

TESIS DOCTORAL

VISIONES POSTMODERNAS EN LA OBRA LITERARIA DE DANIELA HODROVÁ

HÉCTOR F. SANTIAGO PÉREZ

DIRECTOR:

JOSÉ ANTONIO HITA JIMÉNEZ



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA (ÁREA DE FILOLOGÍA ESLAVA)

UNIVERSIDAD DE GRANADA

2008



Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Héctor F. Santiago Pérez
D.L.: Gr. 1979-2008
ISBN: 978-84-691-5986-6

“Amo a esta maravillosa Praga... esta tétrica ciudad
-créeme- infunde una llamarada de locura
en el cerebro de quienes la hacen suya...”

Jiří Karásek z Lvovic

“De la ciudad de Zirna los viajeros vuelven con recuerdos muy claros: un negro ciego que grita en la multitud, un loco que se asoma por la cornisa de un rascacielos, una muchacha que pasea con un puma sujeto por una traílla. En realidad muchos de los ciegos que golpean con el bastón en el empedrado de Zirna son negros, en todos los rascacielos hay alguien que se vuelve loco, todos los locos se pasan horas en las cornisas, no hay puma que no sea criado por un capricho de una muchacha. La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente.

Yo también vuelvo de Zirna: mi recuerdo abarca dirigibles que vuelan en todas direcciones a la altura de las ventanas, calles de tiendas donde se dibujan tatuajes en la piel de los marineros, trenes subterráneos atestados de mujeres obesas que se sofocan. Los compañeros que venían conmigo en el viaje juran en cambio que vieron un solo dirigible suspendido entre los pináculos de la ciudad, un solo tatuador que disponía sobre su mesa agujas y tintas y dibujos perforados, una sola mujerona abanicándose en la plataforma de un vagón. La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir.”

Italo Calvino.

ÍNDICE

Introducción	11
I. Contexto histórico-literario.	
I.1. El periodo de normalización	19
I.2. De la Carta 77 a la Revolución de terciopelo	24
I.3. La República checa tras la Revolución de terciopelo	27
I.4. El postmodernismo en las letras checas	28
II. Bases teóricas y metodológicas.	
II.1. Aproximación al postmodernismo	35
II.1.1. La “condición postmoderna” y los orígenes del cambio social	35
II.1.2. Postmodernidad y religión	37
II.1.3. Jameson y la “lógica cultural del capitalismo tardío”	40
II.1.4. Jencks y la “doble codificación”	42
II.1.5. Literatura postmoderna	45
II.1.6. Mijaíl Bajtín: relaciones espacio-temporales y cosmovisión carnavalesca	49
II.2. De cómo lo postmoderno llegó a ser neobarroco	53
II.3. Lubomír Doležel y la “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles.”	57
II.3.1. Orígenes y rasgos esenciales de la “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles.”	57
II.3.2. Sistemas modales	61
II.3.3. Discurso narrativo: el concepto del “autenticación”	64
II.3.4. El mito moderno	68
II.3.5. Reescrituras postmodernas	70
II.3.6. Cuestiones sobre temática literaria: el caso del doble	71
III. Daniela Hodrová y la teoría literaria.	
III.1. La poética del caos	80
III.2. El viaje hacia el espacio interior	83
III.3. El texto-tejido como imagen literaria del viaje interior	85
III.4. La ciudad-texto	88
IV. Estructura del mundo de <i>La ciudad doliente</i>.	
IV.1. Composición de la trama.	
IV.1.1. Partes que integran <i>La ciudad doliente</i>	95
IV.1.2. Organización del texto	97
IV.1.3. Estructura general de la trilogía: un salto hacia el abismo	100
IV.2. Articulación del discurso narrativo.	
IV.2.1. El discurso narrativo en <i>Bajo ambas especies</i> y <i>Crisálidas</i>	111
IV.2.2. El carácter subversivo de <i>Théta</i>	117
IV.3. Identidades: rasgos generales de los personajes que aparecen en la obra	
IV.3.1. Registro de habitantes de la ciudad doliente	123
IV.3.2. Concepción del sujeto ficcional en la obra	125
IV.3.3. Estados liminares y metamorfosis	131
IV.3.4. Multiplicación de identidades: el caso del doble	137
IV.4. Tratamiento del tiempo y del espacio.	
IV.4.1. Concepción del tiempo en la obra	143
IV.4.2. Principales espacios y movimiento entre ellos	144
IV.4.3. El papel de la memoria en el ritual de iniciación	154
IV.4.4. Fronteras inter-mundos	158
IV.4.5. Praga, ciudad doliente: la imagen de la ciudad a través de la novela	163
V. Mito y religión en <i>La ciudad doliente</i>	167
VI. Influencia de <i>La ciudad doliente</i> en el resto de la producción literaria de Daniela Hodrová: la obra que nunca termina	179
Conclusiones	185
Catálogo de imágenes	198
Anexo I. Postmodern visions in Daniela Hodrová’s literary work	213
Bibliografía	241



INTRODUCCIÓN

La cultura checa ha dado al mundo numerosas e interesantes muestras de la calidad de sus artistas. Sin embargo, para los españoles sigue siendo hoy una cultura prácticamente desconocida, a pesar de contar con un número importante de obras literarias traducidas al español. El caso de la escritora a la que dedicamos este trabajo, Daniela Hodrová, es menos favorable que el de otros escritores checos, cuya obra está traducida casi en su totalidad al español y goza además de una buena acogida en nuestro país (Milan Kundera y Bohumil Hrabal, por ejemplo). De la obra de Daniela Hodrová, sólo contamos en español con su primera novela, *Podobojí* –publicada en 1993 por Seix Barral con el título *Cuerpo y sangre*-. Sin embargo, *Kukly* –*Crisálidas*- y *Théta*, las otras dos novelas que componen la trilogía titulada *Tryznivé město* –*La ciudad doliente*-, todavía no han sido traducidas al español. En lo que respecta a la primera novela, y puesto que hemos trabajado con la versión original y no con la traducción, nos referiremos a ella en este trabajo con el título *Bajo ambas especies*, pues consideramos que es una traducción más acertada del título original. Asimismo, las traducciones de los fragmentos que pertenecen a esta primera parte son también propias, y no se corresponden con la citada traducción de Jiří Kasl y Lorenzo Martín Martín.

Las obras que componen *La ciudad doliente* son un claro ejemplo de la literatura que es fruto de la llamada época postmoderna. Con elementos que la acercan a Cortázar o a Borges, Hodrová construye un mundo que lucha entre la literatura fantástica y la literatura realista; un mundo en el que los muertos conviven con los vivos, en el que los hombres se transforman en animales, los corderos son lobos y los lobos son corderos; en el que aparece la propia escritora, sus amigos o personajes reales de la historia checa. Un mundo, en definitiva, en el que los conceptos de realidad e identidad se desvanecen, o simplemente se transforman. Como en otras obras postmodernas, la acción transcurre en una ciudad, en este caso Praga, que se convierte en escenario fundamental del gran teatro. Una ciudad que es a la vez agradable y destructiva, y que rige en todo momento el destino de sus personajes, cuyas vidas constituyen generalmente metáforas de mitos clásicos, como los de Dionisos o Teseo, e incluso Cristo.

Como veremos en el primer capítulo del trabajo, dedicado al contexto en el que se enmarca la obra, el proceso de escritura de la novela se llevó a cabo en una época política y culturalmente difícil. A diferencia de otros escritores coetáneos, Daniela Hodrová no publicó sus obras en el extranjero ni en imprentas clandestinas. Sus novelas permanecieron a buen recaudo en un cajón hasta que la situación política del país permitió que se publicaran. La primera de ellas, por ejemplo, fue terminada en 1978, pero no vio la luz hasta 1991. Nos encontramos, por lo tanto, ante una escritora que refleja los valores estéticos propios de los años 70 y 80, pero cuya obra no pudo ser leída hasta los 90.

En la presente tesis se lleva a cabo un análisis de la poética textual de la obra de Daniela Hodrová. Los objetivos científicos que se persiguen son, por lo tanto, descubrir (basándonos en el análisis textual) los rasgos fundamentales que constituyen la poética de la escritora checa, atendiendo a los rasgos propios de la llamada “literatura postmoderna”. La elección del título de esta tesis hace alusión a un rasgo esencial de la obra analizada: la capacidad de muchos de sus personajes de atraer el pasado y hacerlo presente en forma de “visiones”, o como los denomina también la autora, “cuadros vivientes”. Tomando este término como referencia, aludimos a los rasgos postmodernos de la obra, que se muestran como “visiones” de esa “realidad estética”.

Como hemos dicho anteriormente, tenemos pocos conocimientos en nuestro país de la cultura checa, por lo que resulta difícil encontrar estudios dedicados a su literatura. Nos enfrentamos, por lo tanto, a un campo de estudio prácticamente virgen en España. Teniendo en cuenta que hablamos de literatura contemporánea, son pocos también los estudios que encontramos en su país de origen. Los análisis que se han hecho hasta ahora de la obra de Daniela Hodrová se incluyen en revistas literarias y monografías más amplias, dedicadas a la literatura de la época, a la literatura checa femenina, etc. Entre los trabajos dedicados a la escritora destacan los de Jana Vrbová *Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla* (2001) y Zuzana Stolz-Hladká *Hledání skutečnosti 90.let –nad prozami Daniely Hodrové, Zuzany Brabcové a Terezy Boučkové* (2002), ambos, como vemos, muy

recientes. La única monografía sobre la escritora es la publicada en 2003 por la autora polaca Anna Car (*O prozie Danieli Hodrovej*), por lo que esta tesis se convierte –según nos consta– en el segundo estudio dedicado exclusivamente a Daniela Hodrová.

Dado el enfoque escogido a la hora de analizar la obra de Daniela Hodrová, presentamos como marco teórico de esta tesis una aproximación al fenómeno postmoderno. Ante la imposibilidad manifiesta de estudiar el tema de manera global, atendemos a una serie de rasgos esenciales que delimitan nuestra visión del fenómeno postmoderno, entendiendo el término en este trabajo como categoría “periodizadora” y analítica. Para ello, recogemos las principales teorías surgidas al respecto en los distintos campos de conocimiento (Filosofía, Arquitectura, Crítica socio-cultural, Religión...) con la intención de dar una visión general del fenómeno y de los rasgos distintivos de este tipo de obras.

Una vez establecido el marco teórico, centramos nuestra atención en el checo Lubomír Doležel y sus teorías acerca de la denominada “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”, que constituye la base metodológica de nuestro trabajo. Al enfrentarnos a la obra de Daniela Hodrová, surgen una serie de preguntas que confirman la presencia de un dominante ontológico, rasgo distintivo en la literatura postmoderna según Brian McHale: ¿qué es para Hodrová un mundo?, ¿qué tipo de mundos crea, cómo están contruidos y en qué se diferencian?, ¿qué relación guardan con el mundo “real”?... Este trabajo, por lo tanto, intenta dar respuesta a esas preguntas. Es por ello que resulta necesario establecer como base metodológica de nuestra tesis las teorías propuestas por Lubomír Doležel, enmarcadas en la denominada “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”. Esta nueva tendencia en el campo de la narratología nos ofrece un marco de análisis adecuado para el estudio de la obra de Daniela Hodrová, pues se ocupa precisamente de analizar mundos ficcionales similares a los que nos propone la escritora checa.

Dentro de la parte teórica de esta tesis, incluimos también una breve descripción de las principales ideas sobre las que ha trabajado Daniela Hodrová a lo largo de su extensa y exitosa carrera como especialista en teoría de la literatura, pues entendemos que, dada la estrecha relación que la escritora establece entre teoría y novela, estas ideas nos ayudarán a profundizar en el análisis de su trilogía.

Todo este marco teórico y metodológico nos conducirá al objetivo principal de este trabajo, que constituye la parte práctica de nuestra tesis: el análisis de *La ciudad doliente*. Como primer paso en este análisis, centramos nuestra atención en la composición de la obra, las partes que integran la trilogía, cómo se organiza el texto y qué recursos utiliza la escritora para dar forma a una estructura ciertamente compleja, desvelando así los rasgos típicos de la estructura compositiva de la obra. Posteriormente nos detenemos en el análisis del discurso narrativo y de los personajes que aparecen a lo largo de toda la trilogía. Como forma de mostrar la superpoblación de este mundo narrativo, incluiremos al principio de este capítulo una tabla de clasificación de los personajes que aparecen en la obra. En el último capítulo dedicado al análisis textual, analizamos las relaciones espacio-temporales, que poseen un significado especial en la poética de Hodrová. Tras el análisis de la trilogía, presentaremos un apartado en el que se recoge la importante red de referencias religiosas y mitológicas de la que hace uso la autora, y un breve capítulo dedicado a la influencia de esta gran obra en el resto de la producción literaria de Daniela Hodrová, basándonos en la idea expresada por la propia escritora de que estamos ante una obra inacabada.

Esta tesis es fruto del trabajo de casi cuatro años de esfuerzo y dedicación, que han sido más llevaderos con la ayuda ofrecida por la Junta de Andalucía, tanto con la adjudicación de una beca de formación de doctores, como de una ayuda para la estancia de investigación en el Instituto de Literatura Checa de la Academia de Ciencias en Praga. Esta estancia ha sido, de hecho, fundamental en la elaboración de esta tesis, profesional y personalmente, pues me ofreció la posibilidad de entablar relación con importantes teóricos de la literatura, acceder a fondos bibliográficos inaccesibles desde España y, sobre todo, me dio la oportunidad de conocer personalmente a Daniela Hodrová, encuentro que a día de hoy incluyo entre las experiencias más satisfactorias de mi vida, pues ha supuesto acrecentar mi admiración personal por una escritora fascinante con la admiración incondicional por una persona única en todos los sentidos. De esta estancia, durante la cual pude adentrarme de lleno en *La ciudad doliente*, que no es otra que esa indescriptible Praga, he querido recoger en esta tesis un pequeño catálogo de imágenes, en el que se muestran algunos de los lugares y personajes principales de la obra.

A todo esto deseo añadir mi agradecimiento a la inestimable labor que el profesor José Antonio Hita ha realizado como director de esta tesis. Por supuesto, me gustaría también expresar mi gratitud a mi familia y a todos los amigos que han estado presentes en este proceso y me han ayudado, como siempre, a seguir adelante. En especial, me gustaría dar las gracias a Carlos, por sus impagables consejos, por compartir conmigo su experiencia en el mundo de la investigación y en definitiva, por hacer posible este proyecto, que sin él no habría siquiera comenzado.

I. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO.



I.1. El periodo de normalización¹.

A finales de los años 60, más de una década después de la muerte de Stalin, el carácter estalinista del gobierno checoslovaco era de los más imperturbables. La situación había ido empeorando con los años desde el golpe de estado comunista de 1948.

“Los comisarios del Kremlin y los sátrapas locales, con toda su ciencia, no se dieron cuenta de que en las tierras checas y eslovacas la democracia social podía surgir de la sociedad civil y jamás de la tiranía burocrática. Por ignorarlo, por servilismo ante el modelo soviético [...] Checoslovaquia se vio atada con las correas del terror estalinista, las delaciones, los juicios contra los camaradas calumniados, las ejecuciones de los comunistas de mañana por los comunistas de ayer.” (FUENTES 2005:113)

Sin embargo, la situación cambia con la llegada al poder en enero de 1968 del joven eslovaco Alexander Dubček. Comienza el breve periodo conocido como la “Primavera de Praga”, durante el cual el nuevo gobierno intentó llevar a la práctica lo que ellos mismos denominaron “socialismo de rostro humano”.

“Pocas veces una evolución tan densa y compleja ha sido puesta en práctica con semejante serenidad. La Primavera de Praga está siendo un modelo de asepsia. Los hombres que la dirigen tienen la cabeza fría y el corazón caliente. Y, de entrada, han desistido de responder a la violencia con la violencia; es decir, no hay tortura para los torturadores. <<Ello originaría mártires; volvería nuestros argumentos contra nosotros mismos>>, me dicen. De ahí la ejemplaridad del proceso. La operación checa es un modelo de inteligencia y sangre fría; buen ejemplo para cuantos pueblos padecen de dictadura.” (DELIBES 1968:27)

Las duras imposiciones del anterior régimen se relajan. Junto a una relativa liberalización económica, se planteó un amplio programa reformista en el terreno político y social (libre creación de partidos siempre que aceptaran el modelo

¹ En el presente apartado se pretende dar una visión general de los principales acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Checoslovaquia en los años en los que Daniela Hodrová escribió su obra. Esta etapa de la historia checa se corresponde con el llamado periodo de “normalización”, que puso fin al periodo de apertura de la “Primavera de Praga”. No es nuestra intención, sin embargo, hacer un análisis exhaustivo de dichos acontecimientos, pues no es ese el objetivo de esta tesis. La bibliografía disponible sobre ambos periodos, el de la Primavera y el de la Normalización, es escasa hasta después de la liberación. Será en la década de los 90 cuando comiencen a aparecer la mayoría de obras que reflexionan sobre el tema. Es interesante destacar que los mejores estudios sobre esta época no se encuentran en profundos análisis históricos, sino en relatos de primera mano, como los del propio presidente Dubček (1968; 1993), los de Václav Havel (1990; 1991; 1995; 1997) y los de escritores hispanos, como Miguel Delibes (1968) y Carlos Fuentes (2005). Los datos y acontecimientos históricos que se citan en este apartado han sido extraídos fundamentalmente de las obras *Česka literatura od počátků k dnešku* (A.A.V.V.:2002) e *Historia breve de los países checos hasta el año 2000* (ČORNEY-POKORNÝ:2000).

socialista, liberación de presos políticos, derecho de huelga, sindicatos independientes, libertad religiosa, etc.)

“El socialismo rígidamente centralizado, donde hasta la orden de sembrar patatas en una hectárea de Eslovaquia emana de la cúspide de la pirámide; el Estado patrono y padre que mete la nariz hasta en el puesto de naranjas que se alza junto a la catedral de Praga y al terminar la jornada exige cuentas a la verdulera, este socialismo, verdaderamente, no creo que tenga muchas posibilidades de sobrevivir en un país medianamente desarrollado y con un alto nivel cultural, como acontece en Checoslovaquia.” (DELIBES 1968:54)

Pero las críticas al programa político de Dubček no tardaron en llegar. El presidente ruso Breznev, de visita en Praga en febrero, advierte a Dubček de las duras consecuencias que tendría su política reformista. Dubček no sólo no hace caso a las advertencias de Breznev, sino que publica los nuevos estatutos del partido, que incluían duras críticas al gobierno de Moscú.

“Seguramente fue esta disposición democrática la que más irritó a la Unión Soviética. Nada le fue reclamado por los gobernantes rusos con mayor acrimonia a Dubček. Para consumir el paso democrático, los comunistas checos adelantaron su Congreso. El país estaba políticamente unido por un hecho extraordinario: la aparición de una prensa representativa de los grupos sociales. Prensa de los trabajadores agrícolas, de los obreros industriales, de los estudiantes, de los investigadores científicos, de los intelectuales y artistas, de los pequeños comerciantes, de los mismos periodistas, de todos y cada uno de los componentes activos de la sociedad checas. En la democracia socialista de Dubček y sus compañeros, las iniciativas de Estado nacional eran comentadas, complementadas, criticadas y limitadas por la información de los grupos sociales; a su vez, éstos tomaban iniciativas que eran objeto de comentarios y críticas por parte de la prensa oficial. Esta misma multiplicación de poderes y pareceres dentro del comunismo habían de ser trasladadas al Parlamento; primero, era necesario establecer la democracia en el partido. Y esto es lo que la URSS no estaba dispuesta a aceptar.” (FUENTES 2005:114-115)

La respuesta a esta “salida de tono” no tardó en llegar. En la noche del 20 al 21 de agosto los tanques de las fuerzas armadas del Pacto de Varsovia comienzan a ocupar las calles de Praga, aplastando la esperanza que el pueblo checoslovaco había depositado en la breve Primavera.

