1999.
- *Dezumanizarea artei*, (trad.rum.), Humanitas, Bucuresti, 2000.
- PARIS, J., *El espacio y la mirada*, (trad.esp.), Taurus, Madrid, 1967.
- PAVEL, T., *Lumi fictionale*, trad.rum., Minerva, Bucuresti, 1992.
- PARVU, S., *The theory of the novel*, "Al.I.Cuza" University Press, Iasi, 1991.
- *The Romanian Novel*, Columbia University Press, New York, 1992.
- PETRESCU, L., *Realitate si romanesc*, Ed.Tineretului, Bucurest, 1969.
- *Varstele romanului*, Eminescu, Bucuresti, 1992.
- *Poetica postmodernismului*, Paralela 45, Bucuresti, 1998.

- POPEANGA, E. (coord.), *La ciudad como escritura*, Ed. Cartea Universitara, Bucuresti, 2002.
- *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2010.
- POULET, G., *L'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963.
- PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1973.
- RICARDOU, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1971.
- RICO, F., *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1914-1938*, vol.VII, Crítica, Barcelona, 1984.
- RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.
- *Metafora vie*, (trad. rum.), Univers, Bucuresti, 1984.
- RIGAU, M., *Lugar y espacio*, PPU, Barcelona, 1986.
- ROBERT, M., *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, Madrid, 1973.
- ROVENTA-FRUMUSANI, D., *Semiotica, societate, cultura*, Institutul European, Bucuresti, 2000.
- SANSOT, P., *Poétique de la ville*, Payot, Paris, 2004.
- SASTRE, A., *Anatomia del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- SEARLE, J. R., "Statutul logic al discursului fictional", (trad.rum.), en *Poetica americana.Orientari actuale*, Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
- SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, ed. Crítica, Barcelona, 1985.
- *Istorie. Cultura. Critica*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1986.
- SOLDEVILLA, I., *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol.I, Cátedra, Madrid, 2000.
- SPENCER, S., *Space, Time and Structure in Modern Novel*, New York University Press, New York, 1971.

- TADIÉ, J.-Y., *Le roman au XXe siècle*, Belfond, Paris, 1990.
- *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971.
- TODOROV, T., *Teorii ale simbolului*, (trad.rum.), Univers, Bucuresti, 1983.
- *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.
- VILLEGAS, J., *La estructura mítica del héroe en la novela del s.XX*, Planeta, Barcelona, 1973.
- WELLWEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, (trad.esp.), Gredos, Madrid, 1969.
- WHITE, H., *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, London, 1978.
- *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, London, 1987.
- *The Fiction of Narrative. Essays on history, literature and theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2010.

I.2. Revistas, estudios y artículos

DELPRAT, F., «Topos et Microcosmos. El espacio urbano en la narrativa contemporánea» en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 38 (1999), pp.41-55, Cf. J. J. Junieles, “La ciudad serpiente: pieles y mudanzas”, en *Especulo*, no.30 julio-octubre, 2005.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/ciudadse.html>

JAKOBSON, R., “On Realism in Art”, en *Language in Literature*, The Jakobson Trust, U.S.A., 1987, pp. 19-28.

JIMÉNEZ, L. N., “Tiempo y espacio en el relato”, en revista *Lingüística Española Actual*, número IV, Madrid, 1984, pp.101-117.

“Loc-locuire-poluare” en *SECOLUL XX.*, Revista de sinteza - literatura universală, stiintele omului, dialogul culturilor,

no.1-2-3, Uniunea Scriitorilor din Romania Ed., Bucuresti, 1999.

MINARDI, A., “Hacer la historia en el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra civil*, de Juan Benet”, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero 32](http://www.ucm.es/info/especulo/numero32).

NEIRA, H., “La urbe como espacio infeliz” (extraído de La ciudad y las palabras), en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Universidad de Salamanca, vol. XXIV, 1997, pp.247-261, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52790>.

PÉREZ, R. G., “Mundos ficcionales en el texto: una teoría semántica de la narración”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (Universidad Complutense de Madrid), Edición en la Biblioteca Especular, Madrid, septiembre, 1998.

USCATESCU, J., “El espacio del arte” en *Cuadernos hispánicos*, no.297, marzo, 1975.

VILLEGAS, C. A., “Las calles nuestras de cada día”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/calles.html>.

WHITE, H., “Interpretation of History”, *New Literary History*, vol.4, No.2, The John Hopkins University Press, 1973, pp.281-314; <http://www.jstor.org/stable/468478>.

I.3 Sobre Bucarest y Madrid

ALBALA, R., *Bucurestii in literatura*, EPL, Bucuresti, 1962.

“Bucurestiul”, en *SECOLUL XX. Revista de sinteza- literatura universală, stiintele omului, dialogul culturilor*, no.4-6, Uniunea Scriitorilor din Romania Ed., Bucuresti, 1997.

GIURESCU, C. C., *Istoria Bucurestilor*, ed. Sport, Turism, Bucuresti, 1979.

IORGA, N., *Istoria Bucurestilor*, Vremea, Bucuresti, 2008.

LEAHU, GH., *Bucuresti. Portret in acuarela*, Vremea, Bucuresti, 2011.

BARELLA, J., *Madrid en la novela*, Comunidad de Madrid. Conserjería de educación y cultura, Madrid, 1992.

DÍAZ, L., *Madrid. Bodegones, Mesones, Fondas y Restaurantes, (1412-1990)*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Madrid*, Almarabu, Madrid, 1987.