“No era todavía la aurora, ni tampoco el canto del pájaro que la anuncia: pero desde entonces, el socialismo ha caído en su larga noche medieval. Recuerdo lo que me decían, hacia 1960, mis amigos soviéticos: <<Paciencia, quizá esto requiera tiempo, pero ya verá: el proceso es irreversible>>; y a veces tengo el sentimiento de que nada hay irreversible salvo la degradación implacable y continua del socialismo soviético. Estas voces, eslovacas y checas, manojos de alientos entrecortados, todavía cálidas y vivas, permanecen sin desmentir, irrefutables. No se las oye sin malestar: hablan de un pasado, siniestro y grotesco, diciéndonos que este pasado ha sido enterrado para siempre. Pero,

precisamente este pasado, renacido, se ha convertido en el interminable presente de Checoslovaquia; anuncian prudentemente un porvenir mejor, que una ráfaga de viento ha apagado, poco después, como una candela; uno se ve tentado a comparar aquellas voces con las luces que nos llegan de las estrellas muertas, ya que, antes de que el país se viera hundido en el silencio, eran portadores de un mensaje que se dirigía a nosotros.” (SARTRE 1972:9)

Tras días de ocupación, los tanques abandonan las plazas y se retiran a los cuarteles. Aparece entonces el término “normalización” para definir la vuelta al funcionamiento regular de la sociedad después de la ocupación. Sin embargo, el grupo pro soviético del partido hizo que el término adquiriera un significado distinto: el proceso de normalización supuso el alejamiento de las reformas democráticas y el inicio de un régimen cada vez más totalitario. En este sentido el término cambia y hoy en día se entiende por “normalización” el periodo de “aplicación del orden” establecido por el neoestalinismo checoslovaco durante la década de los 70 y 80. Como era de esperar, la oposición pública a la normalización fue intensamente reprimida. Las organizaciones que rechazaban someterse al poder establecido (como la Unión de Escritores Checos dirigida por Seifert) pasaron a formar parte de los considerados “grupos de presión”, por lo que fueron inmediatamente disueltas. En la radio, la televisión y la prensa se llevaron a cabo toda una serie de campañas difamatorias contra los “culpables de la contrarrevolución”. Las primeras instrucciones de la recientemente creada “Oficina Gubernamental de Prensa e Información” hablan por sí mismas: prohíben emitir cualquier información que pueda dar la impresión de crítica a la Unión Soviética, o a los Estados del Pacto de Varsovia y sus ejércitos. Se prohíbe emplear la frase de “ocupación de Checoslovaquia”, así como informar acerca de las acciones del Consejo de Seguridad de la ONU y sobre los daños causados por los soldados soviéticos durante su estancia en este país, tampoco se permite informar sobre los muertos y heridos. Las fuerzas de seguridad del estado, que en 1970 contaban con el doble de efectivos que en el 68, perseguían incluso aquellas manifestaciones artísticas que consideraban como “antisocialistas”. En 1969, tan sólo un año después de la invasión, las calles de Praga vivieron uno de los episodios más dramáticos de la lucha contra la imposición del poder. El 16 de enero ardió en la Plaza de San Wenceslao una antorcha humana. En el corazón de la capital checoslovaca se auto inmoló el estudiante Jan Palach, de 21 años. Con este sacrificio supremo, el joven protestó contra el aplastamiento del

proceso democratizador de la Primavera de Praga por los tanques soviéticos, y contra el letargo que tenía sumida a la nación. En estos mismos años casi medio millón de personas perdió su trabajo, alrededor de ciento veinte mil ciudadanos permanecieron en el exilio, entre ellos conocidos escritores. La frontera occidental dejó de ser de libre acceso ya en el 69. Cuando alguien pretendía viajar al “extranjero capitalista” debía someterse a un duro proceso de investigación. La situación para aquellos que no pertenecían al partido se volvió realmente humillante: se les prohibía desempeñar funciones de responsabilidad, por lo que se vieron obligados a sufrir la degradante autocensura o a aceptar trabajos en los que no supusieran un peligro para el régimen. De los antiguos redactores, críticos, escritores o científicos surgieron nuevos maquinistas, vigilantes nocturnos o limpiadores de ventanas.

“Dneska jsem navštívil topiče pod státní bankou, byl to nějaký univerzitní profesor [...]seděl u stolu a pracoval na spisku o tom, jak čtvrtý stav se vylidnil, jak dělníci odešli do nadstavby [...] a jistil, jak třicet univerzitně vzdělaných lidí dneska jsou zaměstnaný jako topiči, že padesát lidí s titulama dneska jsou vrátní, že tisíce bejvalejch soudruhů řídí náklad'áky a dělají taxikáře, zkrátka, že ti, co byli páni a dělali nadstavbu naší společnosti, tak teď posílili ten čtvrtý stav natolik, že tvoří speciální třídu, posílenou stovkami sociologů a spisovatelů a techniků a vědeckých pracovníků, takže ti, kteří jsou na dně, tvořejí vlastně intelektuální vrstvu velikejch kvalit.”²

Bohumil Hrabal, *Příliš hlučná samota*.

Dentro de este marco social y culturalmente represivo, la literatura acabó desmembrándose en tres grupos: la literatura oficial (adepta al régimen), la literatura del exilio y la literatura clandestina, que tuvo cabida dentro del movimiento cultural conocido como *samizdat* (publicación propia), que pretendía extenderse entre los lectores, definir una comunicación literaria alternativa, funcionar como miembro de una cultura y un pensamiento independientes. Los primeros pasos de la literatura

² “Hoy visité al fogonero que trabaja bajo el banco estatal, era profesor de universidad [...] estaba sentado junto a la mesa y trabajaba en un informe sobre cómo el cuarto sector se había despoblado, cómo los obreros se habían ido a la superestructura [...] y afirmaba que treinta personas con formación universitaria hoy en día son empleados como fogoneros, que cincuenta personas tituladas son hoy porteros, que mil antiguos camaradas dirigen empresas de embasado y hacen de taxistas, en resumen, que aquellos que fueron señores y formaban la superestructura de nuestra sociedad ahora han poblado este cuarto sector de tal manera que forman un grupo especial, compuesto de cientos de sociólogos y escritores y técnicos y hombres de ciencias, también aquellos que están en el fondo conforman un estrato intelectual propio de gran calidad.” Bohumil Hrabal, *Una soledad demasiado ruidosa*. Texto extraído de la obra *Česká literatura od počátku k dnešku*, pp. 846-847.

checa clandestina fueron comprensiblemente modestos: la situación obligaba a ser especialmente precavido, por lo que generalmente ni siquiera los propios organizadores se conocían entre sí. La más conocida de todas las editoriales clandestinas fue *Petlice* (El cerrojo), pero junto a ella surgieron otras muchas, como por ejemplo la llamada *Texty přátel* (textos amigos) de Olomouc, encargada de difundir la obra de poetas y ensayistas moravos.

La editorial *Petlice* estaba dirigida por el escritor Ludvík Vaculík. La idea surgió en otoño de 1972 durante una de las frecuentes reuniones en las que se leían los manuscritos de los escritores prohibidos. En un principio pensaron en el nombre de *Vzor* (Resistencia), pero más tarde surgió el de *Petlice*, alusión irónica a la editorial oficial *Klíč* (La llave). *Petlice* no fue concebida como una empresa cultural de oposición; unos cuantos ejemplares escritos a máquina (unos doce, o en copia duplicada veinticuatro) no podían competir con los diez mil de las editoriales estatales de Praga. Además, los autores ni siquiera cobraban incentivos –los libros se vendían a precio de fabricación, es decir, al coste del papel, los calcos y la encuadernación-. No obstante, incluso en estas condiciones impuestas por la clandestinidad, *Petlice* logró publicar hasta 1989 unos cuatrocientos volúmenes.

No menos importante fue la labor llevada a cabo por los escritores que decidieron crear fuera de las fronteras checas. Muchos podrían entender el exilio como un acto de cobardía por parte de estos escritores, frente a otros que decidieron afrontar el problema de forma “directa”. Sin embargo, el hecho de que estos escritores decidieran emigrar supuso no sólo que el mundo conociera las continuas violaciones de los derechos humanos que se cometían en Checoslovaquia, sino que dieron a conocer el país en sí, hicieron que la comunidad internacional volviera su mirada a ese pequeño país centroeuropeo y comenzara a interesarse por él, lo cual provocó entre otras cosas que su literatura también se hiciera internacional y comenzaran a circular numerosas traducciones de obras checas. Entre los muchos escritores que decidieron escapar del acoso constante sufrido en su país destacan especialmente Josef Škvorecký (que decidió emigrar a Canadá a principios de los 70 e inaugurar en Toronto la editorial *Sixty Eight Publishers*, en la que publicó hasta 1993 casi

trescientas obras de compañeros checos) y Milan Kundera, cuya obra literaria, de fama internacional, ha tratado siempre la dura situación de su país en esos años.

I.2. De la Carta 77 a la Revolución de terciopelo.

Hijo de un destacado hombre de negocios y perteneciente a una familia activa en la vida social y cultural de Praga, el joven escritor Václav Havel se convierte a principios de los 70 en una figura clave del proceso democratizador. Justo un año después de la ocupación, por la labor que había desempeñado en contra de ella, se le prohíbe publicar cualquier obra. Los escritos del dramaturgo habían contribuido a la apertura de Dubček desde el terreno cultural, pero ahora eran atacados como subversivos. Inmediatamente después, Havel es presionado para que abandone el país. Finalmente optó por establecerse en el campo, donde siguió escribiendo y trabajando en una planta de cerveza. Es en esta época de retiro en el campo cuando su actividad como disidente comienza a adquirir el aspecto de liderazgo que él nunca reconoció. Entre las actividades que organizaba en su casa de campo eran famosos los conciertos con letras prohibidas por el régimen comunista. En 1972 Havel suscribe una petición de libertad para los presos políticos y en 1975 dirige una carta pública de protesta al presidente de la República, Gustáv Husák:

“Po každém společenském rozruchu se lidé vždycky nakonec vrátí ke každodenní práci, protože prostě chtějí žít, dělají to koneckonců kvůli sobě, a ne kvůli tomu či onomu státnímu vedení. [...] Základní otázka, kterou si tu je třeba položit, zní: *proč* se vlastně lidé chovají tak, jak se chovají; proč dělají vše to, co ve svém souhrnu vytváří ten imponantní dojem totálně jednotné společnosti, totálně podporující svou vládu? Myslím, že každému nepředpojatému pozorovateli je odpověď zřejmá: žene je k tomu *strach*. Ze strachu, že přijde o své místo, vyučuje učitel ve škole věci, kterým nevěří; ze strachu o svou budoucnost je žák po něm opakuje; ze strachu, že nebude moci pokračovat ve studiu, vstupuje mladý člověk do Svazu mládeže a dělá v něm vše, co je třeba; ze strachu, že jeho syn nebo dcera nebude mít při přijímání na školu potřebný počet bodů v obludném politickobodovacím systému, přijímá otec nejrozmanitější funkce a dělá v nich „dobrovolně“ to, co je žádáno. Ze strachu z případných následků se lidé účastní voleb, volí v nich navržené kandidáty a tváří se, jako by ten obřad považovali za skutečné volby; ze strachu o existenci, postavení a kariéru chodí na schůze, odhlasovávají tam vše, co mají, anebo aspoň mlčí; ze strachu provádějí různé ponižující sebekritiky a pokání a nepravdivě vyplňují spoustu ponižujících dotazníků; ze strachu, že je někdo udá, neprojevují veřejně a často ani v soukromí své skutečné názory. Ze strachu z možných existenčních ústrků, ze snahy vylepšit si své postavení a zalíbit se vyšším orgánům vyhledávají pracující ve většině případů své pracovní závazky; z týchž pohnutek zakládají dokonce mnohdy i brigády socialistické práce, věduce dobře napřed, že jejich hlavním posláním bude, aby o nich bylo referováno v příslušných hlášeních nahoru. Ze strachu chodí lidé na různé oficiální oslavy,

manifestace a průvody. Ze strachu, že jim bude znemožňována další práce, hlásí se mnozí vědci a umělci k ideám, v něž ve skutečnosti nevěří, píší věci, které si nemyslí nebo o nichž vědí, že nejsou pravdou, vstupují do oficiálních organizací, účastní se práce, o jejíž hodnotě mají to nejhorší mínění, anebo sami oklešťují a deformují svá díla. Ze snahy zachránit sami sebe mnozí dokonce udávají na jiné, že dělali to, co sami dělali s nimi.”³

La notoriedad mundial de Václav Havel no llegó, sin embargo, hasta el momento en el que se convierte en promotor, y uno de los tres primeros portavoces, de la iniciativa *Carta 77*, la cual fue dada a conocer a la opinión pública el 1 de enero de 1977. El citado manifiesto exigía al Gobierno checoslovaco el respeto de los Derechos Humanos. *Carta 77* tuvo una amplia repercusión internacional, incluso consiguió superar la férrea censura del bloque soviético. A continuación, Havel pasó a formar parte de una nueva organización concebida para impulsar las reivindicaciones de *Carta 77*, el llamado *Comité para la Defensa de los Injustamente Perseguidos* (VONS). La reacción de las autoridades comunistas ante lo que

³ “Después de toda revolución social, la gente invariablemente retorna al final de sus labores diarias, por la sencilla razón de que quieren seguir vivos; lo hacen por su propio bien, al fin y al cabo, no por el bien de este o aquel equipo o líder político. [...] La pregunta básica que deberíamos hacernos es la siguiente: ¿Por qué la gente se comporta de este modo? ¿Por qué hacen todas estas cosas que, agrupándolas, forman la impresionante imagen de una sociedad completamente unida que concede apoyo incondicional a su gobierno? Para cualquier observador sin prejuicios, la respuesta es, creo, evidente: están conducidos a ello por el miedo. Por miedo a perder su trabajo, el profesor enseña cosas en las que no cree; por miedo a su futuro, el alumno las repite después de él; por miedo a que no se le permita continuar con sus estudios, el joven ingresa en la Liga de la Juventud y participa en cualquier actividad que sea necesaria; por miedo a que, bajo el monstruoso sistema de créditos políticos, su hijo o hija no consiga el número de puntos necesarios para entrar en el colegio, el padre toma cualquier tipo de responsabilidad y asume ‘voluntariamente’ hacer cualquier cosa que se le pida. Por miedo a las consecuencias del rechazo, la gente toma parte en las elecciones, vota por los candidatos propuestos, y aparentan considerar semejantes ceremonias auténticas elecciones; por conservar su sustento, su posición o sus perspectivas acuden a discursos, votan cada resolución que deben votar, o por lo menos guardan silencio: es el miedo lo que les conduce a actos humillantes de autocritica y penitencia y al cumplimiento deshonesto de un montón de cuestionarios degradantes; el miedo a que alguien pueda informar en su contra les previene de expresar pública, a veces incluso privadamente, sus verdaderas opiniones. Es el miedo a sufrir regresiones financieras y el esfuerzo por mejorarse a sí mismos y congraciarse con las autoridades lo que, en la mayoría de los casos, lleva a los obreros a poner sus nombres en los ‘compromisos laborales’; es más, los mismos motivos yacen frecuentemente bajo la fundación de las Brigadas Socialistas del Trabajo, bajo plena conciencia de que sus funciones serán mencionadas en los informes apropiados para su ascenso. El miedo hace que la gente acuda a ese tipo de celebraciones oficiales, manifestaciones y desfiles: el miedo a que no se les permita continuar con su trabajo lleva a muchos científicos y artistas a mostrar lealtad ante ideas que realmente no aceptan, a escribir cosas con las que no están de acuerdo o saben que son falsas, a unirse a organizaciones oficiales o tomar parte en trabajos que ni siquiera valoran, o a distorsionar y mutilar sus propias palabras. En el esfuerzo por salvarse a sí mismos, muchos incluso acusan a otros de hacerles lo que ellos mismos le han estado haciendo a la gente a la que acusan.”

Texto extraído de la página web del autor:

<http://www.vaclavhavel.cz/index.php?sec=2&id=5&kat=1&from=7>

interpretaron como un desafío abierto del dramaturgo y sus compañeros a su monopolio de poder no se hizo esperar (la primera víctima fue el filósofo Jan Patočka, muerto en el curso de un interrogatorio policial). Entre 1978 y 1979 Havel estuvo bajo arresto domiciliario y privado de sus derechos civiles, castigo que prácticamente conectó con un nuevo arresto y su envío a prisión, período carcelario que se prolongó hasta 1983, cuando fue liberado por cuestiones de salud. En esos años de reclusión escribe sus conocidas *Cartas a Olga (Dopisy Olze)*⁴, una serie de cartas dirigidas a su mujer en las que describe todos y cada uno de los pensamientos que pasaron por su mente en esos interminables años de clausura.

La llamada *Carta 77* cobra especial importancia a mediados de los ochenta, cuando se hizo evidente que el régimen socialista checo, apartado de los cambios que se estaban produciendo en Rusia bajo el mandato de Gorbachov, era incapaz de sostener el paso a una sociedad más acorde con la política de apertura que se sucedía en los países vecinos. En estos primeros años 80 la situación era prácticamente insostenible. Decisiones como la de trasladar misiles nucleares soviéticos a territorio checoslovaco en 1983 hicieron que las protestas fueran a más. Mientras la intelectualidad checa se esforzaba por ofrecer una ejemplar demostración de supervivencia cultural, en las calles de Praga la situación era crítica. En agosto de 1988, con motivo del vigésimo aniversario de la invasión soviética, tuvo lugar una manifestación multitudinaria. A principios de 1989 Havel y otros destacados intelectuales y activistas pusieron en marcha el Foro Cívico (OF), una plataforma de diversos grupos y movimientos que lideró el proceso contestatario y canalizó, en ausencia de partidos políticos, las reivindicaciones populares ante las autoridades. En noviembre de 1989 se inicia la que ha dado en llamarse *Sametová Revoluce*, revolución de terciopelo, digno nombre para una lucha en la que las armas fueron la cultura, la información y la propaganda. El 29 de diciembre de ese mismo año Václav Havel fue elegido presidente de un gobierno provisional. Durante los días 8 y 9 de junio de 1990 el pueblo confirmó esa presidencia en las que fueron las primeras elecciones democráticas libres después de casi cuarenta y cinco años. Václav Havel inició entonces una nueva etapa política

⁴ HAVEL, Václav. 1997. *Cartas a Olga*. Círculo de Lectores. Barcelona.

que viviría, entre otros acontecimientos decisivos, la separación política de Checoslovaquia.

I.3. La República checa tras la revolución de terciopelo.

El 1 de Enero de 1993 aparece en el mapa de Europa un nuevo estado. Se trata de la renovada República Checa, que comienza su andadura en solitario e intenta despertarse del prolongado letargo en el que había estado sumida en las décadas anteriores. En ese intento por volver a la normalidad, la cultura jugó un papel fundamental. En lo que se refiere a la literatura, nacen en estos años decenas de casas editoriales que empiezan a publicar la literatura que hasta entonces había sido prohibida o censurada⁵. Además del campo literario, el cine de los años 90 alcanza cotas hasta entonces poco frecuentes. Directores como Jan Svěrák hacen sonar el nombre de su país en festivales de cine de todo el mundo. En 1995 se abre de nuevo el Palacio de Exposiciones de Praga, inaugurado con una muestra de arte contemporáneo, impensable apenas unos años antes. Junto a la reapertura de este importante centro artístico se produce también la creación de numerosas galerías privadas que permitirían al arte checo del momento desarrollarse de forma natural. A principios de 1994 otro fenómeno cambiaría la vida de los checos: se inauguran las emisiones de la nueva cadena de televisión privada NOVA, que supuso una ventana abierta a la actualidad internacional que hasta el momento había estado cerrada para los checos. La aparición de NOVA suscitó además intensos debates acerca de la calidad de sus emisiones y el excesivo contenido de programas americanos, por lo que la televisión nacional se vio obligada a revisar su programación y ofrecer al público programas de mejor calidad para hacer competencia a la nueva invitada. Esta competencia pudo verse también en otros campos de la sociedad checa, especialmente entre las empresas que entonces empezaban a privatizarse. El pueblo

⁵ Entre las nuevas editoriales que nacen en estos años, Jan Šulc (2002) menciona las hoy conocidas Atlantis, Prostor, Nakladatelství Franze Kafky, Pražská Imaginace, Ivo Železný, Paseka y otras. El autor menciona asimismo antiguas editoriales oficiales o pertenecientes a diversas organizaciones, que abandonan en esta etapa las antiguas imposiciones del régimen y comienzan a publicar también obras anteriormente censuradas. Es el caso de las editoriales Československý spisovatel, Odeon, Mladá Fronta, Práce, Melantrich y Vyšehrad, entre otras. Como muestra de la enorme actividad editorial que se desata tras la caída del régimen, Šulc apunta que sólo en 1993 aparecen en distintos periódicos más de cien reseñas sobre nuevas publicaciones. (ŠULC 2002:292).

checo, tras años de represión, asumía benévolutamente los problemas derivados del nuevo orden social y político, como la subida de precios y la aparición de empresas internacionales que veían el filón de este nuevo mercado libre en pleno centro de Europa. No obstante, tras largos y difíciles años de cambios sociales, políticos y económicos, la sociedad checa ha conseguido salir de su pesadilla, llegando a ser hoy en día un miembro más de la Unión Europea, lo cual, al margen de las ventajas e inconvenientes que conlleva, le concede un merecido puesto junto a sus países vecinos.

I.4. El postmodernismo en las letras checas.

Si hay un rasgo que caracterice la situación del postmodernismo en la cultura checa, es sin duda la ausencia de importantes estudios acerca del término.⁶ La crítica checa parece haber dado de lado a un término que, paradójicamente, tiene entre sus escritores a dignos representantes; un término que además cultiva el neo-estructuralismo, el cual continúa una corriente que aún hoy es considerada como el objeto de mayor orgullo nacional: el estructuralismo checo. Esto no quiere decir, obviamente, que no podamos hablar de un “postmodernismo checo”. Esta ausencia de estudios críticos, no obstante, es comprensible si tenemos en cuenta la situación política que vive el país en estos años. La mayor preocupación de escritores y críticos era, como ya hemos visto, la censura. Por lo tanto, será en los años 90 cuando empecemos a encontrar algunos datos sobre escritores checos postmodernos. Jiří Holý publica en 1996 el primer estudio sobre literatura checa en el que se incluye un apartado especialmente dedicado al postmodernismo⁷. El autor, dentro del contexto de la literatura de la normalización, nos habla de una nueva generación de escritores que rechazan las cuestiones ideológicas que han tenido adormecido al país y

⁶ El único ejemplo de crítica referente al postmodernismo que podemos encontrar en el contexto checo son los artículos publicados durante los años 60 y 70 por Vladimír Dostál, bajo el pseudónimo de Dušan Pleva, en los periódicos *Orientace* y *Tvorba*. Sin embargo, la orientación marxista de estos escritos provocó su rechazo.

⁷ Se trata del último volumen de la enciclopedia *Česká Literatura*, publicada de 1996 a 1998 por las editoriales *Český spisovatel* y *Lidové Noviny*. (HOLÝ, Jiří. 1996. *Česká literatura 4. Od roku 1945 do současnosti. (2. polovina 20. století)*. Český spisovatel. Praga.)

comienzan a crear un tipo de literatura que se aleja de la presión provocada por el contexto social. Muchos de esos escritores, sobre todo los de mediana edad, han empezado a escribir durante los años 80 influenciados por la llamada corriente postmoderna. Sin embargo, Holý no habla del postmodernismo checo como un grupo consistente y uniforme, sino de autores específicos, con poéticas específicas, que se aproximan a la idea de lo postmoderno.

Uno de los ejemplos más representativos -según Holý- es el escritor Jiří Kratochvíl. Autor desconocido hasta 1990, Kratochvíl cultiva en su prosa muchos de los rasgos que caracterizan la prosa postmoderna. Usa con frecuencia metáforas, yuxtapone expresiones vulgares con el estilo puramente literario, utiliza el dialecto hablado en Brno, el llamado “hantec”, utiliza versiones extremas del “narrador no fiable” (el narrador comienza a contar una historia interesante, entonces el propio Kratochvíl interrumpe la narración y comunica al lector que todo ha sido inventado). Juega con el lector, burlándose del método más tradicional de escribir una novela, cita y parodia textos anteriores, incluye significados ocultos... Los hechos que presenta son constantemente re-evaluados, revisados y re-analizados desde distintos puntos de vista. Lugares concretos de la ciudad de Brno y experiencias reales de su propia vida se mezclan con elementos fantásticos y grotescos. Su novela *Uprostřed noci zpěv*, *Canto en medio de la noche*⁸ (1992), es el mayor ejemplo de este tipo de narrativa:

“El reloj angelical (el reloj de la cabecita de ángel), era el agua muerta: al ponerse en marcha daba muerte a todo lo aún no nacido, es decir, hacía abortar, se cargaba a ángeles. Y el reloj murcielagal (el reloj de la cabecita de murciélago) era, por el contrario, agua viva: al ponerse en marcha, resucitaba a los muertos, volvía a la vida a los difuntos. Pero sólo cuando ambos relojes se sincronizaban y se ponían en marcha a la vez sucedía lo que debía suceder, empezaban a cumplir su horripilante misión: mientras el reloj angelical mataba en las entrañas de las mujeres a los aún no nacidos, el murcielagal, por el contrario, devolvía a la vida a los enterrados hacía tiempo y los introducía de nuevo en el mundo haciendo estallar y arder las tumbas: aterradoras vaginas abiertas. [...] En cuanto los relojes se sincronizaban y se ponían en marcha, se iniciaba el tiempo de los muertos que empezaban a nacer en vez de los nonatos. Las puertas de la vida eran derribadas por las puertas de la muerte, y los relojes iban contra el sentido del tiempo y el pasado empujaba con el aliento de las tumbas abiertas, a cuyos hoyos oscuros descendían vivos, con la sangre fluyente, los cordones umbilicales. Los muertos se convertían en parásitos de los vivos.” (KRATOCHVIL 1992:116)

⁸ *Canto en medio de la noche* fue publicado en España en 1992 por la editorial Anaya & Mario Muchnik, traducido del original checo por Clara Janés y Jana Stancel.

Ciertamente original es también una de sus siguientes novelas, *Avion* (1995), concebida por el autor como una “maqueta narrativa” del Hotel Avion de Brno. La estructura de la novela, dividida en las diez plantas del edificio en el que se inspira, supone una interesante forma de concebir la estructura narrativa como estructura arquitectónica. Además de estas dos obras, debemos destacar también la titulada *Má lásko, Postmoderno, Postmodernidad, amor mío* (1994), una colección de relatos cuyo título supone toda una declaración de intenciones.

Otro de los escritores más representativos dentro del marco postmoderno, Václav Jamek, supone un claro ejemplo de un fenómeno propio de la época: la aparición de voces silenciadas hasta el momento. Abiertamente homosexual, Jamek incluye en sus obras sus propias experiencias vitales junto a otros hombres, así como profundas reflexiones en torno a lo que la homosexualidad ha supuesto en su vida. En este sentido, el propio escritor comenta cómo ha asumido desde un principio su sexualidad, independientemente de que eso creara ciertos conflictos en su entorno:

“Nunca tuve ningún sentimiento de culpa, eso lo superé rápidamente, nunca pensé que infringiera ninguna ley moral. Por supuesto tenía miedo al rechazo, intuía que ese miedo me afectaba más que a otras personas, tenía miedo también a los conflictos, pero no lo asocié con ningún tipo de culpabilidad –era simplemente algo molesto. Creo que tengo una actitud hacia la vida bastante simple y optimista, aunque siguen sin sucederme demasiadas cosas en el camino. Nunca he vivido la homosexualidad como una vergüenza, nunca tuve motivo para hacer sobresalir otros aspectos de mí mismo mejores y más valiosos. Nunca he sentido aprecio por la humillación ni tampoco he deshonrado nunca a nadie por mi amor. Puede que se trate de una decisión interior, o puede que sea una cuestión de felicidad, no hubo nunca una situación que pudiera haberme abatido” (JAMEK 1990:7)

Fue posiblemente la lucha interior que tuvo que sufrir el escritor a lo largo de su infancia y su adolescencia lo que le hizo llegar a tal aceptación de su propia sexualidad.

“De la infancia recuerdo todo eso: creía y esperaba que la preeminencia de la madurez traería un amanecer, que debe llegar, y el mundo se purificaría con claridad ante mí, fastuosamente claro, inadvertidamente inscrito en el diáfano horizonte. Empiezo a pensar que el único amanecer era la espera y que el conocimiento no es más que esta lánguida llamita que apenas ilumina un palmo de confusión, que si tengo que esconderme, ni siquiera puede evitar que me pierda”. (JAMEK 1992:5)

Jamek, que nace en 1949 y cuya juventud coincide con uno de los episodios más tristes de la historia de su país, vivió marcado por dos hechos fundamentales: uno político (la ocupación soviética de Checoslovaquia) y otro personal (su orientación sexual). Ambos hechos configuran dos vertientes distintas de su concepción sobre el exilio -la política y la interior-, uno de los temas principales en todas sus obras. Una de ellas, *Krkavčí múza, La musa cruel* (1992), está considerada por la crítica como un libro que define el sentir de toda una generación. Junto con su otro gran ensayo, *Traité des courtes merveilles, Tratado de las cortas maravillas*⁹ (1989) encontramos dos obras introspectivas, llenas de reflexiones acerca del sentido de la literatura y el valor de la palabra poética. El autor, con su musa impasible y rigurosa, refleja un sentimiento de permanente inconveniencia, de desarraigo. Jamek reflexiona además sobre la desvalorización de la literatura en su época. El escritor parece significar poco o nada. En ese mundo torcido, la literatura ya no es el espejo de los hechos y las cosas cotidianas, sino una construcción laberíntica, un espacio asfixiante, cerrado y sin salida. En estas obras, Jamek reflexiona sobre la necesidad de devolver al escritor al espacio público, así como sobre las peculiaridades de la vida de un literato frente a la de los demás.

Especialmente interesante –por la cercanía de su prosa con la de Hodrová– es el caso de Michal Ajvaz, en concreto su obra *Druhé město, La otra ciudad* (1993). Esta novela, al igual que otras obras del autor, se enmarca en la temática –ampliamente desarrollada por los escritores postmodernos– de la ciudad como personaje literario¹⁰.

“Lugar de embriaguez y de intoxicación, de excitación, la ciudad es todo y lo contrario de todo; ella no es nunca aquello que pretende ser; ella es mito; es sobre todo sueño, y

⁹ *Tratado de las cortas maravillas* está publicado en España por Ultramar Editores, 1991, traducido del original francés por Manuel Serrat.

¹⁰ La ciudad, como veremos en adelante, se convierte en la literatura postmoderna en un personaje más. Muestra de ello es el hecho de que muchos de los grandes escritores considerados postmodernos dedican su obra, o al menos alguna de ellas, a una ciudad concreta. En este sentido es ejemplar la obra de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*, en la que el narrador, Marco Polo, describe distintas ciudades imaginarias para acabar confesando que todas ellas son Venecia, o algo de Venecia hay en todas ellas. En el caso de la literatura postmoderna checa, el mejor ejemplo lo encontramos en la imagen de Praga que se muestra en todas y cada una de las obras de Daniela Hodrová, al igual que en las de Michal Ajvaz. La otra gran metrópoli checa, Brno, está magníficamente representada en las obras de Kratochvíl. Sucede lo mismo con la ciudad de Estambul en las obras de Orhan Pamuk, o el Buenos Aires de Ricardo Piglia, por ejemplo.

su arquitectura es 'onírica' [...] amor y odio hacia una realidad que cansa, espanta y desenamora, pero al mismo tiempo une y seduce. El moderno ciudadano, suburbano por cálculo y city user por pasión, traslada su propia residencia fuera de la ciudad pero al mismo tiempo es más que nunca atraído por la ciudad y por sus luces. Su tormentosa relación es la mejor y más fiel expresión de la ciudad nueva contemporánea capaz de atraer y repeler a la vez". (AMENDOLA 2000:97)

El protagonista principal de la novela de Ajvaz, un joven tímido e introvertido, encuentra un extraño libro en una librería de segunda mano y decide llevárselo a casa. En el momento en que comienza la lectura, el joven protagonista empieza a sufrir una suerte de metamorfosis que le hará unirse de manera especial a esa "otra ciudad" –se trata, como es lógico, de la ciudad de Praga-.

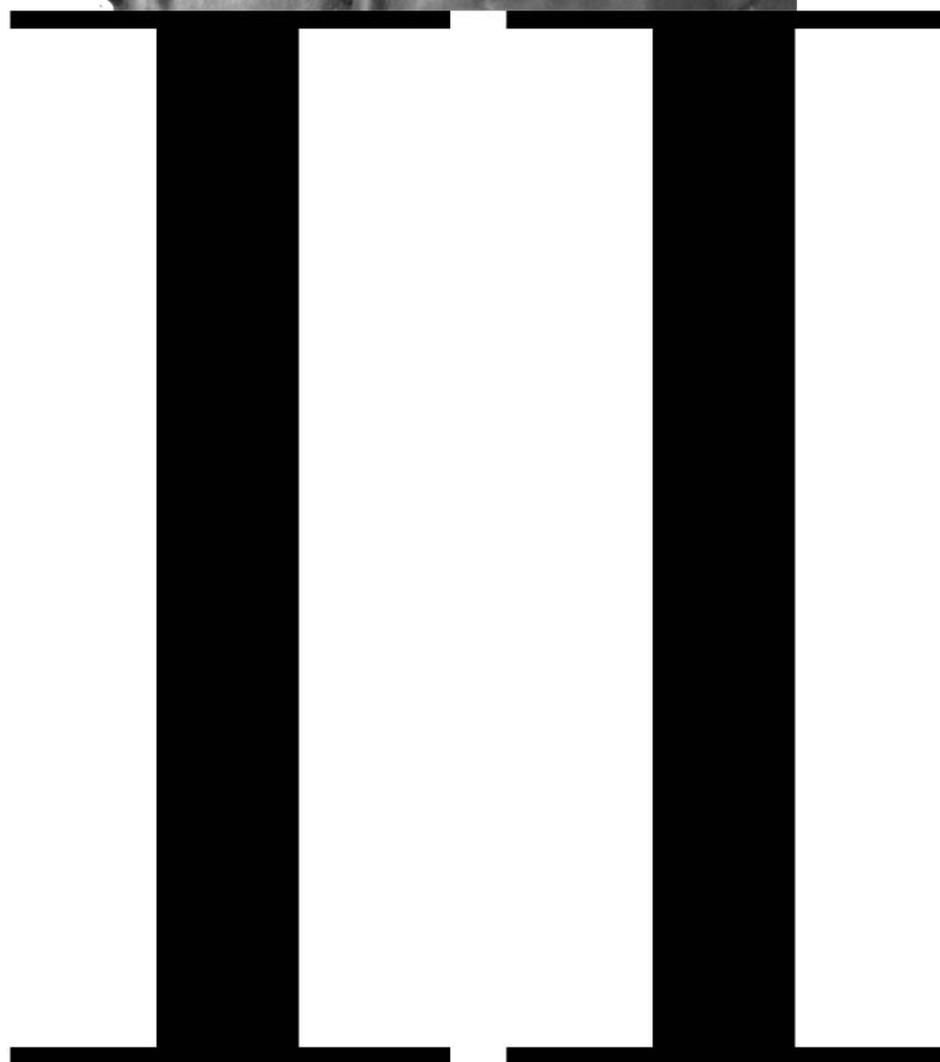
"Nebyl jsem vyčerpaný jenom z bloudění džunglí. Byl jsem unavený ze všech pokusů proniknout do druhého města, k jeho skrytým náměstím a palacům, k pramenům jeho moci. Byl jsem unavený z existence na hranici: na hranici domova, jehož děje, ve kterých vysychaly mízy smyslu, se pozvolna proměňovaly v nesrozumitelný rituál, a ciziny, jejíž řád mi stále unikal. Setkával jsem se se slovy a gesty obyvatel druhého města..."¹¹ (AJVAZ 2005:163)

Muestra del interés de Michal Ajvaz por la temática de la ciudad –además, como es lógico, de sus novelas- es la reciente publicación del ensayo *Padesát pět mest* (AJVAZ 2006), *Cincuenta y cinco ciudades*, un catálogo crítico de las ciudades narradas por Marco Polo en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino.

Como podemos observar, la literatura checa cuenta con destacados representantes de la narrativa postmoderna. De hecho, la literatura checa actual está compuesta básicamente por escritores que, de una manera u otra, siguen los cánones propios de este tipo de narrativa, por lo que el fenómeno postmoderno no es, ni mucho menos, un fenómeno ajeno a la cultura checa.

¹¹ "No estaba agotado sólo a causa del vagabundeo por la jungla. Estaba cansado por todos los intentos de adentrarme en la otra ciudad, en sus ocultas plazas y palacios, en los orígenes de su poder. Estaba cansado de existir en el límite: en el límite del hogar, cuyas historias, en las cuales se secó la savia de la razón, se convertían poco a poco en un ritual incomprensible, y los exteriores, cuya organización se me seguía escapando. Me encontraba con las palabras y los gestos del habitante de la otra ciudad..."

II. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS.



II.1. Aproximación al postmodernismo.

Al enfrentarnos a la idea de lo “postmoderno”, nos encontramos con el problema inicial que plantea la falta de perspectiva histórica. Han pasado apenas treinta años desde que comenzaron a surgir los primeros debates acerca de este fenómeno, por lo que para algunos resulta difícil concretar si estamos ante una idea, una experiencia cultural o una simple moda. El término se aplica además a una gran variedad de campos, incluyendo la filosofía, la arquitectura, el arte, la literatura, la crítica cultural o la sociología, incrementando así la dificultad a la hora de concretar una definición adecuada. El debate se complica aún más cuando decidimos prestar atención a la etimología del término: ¿es el *post-modern-ismo* una continuación, una reacción en contra de o una superación del modernismo? No obstante, encontramos en los estudios publicados hasta el momento sobre el tema una serie de definiciones comunes que nos ayudan a elaborar una lista de rasgos particulares propios de la obra de arte postmoderna. Ante la imposibilidad manifiesta de estudiar el tema de manera global, serán esos rasgos esenciales los que constituyan nuestra visión del fenómeno postmoderno, entendiendo el término en este trabajo como categoría “periodizadora” y analítica.

II.1.1. La “condición postmoderna” y los orígenes del cambio social:

Jean-François Lyotard define la “condición postmoderna” como “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”. (LYOTARD 1989:1) De todas esas transformaciones, hay una a la que se concede especial importancia en sus estudios: la pérdida de la fe en los grandes relatos o “metarrelatos”, paradigmas característicos de la modernidad que entran en crisis después de una serie de acontecimientos que el propio Lyotard enumera:

“...cada uno de los grandes relatos de emancipación de cualquier género que haya acordado la hegemonía ha sido, por así decirlo, invalidado en sus principios en el curso de los cincuenta últimos años. –Todo lo que es real es racional, todo lo que es racional es real: ‘Auschwitz’ refuta la doctrina especulativa. Al menos, ese crimen, que es real, no es racional. –Todo lo que es proletario es comunista, todo lo que es comunista es proletario. ‘Berlín 1953, Budapest 1956, Checoslovaquia 1968, Polonia 1980’ (paso de otros) refutan la doctrina materialista histórica: los trabajadores se alzan contra el Partido. –Todo lo que es democrático es por el pueblo y para él, e inversamente: ‘Mayo

1968' refuta la doctrina del liberalismo parlamentario. Lo social cotidiano hace fracasar a la institución representativa. –Todo lo que es juego de la oferta y la demanda es propicio para el enriquecimiento general, e inversamente: las 'crisis de 1911, 1929' refutan la doctrina del liberalismo económico..." (LYOTARD 1987:40)

Además de todos estos acontecimientos, el gran relato que resulta decisivo en esta crisis es el de la idea ilustrada de progreso. Según esta idea, el desarrollo de la ciencia conduciría al hombre a un futuro mejor (sin tener en cuenta los peligros que supone el progreso técnico). Es ésta además una idea de progreso lineal, en el que las "formas" más tardías serían, por definición, mejores. Esta concepción de progreso se identifica con la idea de una historia unitaria, universal, articulada en torno a un centro (el nacimiento de Cristo, la sociedad occidental-europea...). Otro de los grandes teóricos postmodernos, Gianni Vattimo, comenta al respecto que "la crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso: si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, de educación, de emancipación". (VATTIMO 1994:11)

La decepción ante los ideales propuestos por la Ilustración, especialmente su confianza en el progreso, es para muchos el comienzo de esa nueva sociedad que venimos llamando "postmoderna". Este desencanto ante lo que tradicionalmente se ha asumido como verdadero y bueno conlleva una serie de consecuencias que definirán esa nueva forma de ver el mundo. Como bien afirma Vattimo, "se reacciona a la desvalorización de los valores supremos, a la muerte de Dios, sólo con la reivindicación –patética, metafísica- de otros valores 'más verdaderos' (por ejemplo, los valores de las culturas marginales, de las culturas populares, opuestos a los valores de las culturas dominantes; la destrucción de los cánones literarios, artísticos, etc.)" (VATTIMO 2000:28). Esto, unido a la aparición de los grandes medios de comunicación, fomenta el desarrollo de esos "pequeños relatos", como oposición a los "grandes relatos" descritos hasta ahora. Nos encontramos, por lo tanto, ante el paso de una sociedad que tiende a la homogeneización de sus ciudadanos a través de un proyecto común, a otra en la que surgen voces que hasta el momento no habían sido escuchadas. "Lo que ha encontrado el capitalismo cultural es su mercado de singularidades. Que cada uno exprese su singularidad. Que hable de su sitio en la red

del sexo, etnia, lengua, edad, clase social, inconsciente. La verdadera universalidad, de la que hablan ahora, es la singularidad”. (LYOTARD 1996:15) Por decirlo de otra manera, asistimos al nacimiento del “individualismo de masa”, según el cual cada individuo toma conciencia de su propia identidad y la “diseña” con pleno derecho a ser lo que ha decidido ser. Muestra de ello es la aparición sucesiva de distintos grupos sociales unidos por su forma de pensar, sus gustos musicales o sus intereses políticos (los movimientos feministas, las distintas tribus urbanas, el “gay power”...). La entrada en escena de los medios de comunicación de masas tiene además otras consecuencias que son fundamentales a la hora de comprender la sociedad postmoderna. En primer lugar, el continuo devenir de imágenes y datos al que se somete al individuo multiplica la perspectiva y aumenta la visión que hasta entonces se ha tenido del mundo. En palabras de Vattimo, “intensificar las posibilidades de información acerca de la realidad en sus más variados aspectos hace siempre menos concebible la idea misma de ‘una’ realidad.” (VATTIMO 1994:15). En un contexto como este, en el que todos los productos, tanto físicos como simbólicos, aparecen y desaparecen con la misma facilidad, la propia identidad acaba contagiándose de este “código genético temporal”, lo cual permite que las identidades se puedan adquirir, formar y transformar con total naturalidad para adaptarse a los miles de escenarios que se nos presentan.