----- *Descubrimiento de Madrid*, Cátedra, Madrid, 1992.

RÉPIDE, P. de, *Las calles de Madrid*, La Librería, Madrid, 1997.

II. BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

II.1 Obras

ELIADE M., *Noaptea de Sanziene*, Minerva, Bucuresti, 1991,

----- *La Noche de San Juan*, (trad.esp.), Herder, Barcelona, 1998.

SENDER, RAMÓN J., *El Rey y a Reina*, Ed.Destino, Barcelona, 1994.

II. 2 Crítica sobre M.Eliade

AA.VV.: *Eliadiana*, Polirom, Iasi, 1997.

GLODEAN, GH., *Mircea Eliade. Poetica fantasticului si morfologia romanului existential*, ed. Didactica si Pedagogica, Bucuresti, 1997.

HANDOCA, M., *Viata lui Mircea Eliade*, Dacia, Cluj Napoca, 2000.

MARINO, A., *Hermeneutica lui M.Eliade*, Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

MIOC, A., *Problema Timpului in opera lui M.Eliade*, ed. Marineasa, Timisoara, 2001.

- RENNIE, B. S., *Reconsiderandu-l pe Mircea Eliade*, Criterion Publishing, 1997.
- RUCKETTS LINSCOTT, M. (coord.), *Intalniri cu Mircea Eliade*, Humanitas, Bucuresti, 2007.
- RUSTI, D., *Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, ed.Vreimea, București, 2005.
- SIMION, E., *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Demiurg, Bucuresti, 1995.
- *Mircea Eliade, romancier*, Oxus, Paris, 2004.
- TURCANU, F., *Mircea Eliade, prizonierul Istoriei*, (trad.rum.), Humanitas, 2005.
- UNGUREANU, C., *M.Eliade si literatura exilului*, Viitorul Romanesc, Bucuresti, 1995.
- URSACHE P., *Camera Sambō*, Ed. Universitatii Al.I.Cuza, Iasi, 1999.
- VLAD, I., *In labirintul lecturii*, ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p.180.

Artículos

- BOTEZ, A., “Taina aceasta este mare...” Mesaje sacre in romanul-sinteză “Noaptea de Sânziene” de M.Eliade, en *Luceafărul românesc*.
<http://luceafarul-romanesc.com/atitudini/recitiri/adrian-botez->
- SIMONCA, O., Mircea Eliade si “caderea in lume”, en *Observator Cultural*, nr.305, 26 ianuarie, 2006.

II.3 Crítica sobre Ramón J. Sender

- ALBORG, J. L., *Hora actual en la novela española*, Tomo II, Taurus, Madrid, 1962.

ALCALÁ GALVE, A., *Testigo, víctima, profeta: los trasmundos literarios de R.J.Sender*, Ed. Pliegos, 2004.

BERTRAND de MUÑOZ, M., “La Guerra Civil española en la novela. Bibliografía comentada”, en *Ensayos*, Ed. José Porrúa Turranzas, Tomo I, Madrid, 1982, p.354.

CARRASQUER, L. F., “*Iman*” y la novela histórica de Sender, Tamesis Books, London, 1971.

----- *La verdad de R. J. Sender*, ed. Cinca, Leiden, 1982.

----- “La novela histórica de Sender”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1914-1938*, vol.VII, Crítica, Barcelona, 1984.

----- *La integral de ambos mundos: Sender*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994.

----- *Ramón J. Sender, el escritor del siglo XX*, Milenio, LLeida, 2001.

CASTRO, A., “La patria interrumpida de R.J.Sender”, en *Aragoneses ilustres, ilustrados e iluminados*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1993, pp. 215-223.

DUVIVIER, R., “Las premisas de la obra autobiográfica en la primera época del escritor Ramón J. Sender”, en *Ramón J. Sender. Antología crítica*, ed. de José-Carlos Mainer, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1983, pp. 145-146.

ESPADAS, E., *A lo largo de una escritura: R.J.Sender, guía bibliográfica*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2002.

MAINER, J. C., *R. J. Sender. In Memoriam. Antología crítica*, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja da Ahorros de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1983.

MAINER, J. C., DELGADO, J., ENGUITA, J. M^a (Eds.), *Los pasos del solitario. Dos cursos sobre Ramón J. Sender en su Centenario*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 2004.

OLSTAD, CH., *The novels of Ramon Sender: moral concepts in development*, University of Wisconsin, Madison, 1960.

PEÑUELAS, M., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, EMESA, Madrid, 1970.

----- *La obra narrativa de R. J. Sender*, Gredos, Madrid, 1971.

PINI, D., *Ramón J. Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

TRIPPETT M. A., *Adjusting to reality. Philosophical and psychological ideas in the post-civil war novels of Ramon J. Sender*, Tamesis, London, 1987.

Artículos

FRUTOS, M. F. de, "Las colaboraciones periodísticas de Ramón J. Sender durante los años 1929-1936. Incidencia en su producción literaria", en *AIH*, Actas III (1983), p. 690 en cervantes.es/literatura/aih

GIL ENCABO, F., "El lugar de Sender" en *Actas del I Congreso sobre R. J. Sender*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, [Cuadernos Hispánicos], pp. 353-358.

MARTÍNEZ MUNOZ, M., "Ramón J. Sender y La aventura equinoccial de Lope de Aguirre" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/sender1.html>.

PEÑA AHUMADA, H., "El Rey y la Reina. Búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", en *Revista chilena de Literatura*, no.37 (Abril), Universidad de Chile, 1991, pp. 45-66.