II.1.2. Postmodernidad y religión:

En relación con lo expuesto hasta el momento, hemos de añadir que en este nuevo “orden social” cobra especial relevancia la recuperación de los debates sobre la “religiosidad”. La crisis de los grandes relatos anunciada por Lyotard trae consigo también la crisis de la oposición ilustrada a la religión, ante la cual se había antepuesto la supremacía de la razón. Por lo tanto, sucede con la religión lo mismo que con los demás campos del conocimiento: el individuo postmoderno ha perdido su fe en los valores establecidos, por lo que dirige su mirada hacia un nuevo orden:

“El hombre moderno centraba su atención en este mundo, el único lugar para la realización personal y la salvación. El postmoderno, desencantado e insatisfecho con el tipo de salvación que ofrecía la modernidad, vuelve su mirada otra vez hacia lo espiritual, hacia el misterio. Pero en esta ocasión no acude a las religiones tradicionales, porque normalmente no responden a la nueva situación, ofrecen

“recetas” que no satisfacen, no curan la ansiedad espiritual del postmoderno. La forma vulgar y superficial de este fenómeno sería el retorno al ocultismo, la magia, etc., pero desde luego hay también formas más sublimes y dignas de respeto, como por ejemplo, los esfuerzos de la psicología, que intenta incluir la espiritualidad. [...] No hay que olvidar tampoco el interés de la nueva religiosidad por algunas corrientes del cristianismo, como por ejemplo, la mística, la teología de Teilhard de Chardin...” (WOLNY 1998:67)

Durante la era postmoderna, los debates en torno al fenómeno religioso se fundamentan en un nuevo “pensamiento débil”, “un pensamiento que reconoce una presencia de Dios que se da débilmente, de forma elusiva, como “huella de la huella” que deja Dios en su retirada para dejar lugar a la contingencia.” (SÁNCHEZ NOGALES 2003:646) Esta nueva manera de entender el pensamiento religioso introduce en la religión un fuerte componente secular, que según Vattimo, consiste en hacer prevalecer la fe con que se cree sobre la fe que se cree¹. Según Sánchez Nogales, “esta época del pensamiento [débil] no es la de la negación de Dios, sino la de la apertura hacia otro modo de experiencia y de lenguaje sobre él que se empeña en respetar su radical trascendencia.” (2003:655). Nos encontramos en esta época, por lo tanto, con la recuperación del fenómeno religioso dentro del contexto del “individualismo de masa” antes mencionado, según el cual cada individuo configura su fe tomando elementos de las distintas corrientes filosóficas y religiosas (se da, por ejemplo, un importante auge de los principios propios de las religiones y filosofías orientales, como el concepto del karma, la reencarnación, la armonía interior, la unión con la naturaleza, etc.). Este “individualismo de masa” concede también a la nueva religiosidad un carácter universalista: a través de la experiencia individual compartida se ayuda a vivir a los demás. Otro de los aspectos destacables de esta “nueva religiosidad” es el auge, cada vez mayor, de la ecología (que adquiere en ocasiones tintes de auténtica religión). Según Witold Wolny, esto se debe a que “el Narciso postmoderno se contempla a sí mismo y descubre que él es un elemento de la Naturaleza. La ventana de sí mismo le enseña el universo. De ahí la necesidad de sintonizar con él, de armonizar.” (WOLNY 1998:54).

Pero si hay un tema trascendental a la hora de hablar de religión y postmodernidad, ese es sin duda el de la llegada de la “Nueva Era” o “Era de Acuario”, que tiene su origen en Estados Unidos en la década de los 60 y se identifica tradicionalmente con el movimiento hippie. La llamada “Nueva Era” anuncia la llegada de un nuevo orden

¹ Idea principal extraíble del ensayo *El pensamiento débil* (VATTIMO 1990).

social –alrededor del siglo XXVII- regido por la constelación de Acuario –en oposición a la actual “Era de Piscis”-, que traerá consigo una época de hermanamiento universal. La principal obra de referencia al respecto, *La conspiración de Acuario*, de Marylin Ferguson, pone la fecha de inicio de esta nueva corriente en 1961, año en el que se inaugura el Instituto Esalen en California. Ferguson define el ambiente en el que se crea Esalen, argumentando que

“en el espíritu de aquella época, resultaba natural pensar en términos de ‘movimientos’. Así como el movimiento de los derechos civiles iba a derribar las barreras entre las razas, y con ello también otros tipos de barreras, el movimiento del potencial humano ayudaría a derribar las barreras entre la mente y el cuerpo, entre la sabiduría oriental y la actividad occidental, entre el individuo y la sociedad, y de esa forma también entre la limitación y la potencialidad del propio ser.” (FERGUSON 1998:155)

Pero más allá de los adeptos a la obra de Ferguson, el término “Nueva Era” se ha extendido hoy en día prácticamente a todas las esferas de nuestra cultura, a través de numerosos elementos que nos invitan a favorecer nuestra “espiritualidad”, nuestro “crecimiento personal” y la forma de enfrentarnos a nuestro entorno (prácticas de relajación, meditación, medicinas alternativas, ecologismo, vegetarianismo, yoga, buen karma, Feng shui, y un largo etc.). Esta evidente presencia de la “Nueva Era” concuerda con la idea de Sánchez Nogales, que afirma que “la nueva religiosidad de la “New Age” es una espiritualidad, más que una religión, que sus adeptos consideran ya superada, adaptada al carácter post-moderno. Es un renacimiento de la sacralidad no circunscrita a espacios, tiempos, ritos o personas. Por consiguiente, prescinde de templos, cultos, oraciones, sacerdocio, etc. Es como una dulce y pacífica conspiración” (SÁNCHEZ NOGALES 1997:85). En esta misma obra, Sánchez Nogales afirma que las raíces de esta “nueva religiosidad” son cuádruples: la religión judeo-cristiana, la secularización cientista, la sombra de la religión (gnosis, ocultismo y herejías) y las religiones orientales. Asimismo, detalla una serie de campos de los cuales se han extraído los principales fundamentos conceptuales de la “nueva religiosidad”:

- De la filosofía y la teología: el subjetivismo kantiano, el sentimentalismo teológico de Schleiermacher, el monismo ontológico.
- Elementos de la psicología: Jung, Maslow, Grof, Wilber.

- De las grandes religiones: Rápido crecimiento de movimientos evangélicos; la reencarnación oriental; elementos del hinduismo y del budismo: técnicas de ejercitación psíquica, relajación, meditación...; préstamos del tantrismo, el taoísmo y el sufismo; religiones primitivas americanas, africanas y de Oceanía; chamanismo; religiones germánicas.
- Esoterismo y parapsicología. Magia, ocultismo, a veces también el satanismo.
- Los movimientos ecologistas.
- La inmanentización de Dios, presente en el pensamiento marxista y revolucionario. (SÁNCHEZ NOGALES 2003:666-670).

II.1.3. Jameson y la “lógica cultural del capitalismo tardío”:

Para Fredric Jameson el postmodernismo “no es simplemente un término para la descripción de un estilo determinado. También es [...] un concepto ‘periodizador’ cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional.” (JAMESON 1999:17). Las tesis de Jameson acerca del postmodernismo se fundamentan, por lo tanto, en el estudio de esa época –descrita anteriormente– de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, que él recoge bajo el título de “capitalismo tardío”. Las bases, fundamentalmente económicas, de esta nueva etapa en la historia son analizadas en profundidad por Jameson en sus estudios. Sin embargo, lo fundamental para nosotros en esta visión del fenómeno es la consecuencia principal que según él conlleva esta nueva situación mercantil: la muerte del sujeto individualizado. Esta muerte afecta a la proyección del espacio y el tiempo postmodernos, bajo las formas del pastiche y la esquizofrenia respectivamente. Pero antes de tratar estos dos aspectos nos detendremos en un rasgo habitual, aceptado generalmente en los estudios sobre el postmodernismo y especialmente por Jameson, dada la especial atención que presta a la economía. Hablamos de la equiparación entre la producción estética y la producción mercantil. La obra de arte pasa a ser un objeto más de comercio en el

mercado de valores². Un claro ejemplo de esta situación es la obra artística de Andy Warhol, basada precisamente en la producción en serie, salida deliberadamente de su *Factory*. Este es el germen de la desaparición de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular. El *kitsch*, los seriales televisivos, el cómic y las novelas rosa o policíacas, las películas de serie-B, la publicidad..., éstos y otros elementos de la cultura comercial-popular son asumidos por el arte postmoderno como materiales de trabajo, generalmente bajo la forma del “pastiche”, del que nos ocupamos a continuación.

El pastiche, aceptado como uno de los rasgos fundamentales de la estética postmoderna, es descrito por Jameson como la única salida posible a una situación en la que todo parece estar inventado ya y sólo su reinterpretación o su combinación es posible:

“...los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inequívoco como las propias huellas dactilares, tan incomparable como el propio cuerpo. Pero esto significa que la estética modernista está de algún modo vinculada orgánicamente a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una sola personalidad e individualidad, de la que puede esperarse que genere su visión única del mundo y forje su estilo único, inconfundible. [...] Hay otro aspecto por el que los escritores y artistas de hoy ya no podrán inventar nuevos estilos y mundos, y es que ya han sido inventados; [...] De aquí, una vez más, el pastiche: en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario.”
(JAMESON 1985:170-171)

En este punto es obligado decir que para nosotros el uso del pastiche, lejos de significar un fracaso en la innovación estética, supone todo lo contrario y es además uno de los aspectos más originales e interesantes de la obra de arte postmoderna. En un momento en el que, efectivamente, las ideas parecían agotarse y daba la sensación de que todo estaba ya inventado, los artistas postmodernos recurrieron a la relectura de ese pasado artístico ya consumido, reinterpretándolo, mezclándolo, ampliándolo... lo cual consideramos que supone un soplo de aire fresco en un momento de abatimiento. Los artistas postmodernos, lejos de sentarse a lamentar la “muerte del arte” (anunciada tantas veces a lo largo de la historia), consiguieron renovar los

² El breve ensayo de Walter Benjamin titulado “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” supone una aguda y exhaustiva reflexión sobre este tema. (BENJAMIN, Walter. 1982. *Discursos interrumpidos*. Taurus. Madrid.)

valores estéticos del momento. El pastiche, como concentración de significados, produce una obra artística que comunica con su público, que reconoce en ella los ecos y voces de obras y artistas conocidos, lo cual produce una complicidad apreciable.

Como ya hemos comentado, además del uso del pastiche, que marcaría para Jameson la construcción del espacio postmoderno, encontramos el segundo rasgo básico del postmodernismo, es decir, su peculiar manera de tratar el tiempo. Para ello Jameson recurre a las teorías de Lacan sobre la esquizofrenia, o la interpretación de la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes³. Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, la sensación existencial del tiempo mismo, es también un efecto del lenguaje. Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte. En otras palabras, la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del 'yo' a lo largo del tiempo. (JAMESON 1985:177). Esto nos lleva a concluir que Jameson concibe la secuencia temporal postmoderna como la "fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos".

II.1.4. Jencks y la "doble codificación":

El arquitecto y teórico Charles Jencks fue el primero en dar forma al debate postmoderno en el campo de la arquitectura⁴. Sus teorías pusieron de manifiesto que

³ Las teorías lacanianas sobre la esquizofrenia aparecen argumentadas en el libro 3 de su "seminario". (LACAN, Jacques. 2000. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las psicosis. 1955-1956*. Paidós. Buenos Aires.)

⁴ Aunque Jencks es el primero en hablar de "arquitectura postmoderna", anteriormente se había puesto de manifiesto el clima de crisis que sufría el campo de la arquitectura, especialmente en los escritos de

algo estaba cambiando también en la forma de entender la imagen de las ciudades. Las discusiones comienzan cuando se hace inevitable reconocer el fracaso social de la arquitectura moderna, provocado principalmente por su sistema de construcción: prefabricación barata, falta de un espacio personal definible, urbanización alienante, destrucción del centro de las ciudades y los edificios históricos... Es entonces cuando un grupo de arquitectos, encabezados por Jencks, comienzan a demandar una forma distinta de construir, basándose especialmente en la comunicación entre el edificio y su público.

“Todavía hoy definiría el postmodernismo como lo hice en 1978, como un doble código: la combinación de técnicas modernas con otra cosa (normalmente la edificación tradicional) para que la arquitectura comunique con el público y con una minoría comprometida, por lo general otros arquitectos. El motivo de este doble código era en sí mismo doble. La arquitectura moderna había dejado de ser creíble en parte porque no comunicaba eficazmente con sus auténticos destinatarios [...] y en parte porque no enlazaba eficazmente con la ciudad y la historia. De ahí la solución que yo entendía y definía como postmoderna: una arquitectura que tuviera una base profesional y que a la vez fuese popular, además de basarse simultáneamente en técnicas nuevas y formas antiguas.” (JENCKS 1987:5)

La cualidad determinante del postmodernismo es para Jencks, por lo tanto, esa “doble codificación” (elitista/ popular; nuevo/ antiguo), que nos lleva una vez más a lo que Jameson comentaba: la desaparición de las fronteras entre la cultura elitista y la cultura popular, y la reinterpretación o el reciclaje de las antiguas formas en clave postmoderna. Jencks recoge con aguda ironía esta condición: “Somos bellos como la Acrópolis o el Partenón, pero también estamos basados en la tecnología del hormigón y en el engaño” (JENCKS 1987:7).

Una de las mejores muestras de esta nueva forma de entender la arquitectura la encontramos en la “Piazza d’Italia” de Charles Moore en Nueva Orleans. En esta edificación podemos apreciar tanto los rasgos formales propios de la arquitectura postmoderna como la importancia del contexto social a la hora de construirla.

los arquitectos Robert Venturi y Aldo Rossi (destacan las obras: VENTURI, Robert. 1978. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili. Barcelona; ROSSI, Aldo. 1971. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona.) Ya en estos estudios se habla de los principales problemas que Jencks tipificaría posteriormente, en especial la necesidad de recuperar el concepto de ornamento (columnas, molduras, etc.) y tipologías tradicionales, ambos aspectos denostados por la arquitectura moderna en su rechazo por cualquier elemento que no fuera puramente funcional.

En un área de Nueva Orleans que requería una reconstrucción, Charles Moore creó una plaza pública para la población italiana local. Su forma y su lenguaje arquitectónico han trasladado las funciones sociales y comunicativas de una piazza europea, en concreto la de la “piazza” italiana, al Sur de los Estados Unidos. Un pequeño templo se erige a la entrada y anuncia el lenguaje histórico formal de la piazza, que está enmarcada por columnas fragmentadas. En el centro, hay una fuente, el “Mediterráneo”, que baña la bota de Italia, bajando desde los “Alpes”. La colocación de Sicilia en el centro de la piazza es un tributo al hecho de que la población italiana del área está compuesta fundamentalmente por inmigrantes de esa isla. Las arcadas, situadas frente a las fachadas convexas del edificio, rodean la piazza haciendo una irónica referencia a los cinco tipos de columnas clásicas (dóricas, jónicas, corintias, toscanas y mixtas), que, por su colocación en un continuum sutilmente coloreado, exhiben una cierta deuda con el Arte Pop. Las columnas están separadas de sus capiteles corintios por aros hechos con tubos de neón que forman collares luminosos y coloridos por la noche. La arcada, en la parte superior de la bota italiana, también tiene luces de neón en la fachada. Otros capiteles asumen formas precisas y angulares, y están colocados como broches Art Decó debajo del arquitrabe, mientras que algunas columnas muestran otras variantes, como la de las canaletas formadas por surtidores de agua. Como vemos, el pastiche hace su aparición una vez más: encontramos elementos clásicos, detalles Art Decó y Pop, ataviados con un toque de neón. La construcción de esta piazza concibe la historia como una suma de accesorios portátiles, reflejando la manera en que los italianos han sido “trasplantados” al Nuevo Mundo. Presenta una descripción nostálgica del renacimiento italiano y de los palacios barrocos y sus piazzas, pero al mismo tiempo hay un sentido de dislocación. Al fin y al cabo, esto no es realismo, sino una fachada, una escenografía, un fragmento insertado en un contexto nuevo y moderno. La Piazza d’Italia es una obra arquitectónica y también una obra de teatro.

La obra de arte arquitectónica, aparentemente alejada del mundo literario, muestra cualidades que son propias también de la narrativa postmoderna (al fin y al cabo, hablamos de estructuras). Además del doble código, reconocible también en las obras literarias, Jencks nos define una condición inherente tanto a la arquitectura como a la literatura: el espacio.

“El espacio posmoderno es históricamente específico, enraizado en las convenciones, ilimitado o ambiguo en su zonificación e ‘irracional’ o transformacional en lo que se refiere a su relación entre las partes y el todo. Los límites a menudo no quedan claros y el espacio se extiende infinitamente sin borde aparente. [...] El posmoderno, al igual que el espacio del jardín chino, deja en suspenso la ordenación clara y final de los acontecimientos, optando por una laberíntica y divagadora ‘manera’ que nunca llega a un objetivo absoluto. [...] los posmodernos complican y fragmentan sus planos con pantallas, motivos no recurrentes, ambigüedades y chistes, para dejar en suspenso nuestro sentido normal de la duración y de la extensión.” (JENCKS 1980:118-124)

En adelante comprobaremos que esta definición del espacio arquitectónico es perfectamente aplicable al espacio literario.

II.1.5. Literatura postmoderna:

En las teorías contempladas hasta ahora hemos podido analizar varios rasgos propios de la obra de arte postmoderna, aplicables como es lógico a la obra literaria: la aparición de voces hasta entonces silenciadas, el reflejo de identidades variables, el pastiche, la concepción fragmentada del tiempo, la doble codificación estética, etc. A estos rasgos hemos de añadir otros que proceden directamente del estudio de la literatura postmoderna en concreto.

El campo de la literatura fue uno de los primeros en acoger el término “postmodernismo”, aunque en sentido distinto al que luego se le daría. Así, Federico de Onís lo utiliza ya en 1934 en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, como forma de definir la reacción en contra de la dificultad y el experimentalismo dominante en la poesía moderna. Posteriormente el significado del término se amplía y comienza a definirse el corpus teórico sobre la literatura postmoderna, aunque se incluye en estudios sobre la postmodernidad en general. Entre los estudios dedicados a este tipo de literatura resulta fundamental el trabajo *Postmodernist Fiction* de Brian McHale (McHALE 1987), pues es una de las pocas publicaciones dedicadas exclusivamente al estudio de la ficción postmoderna⁵;

⁵ Muy anterior al estudio de McHale, y el único junto con éste dedicado exclusivamente a la literatura, es el de Ihab Hassan *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. (New York: Oxford University Press, 1971.) Sin embargo, se trata de un análisis “temprano” del fenómeno, que se centra demasiado todavía en el estudio de la literatura moderna para descubrir los rasgos de la nueva “literatura postmoderna”.

además, su análisis está basado en ejemplos concretos, es exhaustivo y claro en sus explicaciones, lo cual supone una ayuda a la hora de comprender qué mecanismos se activan en una obra literaria de este tipo.

La visión de McHale sobre la literatura postmoderna se sustenta sobre la idea de que en esta nueva etapa de la historia literaria encontramos un dominante ontológico, en contraposición al dominante epistemológico presente en la literatura moderna. Para ello McHale recurre lógicamente al concepto de “dominante”, que ya había sido definido por Jakobson en su *Lingüística y poética* de 1960⁶, quien a su vez basaba sus ideas en el formalista ruso Tynianov⁷. Jakobson concibe el dominante como el componente principal de una obra de arte, que dirige, determina y transforma el resto de componentes. En un sistema estructurado y ordenado formalmente por un conjunto jerárquico de recursos artísticos, como es el caso de la obra literaria, es el dominante el que garantiza la integridad de la estructura. Jakobson utiliza el término para explicar que en la evolución de la forma poética no es tan relevante la desaparición de ciertos elementos y la aparición de otros, como los cambios que se producen en la relación mutua entre los distintos componentes de la estructura, es decir, la evolución de la forma poética se sustenta en el cambio de dominante. Esto supone que elementos poéticos que eran originalmente secundarios pasan a ser esenciales y elementos que en principio eran dominantes, pasan a ser subsidiarios u opcionales.

“Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. La épica, que se concreta a la tercera persona, involucra de manera firme al aspecto referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva. Sin embargo, la poesía de la segunda persona está imbuida de la función conativa y es, o apelativa o exhortativa, según que la primera este subordinada a la segunda, o a la inversa.” (JAKOBSON 1981:39)

Esta teoría de la evolución poética como cambio de dominante nos lleva a pensar una vez más, relacionándola con el concepto de pastiche, que los elementos básicos de la

⁶ Utilizamos la versión española de 1981.

⁷ Tynianov define el concepto de dominante en su obra *Arcaistas e innovadores* (Leningrado, 1929) como el factor o factores predominantes en un sistema literario. Dado que un sistema literario no puede contener todos los factores posibles, el factor o grupo de factores más destacados comprenderán el “dominante”.

forma poética están ya creados y que por lo tanto la búsqueda de nuevas formas se debe sustentar en la combinación y la focalización de esos elementos ya dados.

Retomando las teorías de McHale, el hecho de reconocer en la literatura postmoderna un dominante ontológico nos lleva a pensar que estas obras formularán preguntas del tipo ¿qué es un mundo?, ¿qué tipos de mundo existen, cómo están contruidos y en qué se diferencian?... El punto de análisis se sitúa, por lo tanto, en la definición de las distintas estrategias fundamentales a la hora de hacer patente el dominante ontológico propio de la literatura postmoderna, en otras palabras, la descripción de los tipos de mundos que aparecen en estas obras, de las reglas que los rigen, de la relación que se establece entre ellos y el mundo real... Estas son precisamente las cuestiones que dieron lugar a la aparición de la denominada “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”, teoría que constituye la base metodológica de nuestro trabajo y a la que dedicaremos el siguiente apartado.

Además del dominante ontológico presente en la literatura postmoderna, son muchos los rasgos distintivos que podemos reconocer en este tipo de obras. Ihab Hassan, uno de los primeros teóricos en dedicarse al estudio del fenómeno postmoderno, elaboró un completo esquema que sirvió como punto de partida de discursos posteriores. En este esquema, Hassan reúne los once elementos que según él hacen reconocible una obra postmoderna, si bien afirma que “estos once rasgos no definen el postmodernismo, aunque nos ayudan a medir el clima de su discurso”. (HASSAN 1986:445-446). Estos once rasgos básicos propuestos por Hassan nos aproximan a la concepción de la obra postmoderna. A continuación los exponemos junto con lo que otros teóricos han dicho al respecto.

1. *Indeterminación*: incertidumbre, indecisión, todas las rupturas y ambigüedades que afectan al lenguaje, al conocimiento y a la sociedad.

2. *Fragmentación*: la indeterminación lleva a la fragmentación, de ahí el gusto por el montaje, el pastiche, el collage conceptual... Según Douwe W. Fokkema, al autor aparentemente no le concierne el status de su texto, dónde y cómo comienza, cómo se conecta, dónde y cómo termina, el postmoderno acabará su texto en cualquier

punto arbitrario. El escritor postmoderno pretende destruir la idea de conectividad incluyendo textos que enfatizan la idea de discontinuidad. Muchos textos postmodernos son una colección de fragmentos relativamente desconectados, que desafían el código literario que predispone al lector a buscar coherencia. La conectividad puede volverse también problemática dentro del párrafo o la frase; las frases no siempre están completas, en cuyo caso gran cantidad de frases deben ser completadas por el lector. Destruyendo nuestras concepciones tradicionales de tiempo y espacio, el argumento laberíntico es un recurso compositivo crucial en la ficción postmoderna. (FOKKEMA 1984:43-48)

3. *Decanonización*: deslegitimación de todos los “metarrelatos”, de todas las convenciones, instituciones, autoridades. El artista postmoderno deconstruye, desplaza, descentra y desmitifica el orden logocéntrico, etnocéntrico, falocéntrico de las cosas.

4. *Crisis del yo y falta de profundidad*: la identidad como problema y la difusión de identidades ligeras y cambiantes.

5. *Lo irrepresentable*: el arte postmoderno rechaza la mimesis, acoge el “silencio”, los estados liminares que desafían la articulación, lo sublime, lo inefable, lo indecible... En palabras de M. Calinescu, en el postmodernismo se produce un tratamiento al mismo nivel de hecho y realidad, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como medio de subrayar la indecibilidad. (CALINESCU 2003)

6. *Ironía*: entre otros muchos recursos, la ironía postmoderna incluye las versiones extremas del “narrador no fiable”, el anacronismo deliberado, la retractación...

7. *Hibridación*: mutación de los géneros en parodia, travestismo, pastiche... redefinición de los modos de representación, amalgama y sincretismo de estilos.

8. *Carnavalización*: la carnavalización incluye la ironía, la hibridación, la decanonización, pero también el aspecto lúdico del postmodernismo, el gusto por el antifaz y la máscara.

9. *Performance*: El texto postmoderno invita a la performance. El teatro se ha convertido en la condición de la cultura postmoderna, la analogía entre la política, los medios de comunicación y nuestras vidas.

10. *Construccionismo*: el postmodernismo tiende a la creación de mundos ficticios, mundos hipotéticos, a la definición del modo en el que se crean esos mundos.

11. *Inmanencia*: el postmodernismo nos ha hecho partícipes de un sistema semiótico inmanente.

Estos once rasgos, unidos a los descritos anteriormente, nos dan una idea de qué tipo de obras podemos encontrar cuando nos acercamos al fenómeno postmoderno. Evidentemente, en una determinada obra reconocida como “postmoderna” no vamos a localizar estos once rasgos, como si de un análisis médico se tratara. Sin embargo, nos ayudan a definir un cierto tipo de patrón estético propio de una corriente artística y una época concretas.

II.1.6. Mijail Bajtín: relaciones espacio-temporales y cosmovisión carnavalesca.

En nuestro intento por ofrecer una visión general de los rasgos que caracterizan la obra de arte postmoderna, hemos hecho un recorrido por las distintas opiniones que hasta el momento se han vertido sobre este fenómeno, recogiendo en este proceso toda una serie de rasgos definitorios. Aunque no esté directamente relacionado con las discusiones que tratan de definir lo postmoderno⁸, Mijail Bajtín analiza en sus teorías narrativas dos conceptos que sí se recogen en este patrón estético, por lo que el análisis de estos conceptos será sin duda útil. Nos referimos al concepto de “cronotopo” y a la llamada “cosmovisión carnavalesca”⁹. No pretendemos, sin embargo, recoger el enorme y fundamental legado teórico de Mijail Bajtín, pues las bases teóricas y metodológicas de esta tesis son otras. Nos

⁸ El estudio de Iris M. Zavala *La posmodernidad y Mijail Bajtín* podría entenderse como una prueba indiscutible de la relación del teórico ruso con los múltiples debates sobre el fenómeno postmoderno. Sin embargo, a nuestro parecer, Zavala sigue, la mayoría de las veces, una definición demasiado simplista del término, entendiéndolo sólo desde su oposición a la modernidad. No obstante, estamos de acuerdo, y así lo recogemos en este apartado, con la actualidad que cobran los conceptos de cronotopo y carnaval descritos por Bajtín en el arte postmoderno, dada la especial relevancia de las relaciones espacio-temporales en este tipo de obras.

⁹ Para el estudio de ambos conceptos nos basamos, fundamentalmente, en las obras *Teoría y estética de la novela* (BAJTIN:1971) y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (BAJTIN:1989).

centraremos, por tanto, en los dos términos antes mencionados, a los que sí haremos referencia en el análisis textual de la obra de Daniela Hodrová.

Como hemos podido comprobar hasta ahora, una de las principales aportaciones de lo que conocemos como narrativa postmoderna es precisamente el especial tratamiento de las relaciones espacio-temporales, o como lo define Bajtín, el cronotopo artístico:

“...conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituyen la característica del cronotopo artístico”. (BAJTÍN 1989:237-238)

La estrecha relación que se establece entre Daniela Hodrová y su obra, la relación de todas las acciones y acontecimientos de su vida y la de sus personajes con el mundo espacial y temporal que les rodea (la ciudad de Praga y su pasado histórico), hacen que el concepto de cronotopo introducido por Bajtín posea un valor especial en nuestra investigación. Bajtín utiliza el cronotopo para hacer un estudio del género novelesco desde la antigüedad hasta hoy. De ese estudio se desprende la definición de los distintos cronotopos posibles. Recogemos a continuación los que nos resultan más productivos (BAJTÍN 1989:63-68):

- *Cronotopo del encuentro*: en el cronotopo del encuentro, la definición temporal (“al mismo tiempo”) es inseparable de la definición espacial (“en el mismo lugar”). Este tipo de cronotopo actúa frecuentemente como elemento compositivo, siendo utilizado como intriga, como punto culminante o desenlace del argumento... El cronotopo del encuentro es además especialmente fructífero por su relación con numerosos motivos (separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda...), todos ellos similares por la unidad de las definiciones espacio-temporales.

- *Cronotopo del camino*: Ligado esencialmente al cronotopo del encuentro (en la novela, los encuentros tienen lugar habitualmente en el “camino”), es todavía mayor

en volumen. En el cronotopo del camino se combinan de manera original las series espaciales y temporales de los destinos de las vidas humanas, es el punto de consumación de los acontecimientos. La metaforización del camino es variada y tiene múltiples niveles, pero el núcleo principal es siempre el paso del tiempo.

- *Cronotopo de la crisis*: El cronotopo de la crisis, asociado con frecuencia al motivo de la metamorfosis, de la transformación, encierra la idea básica de la evolución. La secuencia temporal propia de este cronotopo es la de “culpa-castigo-expiación-beatitud”. El cronotopo de la crisis suele presentar varias imágenes del personaje, claramente diferentes, que proceden de las distintas etapas de su existencia y corresponden generalmente con los momentos cruciales de la crisis y renovación vital del personaje.

- *Cronotopo del umbral*: Aunque pueda asociarse al cronotopo del encuentro, su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. Este tipo de cronotopo suele aparecer de manera metafórica o simbólica. El cronotopo del umbral y los asociados a él, como el patio, la calle, la plaza, la escalera, etc., son los principales lugares de acción, los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos de la crisis, la caída, la regeneración, la renovación y las decisiones que determinan toda la vida del personaje. Además, el tiempo que conforma este tipo de cronotopo se presenta como un instante que parece no tener duración, que se aparta del transcurso natural del tiempo biográfico.

Los cronotopos aquí descritos son especialmente relevantes si los aplicamos al estudio de la obra de Daniela Hodrová, pues todos poseen un elemento en común, y podríamos decir que todos surgen de un mismo objetivo: la renovación. En una obra como la trilogía de *La ciudad doliente*, cuyo escenario es una ciudad de Praga convertida en teatro y cuyos “actores”, perdidos en el camino laberíntico de su existencia, se ven sometidos a continuas transformaciones y metamorfosis, los cronotopos de la crisis, el recorrido por las calles y plazas del gran escenario, los caminos y umbrales, son recurrentes. Este deseo de renovación, de “nuevo nacimiento”, produce lo que Bajtín denomina “cosmovisión carnavalesca”, fuertemente ligada a las fuentes populares y al ritual del carnaval. La cultura del

carnaval se sitúa en la frontera entre el arte y la vida, es más, la vida misma se presenta con los elementos propios del juego. En cuanto a sus partícipes, el carnaval ignora la distinción entre actores y espectadores, los partícipes no asisten al carnaval, sino que lo viven. El carnaval no posee una frontera espacial, por lo que resulta imposible escapar de él. Podemos decir que el carnaval, más que en una representación, se convierte en un estado particular del mundo: el de su renacimiento y renovación. Durante el tiempo que dura el carnaval, es la vida misma la que interpreta y el juego se transforma en realidad. En el ritual del carnaval aparece además un elemento esencial, imagen de su propia esencia. Nos referimos a la máscara:

“La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y el sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual”. (BAJTÍN 1971:41-42)

Esta visión carnavalesca del mundo da lugar a formas de expresión caracterizadas por la lógica de las cosas “al revés” y “contradictorias”, las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (simbolizadas en el motivo de la rueda), del frente y del revés. Es típica, además, la representación del cuerpo humano desde un punto de vista grotesco: el cuerpo humano, todas sus partes y miembros, conforman una unidad concreta de medida del mundo, aparecen constantemente imágenes relacionadas con los gestos, las enfermedades y las bajas pasiones. Otro aspecto esencial de esta cosmovisión carnavalesca es la muerte. El momento de la muerte, representado como una etapa necesaria de la vida misma, como una parte del ciclo temporal global de la vida, no constituye un final esencial.

II.2. De cómo lo postmoderno llegó a ser neobarroco.

A finales de los años 80, algunos autores¹⁰ formados en los estudios sobre el fenómeno postmoderno comienzan a distanciarse del término y a buscar nuevos modelos de definición de la cultura contemporánea. Nace así el término “neobarroco”, que a partir de ese momento se aplicará a muchos de los objetos culturales hasta entonces catalogados como “postmodernos”. El nuevo término recoge la tradición de aquellos estudios que habían tratado el barroco como una categoría metahistórica¹¹, por lo que no se considera un simple retorno al Barroco histórico, sino también un espíritu o, en palabras de Calabrese, un “aire de tiempo”.

“¿Pero existe, y cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: neobarroco. Pero enseguida hago la precisión de que la etiqueta no significa que hemos “vuelto” al barroco, ni de que lo que define “neobarroco” sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad... El “neobarroco” es simplemente un “aire de tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber.” (CALABRESE 1994:12)

Aunque el concepto “neobarroco” no aluda a un simple retorno al Barroco histórico, sí existe un espíritu común a ambas épocas: la impaciente pulsión crítica por encontrar una especie de “orden secreto” a partir del reconocimiento de la complejidad del mundo. Esto es perceptible en el interés contemporáneo por muchas de las temáticas tratadas durante los siglos XVII y XVIII, como la técnica del *myse en abyme* o “el cuadro dentro del cuadro”, la realidad y el simulacro, el impulso alegórico, la metamorfosis, lo grotesco, el laberinto, el viaje... “Por todas partes el barroco vuelve. Pero ¿acaso no es lo propio del barroco retornar siempre, retornar por sistema, por espontaneidad de sistema?” (BREA 1991:9)

De los distintos estudios realizados hasta el momento sobre el neobarroco¹², el más completo y exhaustivo es sin duda *La era neobarroca*, de Omar Calabrese, y aunque

¹⁰ Destacan Omar Calabrese, José Luis Brea y Craig Owens, entre otros.

¹¹ Eugenio D’Ors, *Lo Barroco*, 1932; Severo Sarduy, *Barroco*, 1974; Luciano Anceschi, *L’Idea del barocco*, 1984, etc.

¹² Además de en la obra de Calabrese, el término *neobarroco* aparece a lo largo de los años 80 en los escritos de Craig Owens (*El impulso alegórico*, 1980), Guy Scarpetta (*El artificio*, 1988), Gilles Deleuze (*El pliegue: Leibniz y el barroco*, 1988), Massimo Cacciari (*Drama y duelo*, 1989), Christine

el autor deja clara desde el principio su oposición al término “postmoderno”¹³, hay, al menos, un punto en común entre ambos: su postura con respecto al clasicismo.

“Por ‘clásico’ entenderemos sustancialmente las ‘categorizaciones’ de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas. Por ‘barroco’ entenderemos, en cambio, las ‘categorizaciones’ que ‘excitan’ fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencias y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores [...] La búsqueda del ‘neobarroco’ se realizará por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación). Obtendremos de ello una geografía de conceptos que nos ilustrarán tanto sobre la universalidad del gusto neobarroco, como sobre su especificidad de época.”
(CALABRESE 1994:43)

El conjunto de rasgos que presenta Calabrese para analizar estas manifestaciones y para definir la estética neobarroca es bastante extenso y se resume en seis categorías de estudio: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos y nudo y laberinto. Calabrese aplica estas categorías a una gran variedad de manifestaciones contemporáneas, nosotros nos centraremos en los ejemplos que afectan directamente a la obra literaria:

- *Ritmo y repetición*: variación organizada, gusto excesivo por la anáfora, policentrismo...

- *Límite y exceso*: el gusto por experimentar la elasticidad de un determinado sistema a partir de sus consecuencias extremas es un rasgo observable en casi todos los

Buci-Glucksman (*La folie du voir. L'esthétique du baroque*, 1986), José Luis Brea (*Nuevas estrategias alegóricas*, 1991), etc. Todos estos estudios hacen referencia a los mismos rasgos estéticos propios de la obra de arte contemporánea. Brea y Owens, además, se centran de manera especial en el carácter alegórico de las manifestaciones artísticas contemporáneas y su capacidad de apropiar y alterar el significado original de las imágenes para transmitir un significado diferente.

¹³ Al comienzo de su estudio Calabrese advierte que existe ya un término en el campo de la expresión para definir una línea de tendencia contemporánea. Se trata, según él, del “muy manido” “postmoderno”, que rechaza por considerar que se aplica a tres ámbitos (la literatura, la filosofía y la arquitectura) que se confunden entre sí. Para nosotros, sin embargo, los términos “postmoderno” y “neobarroco” aluden en su mayoría a los mismos fenómenos culturales, y si bien el punto de vista a la hora de analizarlos puede ser distinto, las cualidades que definen dichos fenómenos son las mismas. Podemos decir que el término “neobarroco” aparece en un estadio posterior de los estudios postmodernos para simplificar u “ordenar” de alguna manera la enorme producción teórica sobre un término que comenzaba a desvirtuarse.

campos del saber contemporáneo. El caso más típico para Calabrese es aquel que “extremiza los datos de la perspectiva lineal variando ‘al límite’ el punto de vista, de fuga, de distancia. Consecuencia: la producción de una serie de modelos más allá de los cuales la perspectiva se autodestruye, como el ‘trompe-l’oeil, el encuadre, la anamorfosis, el escorzo...’ (CALABRESE 1994:67). En lo que concierne a la literatura, encontramos, por ejemplo, narraciones que tienden a forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que un elemento dado cobra una forma proporcionada y clara.

- *Detalle y fragmento*: Calabrese define la estética del fragmento en literatura como “un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso” (CALABRESE 1994:102). Atribuye el inicio de esta técnica a la escritura fragmentaria de Roland Barthes y asegura que es típica de narraciones que pretenden expresar lo caótico, lo casual, que tienden a evitar el orden de las conexiones.

- *Inestabilidad y metamorfosis*: las cualidades de “informe” e “inestable” se aplican en este estudio a tres obras literarias: *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino; *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco y *Duluth*, de Gore Vidal. En el caso de Calvino, encontramos un ejemplo de “traducción”: “toda historia es la metamorfosis figurativa potencial de cada una de las otras y en la novela se expresa haciendo acaecer verdaderamente unas metamorfosis narrativas, la una en la otra, y todas en el marco, que es, también éste, una historia del mismo rango, sólo elevada al rango superior de ‘contenedor’.” (CALABRESE 1994:120). Por el contrario, Eco nos presenta un caso de “transferibilidad”: “Eco parte de la idea de que estructuras y figuras son transferibles dentro de otra historia ‘nueva’ que será la combinación de un material enciclopédico más o menos ya existente. De este modo [...] efectúa un “montaje” de muchísimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) que encajan todos en un nuevo texto.” (CALABRESE 1994:120). Por último, Calabrese introduce un ejemplo, combinación de los dos motivos narrativos anteriores, la traducción y la transferibilidad. Es el caso de Vidal: “los personajes pueden cruzarse de una historia a otra, actuar entre ellos aunque pertenezcan a épocas diferentes y a tramas alejadas entre ellos, transfiriendo su “memoria” novelesca [...] a otros enredos concomitantes. Existe además un nivel de enunciación

(el autor identificado con el nombre de la cubierta que se dirige a sus propios lectores) que salta continuamente entre dentro y fuera de la novela.” (CALABRESE 1994:121).

- *Desorden y caos*: tendencia a la creación de estructuras como los fractales o caleidoscopios, que reflejan imágenes caóticas.

- *Nudo y laberinto*: El laberinto, y otros tipos de configuración relacionados directamente con él, como el nudo, el meandro o la trenza, son representaciones de una complejidad ambigua: “por una parte (la pérdida de orientación inicial), éstas niegan el valor de un orden global, de una topografía general; pero, por otra, constituyen un desafío para encontrar todavía un orden y no inducen a la duda sobre la existencia del orden mismo.” (CALABRESE 1994:148). Aplicado a la literatura, encontramos obras en las que no existen ni entradas ni salidas a la trama, el lector-viajero se encuentra ante la idea de un infinito potencial de la narración.

II.3. Lubomír Doležel y la “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”.

La obra literaria de Daniela Hodrová construye un mundo que lucha entre la literatura fantástica y la literatura realista; un mundo en el que los muertos conviven con los vivos, en el que los hombres se transforman en animales, los corderos son lobos y los lobos son corderos; en el que aparece la propia escritora, sus amigos o personajes reales de la historia checa. Un mundo, en definitiva, en el que los conceptos de realidad e identidad se desvanecen, o simplemente se transforman. La acción transcurre en una ciudad “real”, Praga, que se convierte en escenario fundamental del gran teatro. Una ciudad que es a la vez agradable y destructiva, y que rige en todo momento el destino de sus personajes.

Al enfrentarnos a la obra de Daniela Hodrová, surgen las mismas preguntas que nos planteábamos anteriormente al comentar el dominante ontológico presente en la literatura postmoderna: ¿qué es para Hodrová un mundo?, ¿qué tipo de mundos crea, cómo están contruidos y en qué se diferencian?, ¿qué relación guardan con el mundo “real”?... Este trabajo, por lo tanto, intenta dar respuesta a esas preguntas. Es por ello que consideramos adecuado establecer como base metodológica de nuestra tesis las teorías propuestas por Lubomír Doležel, enmarcadas en la denominada “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”. Esta nueva tendencia en el campo de la narratología nos ofrece un marco de análisis adecuado para el estudio de la obra de Daniela Hodrová, pues se ocupa precisamente de analizar mundos ficcionales similares a los que nos propone la escritora checa.

II.3.1. Orígenes y rasgos esenciales de la “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”¹⁴:

La semántica de los mundos posibles surge en la década de los 60 con el ensayo de Saul Kripke “Semantical Considerations on Modal Logic” (1963). Como queda patente en el título del ensayo, el concepto nace en el marco de la denominada “lógica modal”, por lo que las raíces leibnizianas de la semántica de los mundos posibles son más que evidentes. Durante la década de los 70, el modelo de los

¹⁴ DOLEŽEL 1997:69-94; 1999:111-123; 1999b:29-47.

mundos posibles se extiende más allá de la lógica modal, convirtiéndose en un paradigma interdisciplinario (como ocurrió también con el postmodernismo). La labor de Doležel y sus compañeros (Van Dijk, Pavel, Eco, Ryan...) consistió en acercar el marco de estudio de la semántica de los mundos posibles a la semántica de la ficción.

“A los estudiosos de la literatura les ha atraído la estructura de los mundos posibles desde que descubrieron su potencial para la fundación de una teoría innovadora de la ficcionalidad [...] Al perfeccionar la vieja idea de los mundos imaginarios, el concepto macroestructural de los mundos posibles inspira una teoría de la ficcionalidad que no descansa en ejemplos aislados, seleccionados ad hoc. Tratamos las entidades ficcionales como componentes de una estructura ‘emergente’ de orden superior, el mundo ficcional”. (DOLEŽEL 1999b:34)

Los mundos ficcionales de la literatura son un tipo especial de mundo posible, “artefactos estéticos construidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales” (DOLEŽEL 1999b:34-35), por lo que, a pesar de la utilidad que proporcionaba el modelo de la lógica modal, era necesario evitar la identificación total con él. Para ello, Doležel clasifica, en primer lugar, los aspectos en los que el concepto de mundo ficcional se comporta como un mundo posible, para posteriormente definir cuáles son los rasgos especiales para los mundos ficcionales de la literatura, rasgos que los distinguen del modelo propuesto por la lógica modal. Los rasgos que definen el mundo ficcional como mundo posible son los siguientes:

-Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real. Los elementos particulares ficcionales, como posibles sin existencia real, son ontológicamente diferentes de las personas, los sucesos y los lugares reales. Aunque un personaje no pertenezca al mundo real, no por ello deja de ser una persona posible que habita en el mundo ficcional al que pertenece. Distinto es el caso de los personajes con una correspondencia real (Doležel pone el ejemplo de Napoleón, el real, el de Tolstoi, el de Stendhal...). En estos casos, las personas ficcionales y sus prototipos reales están ligados por una “identidad inter-mundos”. En este punto surgen varios términos para definir la relación que se establece entre ambos sujetos, el ficcional y el real. Entre los más acertados destacamos, por un lado, la propuesta de Rescher, que introduce el término *versiones* para designar las diferentes

apariencias descriptivas de un mismo individuo en mundos posibles diferentes (RESCHER 1975:88). Por otro lado encontramos el concepto de *réplica* propuesto por Lewis, que conecta las distintas apariencias de una misma cosa en mundos diferentes. Esta relación de réplica es una relación de similitud, por lo que presupone que las réplicas comparten una serie de rasgos fundamentales (LEWIS 1983:27-28). Como veremos en la parte práctica de nuestra tesis (Capítulo IV), ambos conceptos serán productivos en el análisis de la obra de Daniela Hodrová, pues existe una fuerte relación inter-mundos entre los personajes de las tres novelas y entre esos mismos personajes y personas que pertenecen al mundo real.

- *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso.* Los mundos ficcionales no tienen por qué adaptarse a las estructuras del mundo real, no están limitados por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad. Esto es especialmente acentuado en el caso de la literatura postmoderna. Según este rasgo, Doležel define el mundo ficcional como un pequeño mundo posible, moldeado por limitaciones globales concretas, que contiene un número finito de individuos que son composibles. Si se anula este orden de limitaciones globales, como ocurre en el caso de algunas novelas postmodernas, se pueden reunir las congregaciones más chocantes, pero las anomalías sólo confirman que la composibilidad depende del orden global del mundo ficcional.

- *A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos.* La semántica de los mundos posibles utiliza el concepto de accesibilidad para representar formalmente los contactos entre los mundos posibles. En este sentido, se resalta el papel del autor a la hora de construir el mundo ficcional, y el del lector a la hora de reconstruirlo. La necesidad de una mediación semiótica en los contactos entre los lectores con los mundos ficcionales explica por qué la semántica de la ficción tiene que resistir todos los intentos de “descentrar”, “alienar” o dejar de lado el texto literario.

Como ya explicamos, además de estos rasgos comunes, Doležel concreta otros rasgos que son exclusivos del mundo ficcional literario. Los comentamos a continuación:

- *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* Este rasgo se establece por medio de una prueba relativamente sencilla: sólo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles acerca de las entidades ficcionales y no sobre otras. Siguiendo el ejemplo de Doležel, se puede decidir si Emma Bovary se suicidó o tuvo una muerte natural, pero no se puede decidir sobre si tenía una señal de nacimiento en el hombro izquierdo. La incompletitud de los mundos de ficción es el resultado del acto mismo de su creación. A los mundos de ficción se les dota de existencia por medio de textos de ficción y sería necesario un texto de longitud infinita para poder construir un mundo de ficción completo. Aunque, si bien la incompletitud es una “deficiencia” lógica de los mundos ficcionales, también es un factor importante de su eficacia estética. Los dominios vacíos son constituyentes de la estructura del mundo ficcional, ni más ni menos que los dominios “llenos”. Dado que la forma de los mundos de ficción se determina por la construcción del texto de ficción, la incompletitud se controla y se modula por medio de las elecciones que el autor realiza en su escritura. Esto significa que la función de los vacíos es una variable que depende de los principios estéticos del autor, de su estilo individual y de las normas históricas y de género que implementa. A este respecto, Pavel explica que “autores y culturas pueden optar por minimizar o maximizar el inevitable carácter incompleto de los mundos de ficción”. Él ha sugerido que “en las culturas y períodos donde existe una ‘visión del mundo estable’, se tiende a minimizar la incompletitud, mientras que en períodos de ‘tensión y conflicto’ se tiende a maximizarla.” (PAVEL 1986:108-109).

- *Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea.* Los mundos ficcionales narrativos, por regla general, se constituyen por una simbiosis, las jerarquías y las tensiones de muchos dominios. Tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares. La estructuración modal genera una variedad de

mundos narrativos, tanto homogéneos como no-homogéneos. Así, por ejemplo, el mundo de la ficción realista es un mundo alécticamente homogéneo, es decir, natural (físicamente posible); en el polo opuesto, un mundo sobrenatural alécticamente homogéneo (físicamente imposible, como el mundo de las deidades, demonios, etc.) puede concebirse. Un mundo mitológico, sin embargo, es una estructura semánticamente no-homogénea, constituida por la coexistencia de dominios naturales y sobrenaturales. Los dominios están separados por rígidas fronteras pero, al mismo tiempo, están unidos por la posibilidad de contactos inter-fronterizos. El caso del mundo mitológico demuestra que la no-homogeneidad semántica es un rasgo primordial de la formación de mundos narrativos. La complejidad semántica es una manifestación en grado sumo de la autosuficiencia estructural de los mundos ficcionales. Este rasgo se comprenderá mejor cuando analicemos el sistema modal propuesto por Doležel.

- *Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual. La poiesis textual, al igual que toda actividad humana, tiene lugar en el mundo real; sin embargo, construye reinos ficcionales cuyas propiedades, estructuras y modos de existencia son, en principio, independientes de las propiedades, las estructuras y los modos de existencia de la realidad. La semántica de los mundos posibles ofrece una visión de la literatura como creación perenne de “paisajes ficcionales... favoreciendo de esta manera la pluralidad de los mundos” (PAVEL 1986, 136-48).*

II.3.2. Sistemas modales¹⁵:

Para Doležel, el mundo narrativo es una macroestructura y su orden está determinado por restricciones globales, entre las cuales operan dos tipos de macrooperaciones: por un lado encontramos la *selección*, que determina qué categorías constituyentes se admitirán en el mundo en construcción (mundo unipersonal/ multipersonal; mundo de sucesos físicos/ mentales; mundo con naturaleza/ sin ella...); por otro lado encontramos la *operación formativa*, que modela los mundos narrativos en ordenamientos que tienen el potencial para generar

¹⁵ DOLEŽEL 1999:149-158; 1999b:170-194.

historias. Las modalidades son los principales factores formativos de este tipo. Dentro de las modalidades narrativas hallamos cinco operadores principales:

Operadores				
<i>Cuantificadores</i>	<i>Alético</i>	<i>Deóntico</i>	<i>Axiológico</i>	<i>Epistémico</i>
E algunos	M posible	P permitido	G bueno	K conocido
E ninguno	M imposible	P prohibido	G malo	K desconocido
E todos	M necesario	P obligatorio	G indiferente	K supuesto

En la formación de mundos ficcionales, los sistemas modales se pueden manipular de muchas maneras. De este modo, se crean distintos tipos de mundos ficcionales. Doležel argumenta esta potencia narrativa utilizando la estructuración del mundo afectada por las modalidades.

- *Restricciones aléticas:*

Las modalidades aléticas de la posibilidad, la imposibilidad y la necesidad determinan las condiciones fundamentales de los mundos ficcionales, en especial, la causalidad, los parámetros de tiempo y espacio y la capacidad de acción de las personas.

- *Mundos naturales y sobrenaturales:* Los mundos ficcionales que violan las leyes del mundo real son físicamente imposibles, mundos sobrenaturales. Su principal principio formativo es una redistribución del operador M: lo que es imposible en el mundo natural se vuelve posible en su réplica sobrenatural. Encontramos así numerosas variantes:

- a) Seres físicamente imposibles –dioses, espíritus, monstruos, etc.- pueblan el mundo sobrenatural.
- b) A las personas del mundo natural seleccionadas se les conceden propiedades y capacidades de acción que no están a disposición de las personas corrientes de ese mundo.

- c) Los objetos inanimados están personificados, es decir, se les presta vida mental e intencionalidad.

- *El forastero alético*: El forastero alético es una persona ficcional cuya dote alética se desvía de algún modo fundamental del estándar del mundo. El entrelazamiento de las posibilidades, imposibilidades y necesidades codexales y subjetivas significa que la existencia y la acción de las personas ficticias tienen dos limitaciones: la estructura alética global del mundo y su propia dote alética individual.

- *Restricciones deónticas*:

Las modalidades del sistema deóntico (los operadores P) afectan al diseño del mundo ficcional como, primordialmente, normas que proscriben y prescriben; las normas determinan qué acciones están prohibidas, permitidas o impuestas. La marca deóntica genera la famosa tríada de la *caída* (violación de la norma-castigo), la *prueba* (la obligación cumplida-la recompensa), y el *apuro* (conflicto de obligaciones).

- *El forastero deóntico*: La historia del forastero deóntico es el ejemplo más contundente del conflicto entre el código deóntico y los deseos personales. El forastero deóntico es una persona que se exime a sí misma del código del mundo y sigue sus propios principios.

- *Restricciones axiológicas*:

El efecto general de los operadores G es transformar las entidades del mundo (objetos, estados, sucesos, acciones, personas) en valores positivos y negativos. El código axiológico es una valoración del mundo por un grupo social, una cultura, un periodo histórico.

- *La búsqueda*. La adquisición de valores es la historia axiológica básica, habitualmente comprendida en las narraciones de búsqueda.

- *Restricciones epistémicas*:

El sistema modal del conocimiento, la ignorancia y la creencia impone un orden epistémico en el mundo ficcional. Las modalidades codexales epistémicas se expresan en representaciones sociales, tales como el conocimiento científico, la ideología, las religiones y los mitos culturales.

- *Mundos diádicos*:

La estructura del mundo diádico se podría explicar como una división dentro del mundo ficcional provocada por la redistribución de las modalidades codexales del mismo sistema modal. Según este principio, encontramos distintos tipos de mundos diádicos, dependiendo de la modalidad que predomine. La principal estructura dual de la modalidad alética, por ejemplo, es el *mundo mitológico*, consistente en la combinación de los dominios natural y sobrenatural. De la misma forma, encontramos mundos duales para el resto de modalidades: lo que en un mundo está permitido, en otro está prohibido, o viceversa –modalidad deóntica-; lo que en un mundo es algo positivo, en otro es negativo –modalidad axiológica-; lo que en un mundo es un dominio conocido, en otro es desconocido –modalidad epistémica-, y así sucesivamente.

Doležel destaca en este punto la fecundidad narrativa de este tipo de mundos duales, debido a su tensión semántica. En este trabajo podremos comprobar detenidamente lo acertado de tal afirmación, pues la dualidad es precisamente uno de los rasgos esenciales de la poética de Daniela Hodrová.

II.3.3. Discurso narrativo: el concepto de “autenticación”¹⁶.

Las teorías de Doležel y la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles en torno al discurso narrativo parten de una concepción básica: existir realmente es existir independientemente de la representación semiótica; existir ficcionalmente significa existir como un posible construido por medios semióticos, es decir, los mundos ficcionales son posibles a los que se les concede una existencia ficcional. El poder del texto para conceder existencia ficcional se explica por el

¹⁶ DOLEŽEL 1999:125-148; 1999b:209-240.

procedimiento de la autenticación. Los textos ficcionales pueden llevar a cabo esta función de autenticación porque están exentos de la evaluación de verdad, en su caso el problema radica en el éxito del enunciado. Si el texto ficcional es enunciado con éxito, transformará una posible entidad en un hecho ficcional. Para llevar a cabo esta función de autenticación textual se hace indispensable la figura de la “autoridad de autenticación”, aquellos hablantes debidamente autorizados para cumplir tal función. La pluralidad de discursos del texto narrativo implica una pluralidad de “autoridades de autenticación”. Esta pluralidad radica en la naturaleza dual de la textura narrativa: el narrador y la persona o personas ficcionales. La oposición entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes provoca una tensión dentro del texto narrativo que ha dado lugar a una gama de discursos que varían desde lo estrictamente objetivo a lo puramente subjetivo, dando lugar a varias formas de autenticación:

- *La autenticación diádica:*

La textura narrativa básica combina dos tipos de discurso: la narración de un narrador anónimo e impersonal y el estilo directo de la persona o de las personas ficcionales. La textura resultante es bastante común: los pasajes de una narración en tercera persona (la forma *Er* que veremos posteriormente) alternan con los diálogos y monólogos de los personajes. En este tipo de autenticación diádica hay una regla básica: las entidades presentadas por el discurso del narrador anónimo en tercera persona se autentican de forma automática como hechos ficcionales. Este tipo de fuente primordial se denomina “narración autorizada”.¹⁷ En lo que respecta al discurso de los personajes, la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles formula la condición de verdad de sus afirmaciones argumentando que éstas se autentican si se corresponden con el conjunto de los hechos ficcionales. No

¹⁷ Doležel incluye en este apartado el ejemplo del pasaje de Don Quijote y los molinos: en el mundo ficcional del Quijote existen molinos y no gigantes. Para Martínez-Bonati, quien afirma que “los asertos narrativos ficcionales de un narrador autorial, en tercera persona [...], si se trata de asertos relativos a hechos singulares, no pueden ser seriamente puestos en duda [...], nuestra comprensión de afirmaciones pseudoautoriales relativas a hechos del mundo narrado excluye la posibilidad de que sean falsas y les concede a priori verdad y exactitud irrestrictas.” (MARTINEZ-BONATI 1992:158) esto sería así porque la afirmación de Sancho Panza concuerda con la del narrador y la de Don Quijote se desvía de ella. Para Doležel, la semántica de los mundos posibles permite precisar aún más esta afirmación, al proponer que el discurso de Sancho Panza es verdadero, además, porque se corresponde con los hechos ficcionales.

obstante, en el caso de los personajes la autoridad está sujeta a condiciones estrictas, tres de ellas ineludibles:

- el hablante ha de ser fiable, “de confianza”,
- tiene que existir un consenso entre las personas del mundo ficcional en relación con la persona en cuestión,
- la enunciación de esa persona nunca puede dejar de estar autenticada por la narración autorizada.

- *La autenticación graduada:*

La autenticación graduada nace como forma de explicar la fuerza de autenticación de los modos de narración subjetivos (la forma personal *Ich* y la forma subjetiva *Er*). Esta función asigna diferentes grados de autenticidad a las entidades ficcionales, que van desde “lo plenamente auténtico” a “lo no auténtico”.

- *La forma subjetiva Er:* entendemos este modo narrativo como una textura variada que mezcla los rasgos formales de la narración en tercera persona con los rasgos semánticos del discurso de los personajes. La forma subjetiva *Er* crea hechos ficcionales mezclados con actitudes subjetivas, creencias, suposiciones, emociones, etc. Los textos narrativos que incluyen esta forma subjetiva comprenden una función de autenticación de tres valores, donde el valor “relativamente auténtico” se incorpora a los valores de “auténtico” y “no auténtico”, por lo que se crea una zona de transición de hechos ficcionales entre los dominios de lo real y de lo virtual. La mejor forma de juzgar la autenticación de los hechos que se enmarcan en esta zona de transición es contrastarla con los elementos virtuales que proyecta el personaje.

- *La forma personal Ich:* este modo narrativo comprende las narraciones en primera persona, en todas sus variantes. El narrador de la forma *Ich* no posee una autoridad de autenticación convencional, por lo que no puede crear por sí mismo un mundo ficcional. Sin embargo, su posición es privilegiada dentro del conjunto de personas ficcionales, pues se le otorga una actividad doble de habla, al participar en los diálogos con otros personajes y producir a su vez una narración monológica. A esto

hay que añadir una diferencia más frente al resto de personas ficticiales, que constituye al mismo tiempo la principal competencia del narrador *Ich*: su conocimiento privilegiado de los hechos ficticiales. Para reafirmar y mantener este privilegio, el narrador delimita el campo de este conocimiento e identifica sus fuentes.

- *Subversiones de la autenticación*:

En nuestro estudio es ciertamente útil el análisis de lo que Doležel denomina “subversiones de la autenticación”, pues sus formas más típicas se han ilustrado con profundidad en la literatura postmoderna. Las dos variantes que Doležel reconoce en este fenómeno son las siguientes:

-*Narraciones auto-reveladoras*: la autenticación textual requiere que los hechos ficticiales cumplan unas condiciones de expresión acertadas, si éstas no se cumplen, el acto es nulo y carece de valor, no se producirá ningún cambio en el mundo ficticio. En el caso de la metaficción, género ampliamente tratado en la postmodernidad, el acto de autenticación se anula al ser puesto al descubierto. Recordemos que en la metaficción los procedimientos de la creación literaria se exponen abiertamente, el texto construye simultáneamente un mundo ficticio y la historia de su construcción. Pensemos, por ejemplo, en *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino:

“¿Por qué no admitir que mi insatisfacción revela una ambición desmesurada, quizá un delirio megalómano? Ante el escritor que quiere anularse a sí mismo para dar voz a cuanto existe fuera de él se abren dos caminos: o escribir un libro que pueda ser el libro único, capaz de agotar el todo en sus páginas; o escribir todos los libros, de modo que persiga al todo a través de sus imágenes parciales. El libro único, que contiene el todo, no podría ser sino el texto sagrado, la palabra total revelada. Pero yo no creo que la totalidad sea contenible en el lenguaje; mi problema es lo que queda fuera, lo no-escrito, lo no-escribible. No me queda otro camino que escribir todos los libros, escribir los libros de todos los autores posibles. Si pienso que debo escribir *un* libro, todos los problemas de cómo ese libro debe ser y de cómo no debe ser me bloquean y me impiden proseguir. Si en cambio pienso que estoy escribiendo toda una biblioteca, me siento repentinamente aligerado: sé que cualquier cosa que escriba se verá integrada, contradicha, equilibrada, amplificada, enterrada por los cientos de volúmenes que me quedan por escribir.” (CALVINO 1999:192).

La metaficción postmoderna no sólo pone al descubierto el acto de creación del mundo ficcional, sino todos los actos y actividades de la comunicación literaria, la lectura, la interpretación, la crítica, la intertextualidad...

- *Mundos imposibles*: además del caso anterior, en el que la fuerza de autenticación se invalida por la violación de las condiciones de éxito, encontramos otro modo de subversión de la autenticación. Es el que se consigue a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, dando como resultado un mundo lógicamente imposible. Las contradicciones internas del mundo ficcional pueden ser de distinto tipo: encontramos mundos imposibles en los que historias mutuamente contradictorias se anulan unas a otras, en los que aparecen distintas versiones de un mismo hecho, o en los que las entidades ficcionales son de órdenes ontológicos diferentes, unidos por el recurso de la metalepsis, que borra las fronteras ontológicas. Además de estos dos ejemplos de subversiones de la autenticación, Doležel concluye este apartado apuntando un tercer tipo, que resultaría de la combinación de ambos ejemplos y supondría un auténtico desafío en la creación de mundos ficcionales: hablamos de los casos en los que una narración auto-reveladora crea un mundo ficcional imposible por medio de contradicciones internas.

II.3.4. El mito moderno¹⁸:

El siguiente punto de análisis en los estudios de Doležel es el de la noción de mito. Según Doležel, en la literatura del siglo XX hemos asistido a la recuperación del mito clásico como forma de conocimiento del mundo, aunque se han incluido algunas variantes, que conformarían lo que él denomina “mito moderno”. Este nuevo término acuñado por Doležel le sirve para comprender la estructura y el potencial semántico del mundo ficcional de Franz Kafka.

Las variantes incluidas en el mito moderno afectan a dos aspectos básicos de la estructura del mito clásico: por un lado, la estructura alética del mundo mitológico es diádica y las esferas naturales y sobrenaturales están separadas por una frontera nítida. Las leyes del mundo natural determinan lo que es posible, imposible y

¹⁸ DOLEŽEL 1999:199-224; 1999b:262-278.

necesario en el mundo natural; todo lo que sucede en el mundo natural, tanto los acontecimientos naturales como las acciones humanas, está regido por estas leyes. Por el contrario, estas leyes no determinan el mundo sobrenatural, en el que todo parece ser posible, sus acontecimientos sobrepasan las leyes de la naturaleza. Por otro lado, las relaciones que se establecen entre ambas esferas son asimétricas, es decir, el dominio natural está bajo el dominio de los seres sobrenaturales, quienes pueden acceder a él sin problema. No sucede así al contrario, los habitantes del mundo natural no pueden intervenir directamente en los acontecimientos del mundo sobrenatural.

En el mito moderno se transforman estos dos aspectos básicos de oposición modal y de relaciones asimétricas, dando lugar a dos tipos distintos de mundos:

- *El mundo híbrido*: La primera transformación del mito clásico consiste en eliminar la frontera entre los dominios natural y sobrenatural y neutralizar su oposición modal. De esta forma, el mundo mitológico diádico se convierte en un mundo híbrido unificado, en el que tanto los fenómenos naturales como los sobrenaturales son partes integrantes del mismo mundo. Podemos decir que el mundo sobrenatural se “naturaliza”, y los fenómenos que en el mito clásico son percibidos como sobrenaturales ahora se perciben simplemente como “extraños”. Un claro ejemplo lo encontramos en *La metamorfosis* de Kafka, en la que los personajes, a pesar de reaccionar con horror o repugnancia ante la transformación de Gregor Samsa, no intentan explicar el fenómeno como una intervención desde el dominio sobrenatural.

- *El mundo visible/invisible*: En la segunda transformación de la estructura propia del mito clásico ambos dominios de la estructura diádica se convierten en dominios naturales, pero la frontera entre ambos dominios y sus relaciones asimétricas se mantienen. La variación consiste en que la oposición entre los dominios es distinta: ambos son naturales, pero uno de ellos, construido explícitamente, es “visible”, mientras que el otro, construido implícitamente, no lo es. A diferencia del mundo híbrido, en el que todavía es posible que sucedan acontecimientos “extraños”, como la transformación de uno de sus personajes en un misterioso insecto, en esta nueva variante del mito moderno este tipo de acontecimientos (sobrenaturales en el mito

clásico) tienen su origen en un dominio “invisible”, pero completamente natural. Las fuerzas sobrenaturales en este caso proceden de la propia naturaleza humana o la organización social. Un ejemplo perfecto de esta estructura del mundo visible/invisible lo constituye otra obra de Kafka, *El proceso*. En esta obra se nos presentan dos dominios, ambos naturales, pero uno de ellos (el de Josef K.) es visible, mientras que el otro (el del Tribunal que lo juzga) es invisible.

II.3.5. Reescrituras postmodernas¹⁹:

El presente apartado alude directamente al objeto de estudio en nuestro trabajo, la literatura postmoderna. En concreto, Doležel hace referencia al concepto de reescritura, afirmando que “toda la reescritura postmoderna rediseña, recoloca y re-evalúa el protomundo clásico”. Dentro de este fenómeno, Doležel distingue tres tipos de reescrituras:

- *La transposición*: La escritura conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez. El protomundo y el mundo sucesor son *paralelos* pero la reescritura pone a prueba la actualidad del mundo canónico al colocarlo en un nuevo contexto histórico, político y cultural, habitualmente contemporáneo.

- *La expansión*: Extiende el campo del protomundo al rellenar sus huecos, construir una prehistoria o una pos-historia, etc. El protomundo y el mundo sucesor son *complementarios*. El protomundo es colocado en un nuevo contexto y se cambia así la estructura establecida.

- *El desplazamiento*: Construye una versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su estructura y reinventando su historia. Estas reescrituras postmodernas más radicales crean antimundos *polémicos* que minan o niegan la legitimidad del protomundo canónico.

¹⁹ DOLEŽEL 1999b:286-310.

El concepto de reescritura postmoderna propuesto por Doležel, reconocible a través de alguna prueba textual o estructural, el título, las citas, las alusiones intertextuales, las semejanzas entre las estructuras de los mundos posibles, el paralelismo entre las tramas, la semejanza entre sus escenarios..., nos lleva a pensar, e intentar demostrar llegado el momento de analizar la obra de Hodrová, que en esta autora, además de existir una reescritura del mundo clásico, encontramos que cada obra es asimismo una reescritura de la obra anterior, formando un mundo posible único cuyas entidades ficcionales se repiten constantemente, obteniendo réplicas de personajes anteriores, situaciones recurrentes localizadas en distintos lugares y distintas épocas, etc.

II.3.6. Cuestiones sobre temática literaria: el caso del doble²⁰:

Como último punto de análisis de las teorías literarias de Lubomír Doležel recogemos un apartado que nos será especialmente útil en el análisis de la obra de Daniela Hodrová, dada la importancia que en ella tiene el concepto de dualidad. Nos referimos al tema del doble, enmarcado dentro del campo de la temática literaria. Doležel pretende, al igual que sus maestros, dar un papel relevante a la temática literaria, hasta ahora menospreciada. Para ello recurre a la escuela de Praga y a las teorías, fundamentalmente, de Tomaševskij, Mukařovský y Vodička, quienes no sólo desarrollaron un impresionante sistema de temática literaria, sino que además le asignaron un papel central en la historia y las teorías literarias. La importancia de la temática radica para ellos en que la estructura está ligada en sus fundamentos “extraliterarios” en la temática y a través de ella. Dentro del campo de estudio de la temática literaria, Doležel analiza el caso del doble, por ser un tema que proporciona un marco muy estimulante para el estudio de la ficcionalidad: la semántica de los mundos posibles.

“El tema del doble [...] expresa la idea básica del modelo de mundos posibles: cuando pensamos o hablamos sobre un individuo, no pensamos o hablamos sólo sobre su existencia real, sino también sobre todos los cursos vitales alternos posibles que él o ella puede o podría seguir. La semántica de los mundos posibles es una teoría del

²⁰ DOLEŽEL 1999:159-174.

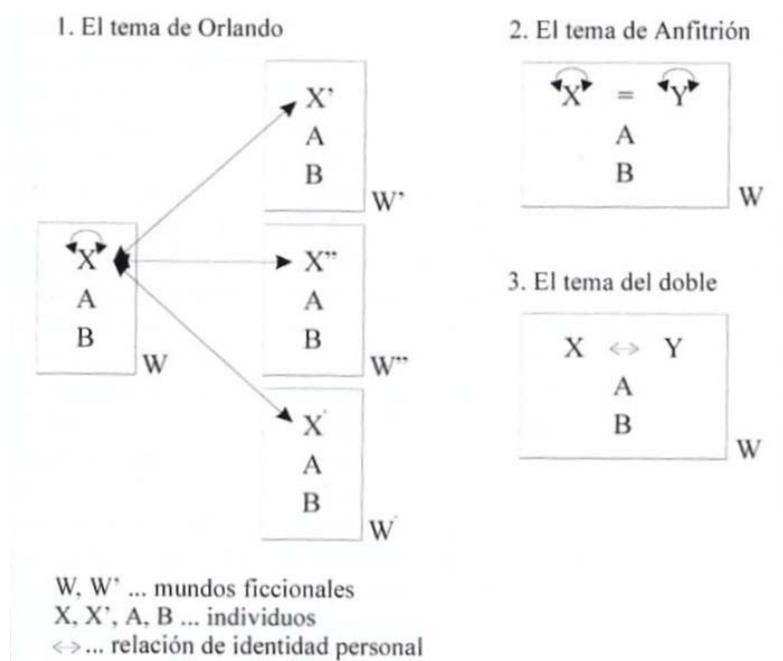
razonamiento y la imaginación que asigna una serie innumerable de dobles a cada individuo.” (DOLEŽEL 1999^a:165)

En el tratamiento del tema del doble, Doležel tiene en cuenta especialmente el rasgo de la identidad personal, de donde parten sus tres tipos de temas dentro del tema general del doble:

- *Tema de Orlando*: el mismo individuo, es decir, un individuo marcado por el rasgo de la identidad personal, existe en dos o más mundos alternos. El tema de Orlando exige un mundo ficcional múltiple para su representación semántica. Un individuo (X) con una identidad personal fija existe en distintos mundos alternos en incorporaciones alternas (X', X"...). La serie de propiedades que X posee sufre cambios cuando se mueve de un mundo a otro. La construcción del universo ficcional múltiple en el que se localiza el tema de Orlando requiere que se erijan fronteras entre mundos (saltos significativos en el tiempo narrado, muertes, etc.). La segunda condición del tema de Orlando es la perseverancia de la identidad personal en los desplazamientos entre las fronteras de esos mundos. Esta perseverancia de la identidad del sujeto debe expresarse mediante una afirmación explícita o por medio de “marcas” de identificación, siendo el nombre propio una de las más importantes, aunque no la única.

- *Tema del anfitrión*: en el tema del anfitrión encontramos en el mismo mundo dos individuos (X e Y) con identidades personales distintas, pero que comparten una serie de propiedades de tal modo que son hasta cierto punto indistinguibles: X=Y. El tema no requiere una identidad absoluta de propiedades, sino principalmente una semejanza perfecta del aspecto físico y la conducta, lo cual dificulta la identificación.

- *Tema del doble*: surge cuando dos incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional. Este es el tema en sentido estricto, el miembro central del campo temático del doble. Los individuos doblados pueden coexistir en el mismo lugar y tiempo, relacionarse verbal y físicamente (como en el caso de *El doble*, de Dostoievsky) o ser mutuamente excluyentes (como en el caso de *El Doctor Jeckyll y Mister Hyde*, de Stevenson).



Una vez identificado el tema o campo temático, en este caso el del doble, Doležel expone el hecho de que en diferentes culturas y periodos históricos puede aparecer un mismo tema representado de muy diversas formas, por lo que debe tenerse en cuenta el segundo problema básico de la temática: la correlación de invariantes y variables. Dado que un determinado tema se modifica al ser integrado en estructuras literarias cambiantes, las variantes históricas y culturales de un mismo tema no son sino casos actualizados de su posible variedad. Como ilustración de la enorme versatilidad de un mismo tema en distintas estructuras literarias, Doležel analiza los distintos factores que pueden modificar dicho tema:

- *Modos de construcción*: el factor modificante más significativo es el modo de construcción, es decir, la forma en la que se concede existencia ficcional al doble. Los principales modos de construcción son tres:

- Dos individuos originalmente separados se funden para formar el doble.
- El doble se genera por división en dos de un individuo original sencillo.

- El doble se genera por un proceso de metamorfosis.

- *Variantes paradigmáticas*: la semejanza, una de las posibilidades de las relaciones paradigmáticas entre los dobles, es quizá la que más variedades genera en el tema del doble. La tipología paradigmática de los dobles puede variar desde la perfecta semejanza hasta el contraste absoluto.

- *Variantes sintagmáticas*: las dos variedades básicas del tema del doble son producidas por dos relaciones sintagmáticas: la simultaneidad y la exclusividad. Como ya hemos comentado, los dobles simultáneos comparten el mismo espacio y el mismo tiempo, por lo que pueden relacionarse física y verbalmente. En el caso opuesto, el de los dobles exclusivos, no pueden coexistir, por lo que la sintaxis del tema se crea por medio de los cambios entre una incorporación y otra. En el caso de los dobles generados por un proceso de metamorfosis, están obligados a ser exclusivos. Para Doležel la verdadera esencia del tema del doble sólo puede ser expuesta en el caso de los dobles simultáneos, sólo la confrontación cara a cara entre los dobles puede explotar todo su potencial semántico, emotivo y estético.

- *Variedades de autenticidad*: uno de los factores estructurales más flexibles del género narrativo es el procedimiento de autenticación, que genera una variedad de dobles que va desde el completamente autenticado al totalmente ambiguo. La autenticación del doble sigue los procedimientos convencionales de la autenticación, que ya comentamos al hablar del discurso narrativo. Por lo tanto, un doble podría autenticarse por medio de una confesión del protagonista, confirmada por la presencia de algún testigo, por ejemplo, o “desautenticarse” mediante una afirmación narrativa final que relegue la historia al espacio de los sueños.

Para concluir su exposición sobre la temática literaria, Doležel hace una afirmación que, consideramos, debería tenerse en cuenta a la hora de desautorizar ciertas corrientes dentro del arte, como ha ocurrido, por ejemplo, con el arte postmoderno.

“Los diversos tipos de doble que hemos podido aislar atestiguan la flexibilidad del tema, y parece seguro afirmar que esta flexibilidad es un factor decisivo en su longevidad. Un

II. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS.

tema permanece vivo mientras sea capaz de modificarse. La vida de una estructura literaria depende, por supuesto, de su capacidad de producir nuevos efectos estéticos. [...] Los temas y su variabilidad son centrales en el precario acto de equilibrio que todo artista debe ejecutar para crear una obra de arte.” (DOLEŽEL 1999a:173-174)

III. DANIELA HODROVÁ Y LA TEORÍA LITERARIA.



Como ocurre con otros tantos escritores adscritos a la corriente postmoderna (pensemos, por ejemplo, en Umberto Eco), el estudio de la obra de ficción de Daniela Hodrová sería incompleto sin tener en cuenta la vertiente teórica de esa obra. A pesar de ser conocida como escritora de ficción, Daniela Hodrová comenzó su carrera en el campo de la teoría literaria a principios de los años 70, poco antes de iniciar la escritura de *Podobojí (Bajo ambas especies)*. Cuando hablamos del contexto político en el que Daniela Hodrová empezó a escribir comprobamos que su obra, tanto teórica como narrativa, no pudo salir a la luz hasta varios años después de ser escrita, lo cual supone una dificultad añadida a la hora de conocer la evolución de su pensamiento. La obra con la que Hodrová se dio a conocer fue *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru (La búsqueda de la novela. Capítulos sobre historia y tipología del género)*, publicada en 1989; sin embargo, en ese momento había escrito ya su primera obra teórica, *Román zasvěcení (La novela iniciática)*, publicada veinte años después de ser escrita, y prácticamente había terminado ya la redacción de *Théta*, con la que cerraría la trilogía narrativa sobre la ciudad doliente. Por lo tanto, es evidente que teoría y práctica literarias han ido siempre de la mano en su evolución como escritora. Por otra parte, entrar en discusiones acerca de si deberíamos considerar a Daniela Hodrová como una teórica que decide poner en práctica sus conocimientos sobre literatura o como una escritora de ficción que se interesa por teorizar sobre su propia forma de escritura no tendría sentido. Ella misma lo deja claro en una entrevista:

“V mém životě se čas teorie a čas románu střídá takřka v jakémisi přírodním rytmu. Často jsem si až zpětně uvědomovala, že v teorii i praxi jsem posedlá týmž, řeším analogické problémy –pouze v jiných úrovních a řekněme systémech. Nikdy to však nebylo tak, že bych si v praxi ověřovala platnost teorie, která byla před románem, anebo abych se snažila to, co jsem dělala v próze, zdůvodňovat teorií.”¹ (BALAŠTÍK 2000)

Esos “problemas similares” de los que habla Daniela Hodrová son los que acercan ambos aspectos de su vida creativa, fundamentalmente su preocupación por la búsqueda del ser y de sí misma. La base de su pensamiento literario podría

¹ “En mi vida el tiempo de la teoría y el tiempo de la novela se han alternado, por así decirlo, de un modo natural. Algunas veces me daba cuenta con posterioridad de que en la teoría y en la práctica estoy obsesionada con resolver problemas similares, sólo que en distintos niveles o sistemas. Sin embargo, nunca ha ocurrido que legitimara en la práctica los valores teóricos anteriores a la novela, o que intentara argumentar de forma teórica lo que anteriormente hubiera hecho en prosa.”

resumirse, por lo tanto, de la siguiente forma: la escritora, inmersa en un caos que la rodea, se encuentra en una ciudad (ciudad-laberinto, ciudad-texto) e intenta, a través de la memoria, superar ese caos, llegar al espacio interior en el que podría llegar al conocimiento de sí misma.

III.1. La poética del caos².

Hasta donde alcanza la memoria literaria, el caos ha sido representado como el estado primigenio anterior a la formación del mundo: en el Génesis bíblico se entiende como el símbolo de la ausencia de límites, como la nada –pero a la vez como fuente y espacio para la creación–; en la cosmogonía egipcia el caos se presenta como un estado unitario anterior a la creación, pero que coexiste con el mundo de las formas, que acabarán uniéndose al final de los tiempos; en la tradición china el caos aparece como un espacio homogéneo, anterior a la división en los cuatro horizontes que equilibran la formación del mundo, simboliza el camino hacia la posibilidad de orientación; para los alquimistas el caos es la materia oscura, símbolo del estado interior, que hay que llegar a conocer para conseguir la transmutación de la Gran Obra... Las representaciones del caos son numerosas y varían a lo largo de la historia: en las obras medievales la imagen más habitual del caos es el *bosque*, el bosque oscuro como símbolo del encuentro con fieras, con monstruos, con seres fantásticos. (“A mitad del camino de la vida, /en una selva oscura me encontraba/porque mi vida había extraviado.” *Divina Comedia, Canto I; 1-3*). Es un lugar donde todo es posible, el héroe se encuentra en el bosque con lo inhumano y lo misterioso, con la *desmesura*. El bosque, imagen del “otro mundo”, es un lugar de muerte, pero también de cambios del alma. Su oposición durante la Edad Media es el palacio, el patio, el jardín cerrado como lugares de orden, de *mesura*. Un aspecto análogo al del bosque lo encontramos durante esta época en el *mar*, símbolo de inestabilidad, de incertidumbre respecto al destino humano.

Durante el Barroco el aspecto más típico del caos, por encima del bosque y el mar, es el *laberinto*, que adquiere la forma del palacio-laberinto, la ciudad-laberinto y el mundo-laberinto. También en el laberinto, cuya tradición se extiende hasta la

² HODROVÁ 1996; 1999e.

antigüedad, el héroe se encuentra con el monstruo, se aleja de sí mismo para conocerse a sí mismo. Normalmente al laberinto se le concede en esta época la forma de ciudad, metáfora del mundo, en la que aparecen personajes caóticos, diversos monstruos con los que tiene que luchar el habitante de la ciudad (esta imagen de la ciudad reaparecerá con fuerza en la literatura del siglo XX, especialmente en la época postmoderna, no en vano denominada por algunos “neobarroco”). Posteriormente, durante la Ilustración, comienza a relacionarse el caos con la imagen de la *naturaleza* que el hombre, demasiado ensimismado en su yo y su razón, deja de comprender. Es por ello que durante esta época, más que en ninguna otra, existe la obsesión por “civilizar” la naturaleza, convertirla en jardín. Ya en la época romántica, encontramos la imagen del caos relacionada con el *texto literario*. Hasta ese momento, el texto pretendía ordenar el caos anterior a la escritura. Sin embargo, el texto romántico, moderno y postmoderno acentúa su carácter caótico, su desorganización, su desigualdad, su “falta de género”, su fragmentación, sigue un camino hacia el sentido plural y los múltiples significados. “K postupům, jimiž text manifestuje svou chaotičnost, patří vedle *karnevalizace* s jejím obracením naruby a vzhůru nohama, s kultem nízkého a nestvůrného, s postavou šaška a klauna, také *hypotetizace* –zpochybňování literární reality, takzvaná sebereflexe žánru.”³ (HODROVÁ 1996:3)

Además de las distintas representaciones del caos debemos también tener en cuenta cuáles son sus habitantes. Para Daniela Hodrová, los personajes que habitan en el caos son de dos tipos: los que entran en él para comprobar sus propiedades extraordinarias y los que acceden a él por causas superiores relacionadas con su disposición. Para los primeros, entre los que se encuentran los héroes de las novelas de aventuras, el caos se convierte en un espacio de prueba, de aventura mundana; para los segundos, el caos se relaciona con alguna fase concreta de su vida corporal, de penitencia por un pecado cometido, con el extravío y la locura o la pérdida de memoria. El principal objetivo del héroe que llega a este espacio desde el exterior es

³ “De entre los procesos a través de los cuales el texto manifiesta su carácter caótico destacan, entre otros, la *carnevalización*, con sus miembros puestos al revés, su culto por lo bajo y lo deforme, sus bufones y payasos, y también la *hypotetización*: la puesta en duda de la realidad literaria, la llamada autorreflexión del género.”

la transformación de ese caos, generalmente representada bajo la “lucha con el monstruo”. Este “señor del caos”, su principal creación y manifestación, adquiere diversas formas. La hibridación, el antropomorfismo y el zoomorfismo son rasgos característicos de los seres que habitan el caos (el minotauro es un buen ejemplo de ello). A este espacio pertenecen también el hermafrodita y los seres que siguen el juego de la “aglutinación”, la “reduplicación” y la “multiplicación” (seres agrandados, empequeñecidos, con más miembros de lo normal...). Al igual que el propio espacio del caos que, como ya hemos comentado, es la nada y a la vez el origen de la creación, los seres que lo habitan son ambivalentes. El dragón, una de las imágenes más típicas del caos, es en el cristianismo imagen del mal y el paganismo, pero a su vez es el alma de los cambios y los tesoros perdidos.

Hasta ahora hemos visto que el caos y los monstruos que lo habitan están relacionados de alguna forma con etapas de transición (caos > luz / mundo > caos > nuevo orden). Esto se debe a que las narraciones del caos no sólo se centran en el destino del mundo y la humanidad, sino que han de entenderse como narraciones metafóricas del caos que conduce al ser perdido en el mundo y la falta de conocimiento hacia el conocimiento de sí mismo. Para ello ha de recorrer ese caos, encontrarse en sus entrañas con el monstruo o su doble y luchar con él, estructurar y a la vez reestructurar el mundo. Ese mundo caótico que el héroe recorre es un mundo sin memoria y, por tanto, sin historia. La búsqueda de la memoria (el recuerdo) es, o podría ser, la búsqueda del pasado y el futuro, la búsqueda de la historia que sin memoria no puede existir. El caos se presenta así como un estado anterior a la historia, aunque en realidad la historia comienza con él, la historia surge del caos, la lucha con el caos supone la primera etapa de la aventura ontológica.

Prácticamente hasta la llegada del Romanticismo, la formación del caos en las obras literarias solía ir acompañada de la formación de su antítesis, un mundo simétrico en el que reina el orden (la Jerusalén celestial, el jardín del Edén...). Sin embargo, a partir de ese momento, y especialmente durante el siglo XX, la antítesis del caos se suprime, aparecen narraciones sobre seres encerrados en laberintos exteriores e interiores, en las que el discurso narrativo parece derramarse incesantemente, se intenta mantener el carácter caótico del texto. Para Hodrová, durante la

postmodernidad se dan condiciones paradigmáticas en este sentido: el texto postmoderno, con su discurso esencialmente ambiguo, representa el caos junto a sus monstruos, que son introducidos en el discurso “ordenado” para convertirlo en “discurso del caos”. Este intento por tematizar y reflejar el caos, por conceder al caos rasgos y estructura de historia, conlleva la comprensión de su forma y su sentido ambivalente, por lo que para el escritor postmoderno el caos deja en ese momento de ser caos.

III.2. El viaje hacia el espacio interior⁴.

Como oposición al caos, como huida de ese espacio, encontramos el viaje hacia el espacio interior, que Daniela Hodrová relaciona con distintos géneros literarios cuyo topos central es precisamente ese “espacio interior” (la novela iniciática, las novelas sobre la búsqueda mística, los viajes alegóricos, los diarios espirituales, etc.). Según Hodrová, en la literatura encontramos espacios que existen a través de los hechos y los personajes que lo habitan. “Vnitřní místo [...] je místem, které vyvstává a proměňuje se v závislosti na stavu duše, místem, v němž to, co bylo vnějším, se stává vnitřním, stavem či lépe procesem, cestou. Stírá se rozdíl mezi bytostí a prostorem, které tu jsou jedno.”⁵ (HODROVÁ 1992:6). Este tipo de espacios pueden entenderse también como un conjunto o red de espacios. El personaje se fusiona de manera especial con ese lugar, lo lleva en su interior, lo construye. Este espacio interior es un espacio impregnado de memoria, lleva consigo todos los recuerdos de los personajes que han pasado por él y a su vez posee información explícita sobre lugares similares de otras obras. A diferencia del espacio exterior colectivo, idóneo para el diálogo, este tipo de espacio es un lugar de experiencia individual, de soliloquio. Esta individualidad extrema es precisamente la que lo convierte en un espacio interior.

El viaje hacia este espacio interior sigue un proceso concreto: el caballero o peregrino debe en primer lugar vivir la desilusión por el mundo, entender el mundo

⁴ HODROVÁ 1992d; 1993b; 1993d; 1994; 1999e.

⁵ “El espacio interior [...] es un espacio que surge y se transforma dependiendo del estado del alma, un lugar en el que lo que anteriormente era exterior se convierte en algo interior, un estado, o mejor dicho, un proceso, un camino. Se borra la distinción entre el ser y el espacio, que aquí son uno sólo.”

como exilio, como algo desagradable (el acosmismo gnóstico, la concepción medieval “*conceptus mundi, renuntiatio mundi*”). Generalmente, este viaje hacia el espacio interior adquiere la forma del regreso, en un movimiento de rotación relacionado con el símbolo de la rueda. El tiempo adquiere también ese carácter circular, pues todo lo que ya ha ocurrido volverá a ocurrir y lo que se fue regresará en algún momento. En esta concepción del espacio interior la secuencia temporal es unitaria: presente, pasado y futuro aparecen en un mismo plano y no de forma consecutiva.

Al igual que sucede con el caos, las representaciones del espacio interior son diversas. Normalmente encontramos indicios exteriores de la presencia de ese espacio interior (paredes de un palacio decoradas con arabescos cuyo significado el adepto desconoce, por ejemplo). Junto a estos signos externos hay que destacar la importancia del recuerdo como indicio, como analogía de los símbolos ocultos que evidencian la presencia del espacio interior. El pasado que el adepto intenta evocar en toda su dimensión refuerza el encuentro con el tesoro perdido, la restauración del antiguo estado ideal que se ha perdido. Fragmentos del pasado pasan a ser presentes en el acto de recordar y el adepto, en presencia de este milagro, es iniciado. A través de su desarrollo en el mito y la novela, el espacio interior se exterioriza bajo la forma del laberinto mítico, el bosque y el palacio góticos, la ciudad-mundo barroca, las casas y palacios encantados del romanticismo, las bibliotecas laberínticas y un sinfín de figuras más. Su ubicación también cambia dependiendo de la época: durante la Edad Media se sitúa abajo y arriba (como en la *Divina Comedia* de Dante), lo cual está relacionado con la topología simétrica cristiana; durante el Barroco, por lo general, se sitúa al mismo nivel que el mundo profano, pero no siempre; desde el Romanticismo se presenta habitualmente como un camino hacia las profundidades, hacia la cripta. Su ubicación en la cultura occidental suele ser a la derecha: el camino izquierdo es el camino de la muerte y el demonio; el camino derecho el de la redención, la vida y Dios.

Si el caos está poblado por seres sobrenaturales que son reflejo de ese espacio, no menos particulares son los seres que habitan el espacio interior. En un lugar donde dejan de tener sentido ideas comunes y leyes conocidas, donde se transgrede la ley de conservación de la materia, la visibilidad de los seres vivos, la inmaterialidad de los

pensamientos y las palabras, encontramos, por ejemplo, cuerpos que se corresponden con dos seres espirituales (gemelo / doble), y seres unitarios que se encuentran entre dos mundos (hombre-animal > centauro; vivo-muerto > alma de un muerto; animado-inanimado > un cuadro, una marioneta, una estatua que cobran vida).

Una vez situado el espacio interior comienza el movimiento dentro de ese espacio, el viaje iniciático. La iniciación significa un camino, un movimiento dirigido hacia el conocimiento. El movimiento dentro del espacio exterior es desorganizado, finito, horizontal, es un círculo errático. Tal es el movimiento de la sociedad no iniciada en el mundo, el movimiento del ciudadano que hasta el momento no ha encontrado el camino hacia sí mismo. Por el contrario, el movimiento por el espacio interior es ordenado, se dirige desde la zona del círculo errático hacia el centro. Este movimiento es, en la mayoría de los casos, vertical. Sin embargo, la verdadera iniciación se presenta como un proceso infinito y parcial: el centro es inalcanzable para aquel que no se encuentra ya en el interior, pero incluso cuando el adepto cree estar en el centro, camina en realidad por el eje del siguiente círculo. La forma de su camino es, por tanto, la espiral. El laberinto (la espiral es una de sus formas) es de hecho una imagen paradigmática del viaje hacia el espacio interior.

III.3. El texto-tejido como imagen literaria del viaje interior⁶.

Si hasta ahora hemos comprobado que los personajes de una novela iniciática son capaces de determinar el espacio en el que habitan, convirtiéndolo en “espacio interior”, en adelante comprobaremos que a su vez ese espacio, o el viaje que se realiza a través de él, puede determinar la propia estructura del texto literario.

Como oposición a la concepción clásica de estructura narrativa (lineal), Daniela Hodrová analiza textos que intentan dinamizar esa estructura cerrada. Hablamos del “texto-tejido”, que la autora identifica con el mito de Ariadna. Este cambio en la estructura narrativa tradicional no es para Hodrová un gesto o juego literario arbitrario, sino que responde a una concepción distinta del sujeto, de la realidad, del tiempo y del espacio en este tipo de textos. De hecho, lo que caracteriza al texto-

⁶ HODROVÁ 2002.

tejido, además de la falta de linealidad, es la particular conexión entre el sujeto, el tiempo y el espacio.

En lo que respecta al sujeto, encontramos en el texto-tejido un tipo de sujeto distinto al convencional: el sujeto concebido como “multitud”, como “campo”. Este sujeto surge del propio carácter de la red o tejido, en el que normalmente no existe ningún centro, o no sólo uno, sino varios (nudos). Este tipo de sujeto múltiple no carece de identidad, pero ésta es complicada, problemática. Esto nos conduce además a la aparición de múltiples perspectivas, que convierten el texto lineal en una red textual. Esta multitud de perspectivas conlleva a su vez la aparición de distintos planos temporales y espaciales. Además de esta peculiar concepción del sujeto, existen otros rasgos distintivos en la formación de un texto-tejido:

- *Principio de multiplicación*: las multiplicaciones de todo tipo suponen un modo habitual de desarrollo del texto-tejido: se multiplican los motivos, los personajes, los acontecimientos y acciones cuyo significado no siempre es claro, formas gramaticales concretas, nombres y, especialmente, palabras. El juego con la etimología de las palabras constituye una de las formas más habituales del comienzo del texto.

- *El párrafo como principio de división*: a la forma de división clásica en capítulos, el texto-tejido antepone la división en párrafos, unidades independientes (“pequeños capítulos”). Con un nuevo párrafo suele aparecer además un nuevo tema, o incluso un género distinto.

- *Red de asociaciones colectivas*: de las entrañas del texto-tejido surgen, como del inconsciente, símbolos de la realidad filogenética de la sociedad. El texto-tejido tiende a la representación del subconsciente y el pensamiento colectivos. Esto explica por qué muchos de estos textos hablan de la infancia, por qué los recuerdos juegan un papel fundamental en ellos. Esto provoca además que el texto-tejido refleje el mundo del eterno retorno, a diferencia del texto lineal tradicional, en el que la

realidad suele construirse en torno a una relación de causas y consecuencias. En el texto-tejido en lugar del principio de causalidad funciona el de la sincronía.

El tejido como metáfora de la escritura no sólo comporta el proceso de tejer y deshacer lo tejido, sino también la formación en ese proceso de “marañas”. Una forma típica de “maraña textual” es la conocida como *mise en abyme*, un viaje hacia el abismo del texto que supone su apertura. Otra forma de maraña son los juegos de palabras, que no son sino una representación de la búsqueda de sentido. Este tipo de marañas que invaden el texto-tejido se forman porque en él la desenvoltura se muestra como algo provisional, con el tiempo se vuelve a tejer, por lo que el ciclo se repite de forma constante.

Anteriormente hemos reflejado la particular conexión entre el sujeto, el tiempo y el espacio. En ese “juego a tres bandas”, la concepción del tiempo juega un papel fundamental. La cultura europea del racionalismo, su visión del progreso y su orientación hacia el futuro, presentaba el pasado como algo molesto que hay que apartar de sí mismo lo más lejos posible, valorarlo como algo irreal, hay que negar el pasado (al igual que el subconsciente y los sueños)⁷. Es significativo que esta cultura mantiene una relación no menos enemistada con su propio presente, que no deja de presentarse como una brecha que hay que superar en el camino hacia el futuro. El texto-tejido rompe de manera radical con esta concepción del tiempo. En el texto-tejido el pasado es todavía algo presente. La memoria, base de la concepción temporal de este tipo de textos, lleva a la confusión de tiempos, a la fusión del pasado con el presente. El sujeto pierde a veces la seguridad de en qué momento se encuentra, distintos lugares en los que se encontró vuelven a él como la habitación de Proust. El salto de un tiempo a otro puede tener lugar incluso en la misma oración. El pasado, igual de vivo que el presente, no es algo impuesto para siempre, sino que permanece abierto y mutable como el futuro. Es posible no sólo vivirlo de nuevo, sino cambiarlo, o por lo menos intentarlo. “Minulost musí být ustavičně korigována a doplňována [...] jak to činím já, když znovu a znovu píšu o smrti svého otce ve stále

⁷ Recordemos que esta concepción del tiempo y del progreso es una de las bases de la ruptura que supondría la postmodernidad y la “pérdida de fe” en los metarrelatos descrita por Lyotard.

otevřeném románovém cyklu.”⁸ (HODROVÁ 2002:368). Esta obsesión por el pasado, sin embargo, puede traer no sólo la impresión de otro conocimiento, relacionado con otro tiempo, sino la amenaza para el sujeto de la pérdida de ese conocimiento y de la propia identidad.

Además de la orientación hacia el pasado y la incursión de distintos niveles temporales, el tiempo en los textos-tejido se caracteriza por la construcción de una dimensión espacial no lineal. El espacio en el que penetra el tiempo cobra vida (este rasgo espacial se contagia también a los objetos, objetos con memoria). El espacio, principalmente de la ciudad, se representa como una red de lugares, propios y colectivos, lugares con memoria histórica, que el sujeto recorre repetidamente y, perdido en ellos, busca su identidad. La ciudad se funde con el sujeto. Nace lo que Daniela Hodrová describe como “ciudad-texto”.

III.4. La ciudad-texto⁹.

La red de la ciudad como texto es algo dinámico, incluso vivo, que se dilata y se contrae, se envuelve y se desenvuelve. La ciudad, exactamente igual que el texto, no está nunca terminada, es un “campo en movimiento”. Si el texto se trasvasa a otros textos, que agranda sus filamentos intertextuales como raíces, en el texto de la ciudad todo ese “cuerpo subterráneo” de relaciones tejidas es mucho más evidente. La red de edificios y lugares que generan el texto de la ciudad está tejida como una red de “ciudades invisibles” –bajo la ciudad contemporánea una ciudad gótica, bajo ella una ciudad románica...-, pero también con las ciudades lejanas que visitaron los habitantes de esa ciudad o de las cuales llegaron visitantes y, finalmente, se teje de ciudades literarias, de textos escritos sobre esa ciudad y en esa ciudad. El transeúnte advierte en ella con mayor o menor intensidad el presente de ese lugar, continuamente generado incluso por él mismo, ese fascinante y vibrante amasijo de imágenes y estructuras que se compenetran, y es precisamente él quien da sentido a ese encuentro y esa compenetración, siempre único y a la vez pasajero mientras el

⁸ El pasado debe ser corregido y completado [...] como intento hacer yo cuando escribo una y otra vez sobre la muerte de mi padre en el todavía abierto ciclo narrativo.

⁹ HODROVÁ 2002; 2006.

camino se repite, siempre de nuevo o de otra forma encontrado, ese camino que la ciudad como texto establece constantemente a través de su movimiento por la ciudad. Es por esto que precisamente en este tipo de textos-tejido aparece la ciudad representada de forma tan intensa.

Por lo general, la ciudad-texto aparece representada como una red de lugares reales y con nombre propio; otras veces estos lugares son anónimos, su identidad es a penas presentida (en *El proceso* de Kafka, por ejemplo), o ni tan siquiera se intuye, o puede incluso que se trate de una ciudad ficticia, en cuyo caso no existe tal identidad. Además de poseer el carácter de red espacial, la ciudad-texto es también de algún modo una red temporal, una red de acontecimientos públicos y privados. La historia y la memoria personal se entrecruzan y penetran con la historia y la memoria de la propia ciudad en un único nudo que acaba transformándola. El transeúnte / personaje puede dar vida a la ciudad-texto leyéndola. Los caminos que se recorren repetidamente se convierten en caminos rituales, arquetípicos. En el caso de Daniela Hodrová, esos caminos rituales cruzan las calles de Praga, ciudad en la que nació y en la que continúa viviendo, ciudad-texto que aún hoy sigue intentando leer y escribir a través de su obra.

IV. ESTRUCTURA DEL MUNDO DE
LA CIUDAD DOLIENTE.



IV



IV.1. COMPOSICIÓN DE LA TRAMA.

Una vez expuestas las principales teorías que marcan el carácter de la obra literaria a la que nos acercamos, comenzamos su análisis atendiendo a la composición de la trama. Para ello seguimos la afirmación de Doležel, que asegura que “composition of a literary work will be conceived in a rather broad of sense, as the organization of literary elements more complex than motifs. This means that composition is the organization of paragraphs, scenes, chapters, cycles of scenes and chapters, individual volumes in a more complicated structure (a trilogy, for example), etc.” (DOLEŽEL 1973:58)

IV.1.1. Partes que integran *La ciudad doliente*.

Como ya sabemos, *La ciudad doliente* está compuesta por tres obras: *Bajo ambas especies*, *Crisálidas* y *Théta*, cuyos títulos encierran el tema principal de cada una de ellas.

El título de la obra que abre la trilogía, *Bajo ambas especies*, hace referencia directa a un momento esencial en la historia checa: las reformas que Jan Hus (1372-1415) llevó a cabo dentro del seno de la Iglesia. Una de las principales reivindicaciones del movimiento husita era precisamente la igualdad de derechos del sacerdote y el fiel en la ceremonia religiosa, de manera que ambos recibieran la sagrada comunión bajo ambas especies. Este motivo extraído de la historia nacional checa sirve como elemento para enfatizar la dualidad como rasgo distintivo en esta primera obra. Uno de los personajes, el señor Turek, explica mediante su cábala la importancia del dualismo en ella:

“... z dvojky vyplývá veškeré ztělesnění, dvojka je principem dělení, mnohosti a rozdílu, hmoty a proměny, je číslem vědy, paměti a světa, číslem člověka, číslem sváru a nečistoty. [...] Dva jsou břehy, na kterých je možno stát, dvě hlavní víry, které je možno vynávat, dvojí je přirozenost živočicha v komoře babičky Davidovičové, ptačí a krysí, dva jsou Paskalové, dva jsou horolezci, které naverbovali k bartolomějským pacholkům, a dva jsou také ti, kteří přijdou po nich. Dva jsou světy – předolšanský a olšanský – a dvojí je pohyb, který je ovládá – výstup a sestup.”¹ (HODROVÁ 1999:125)

¹ “...del dos surge toda encarnación, el dos es principio de división, pluralidad y diferencia, de la materia y las transformaciones, es el número de la ciencia, de la memoria y del mundo, el número del hombre, el número de la discordia y la impureza. [...] Dos son las orillas en las que se puede permanecer, dos principales credos que profesar, dual es la naturaleza de la criatura en el desván de la abuela Davidovičová, de pájaro y de rata, dos son los Paskal, dos son los montañeros que se alistaron como esbirros bartolomeos, y dos son también los que llegarán después de ellos. Dos son los mundos

Este predominio del dualismo se refleja sobre todo, como podremos comprobar más adelante, en el carácter del espacio y de los personajes que lo habitan.

En el caso de la segunda obra, *Crisálidas*, la relación entre el título y el tema principal que desarrolla es, si cabe, más evidente. Si en *Bajo ambas especies* encontramos personajes inmersos en un estado liminar provocado por el dualismo, en esta segunda obra observamos un estado de transición procedente del encapsulamiento anterior al proceso de la metamorfosis.

“V tomhle světě nic nezaniká, jak říká na Olšanech pan Turek. Všechno se jen neustále proměňuje. Jeden živočich se proměňuje v jiného, většího nebo menšího, anebo se změní ve věc a tehdy se má za to, že zašel. A také věci se mění jedna v druhou anebo ožívají, protože byly zakletými živočichy. A tak jako je ve vajíčku a ve všech instarech –larvách, kuklách a nymfách- obsažen dospělý hmyz –imago, tak jsou v každém člověku už jako v dítěti obsaženy všechny jeho budoucí podoby. A stejně je to i s našimi myšlenkami.”²
(HODROVÁ 1999:347)

Al igual que sucedía con el dualismo en *Bajo ambas especies*, el encapsulamiento en *Crisálidas* no sólo afecta a los personajes. Como explica el señor Turek, también los objetos, incluso el espacio, encierran en su interior formas pasadas y futuras. “Pan Sysel v Zemské bance po válce krátce pracoval. Vždycky ho vzrušoval motiv ožívající sochy a loutky. Co když může ožít i obyčejný věšák na šaty?”³
(HODROVÁ 1999:183)

Como final de esta trilogía narrativa la autora nos presenta una obra titulada *Théta*, letra del alfabeto griego relacionada con la muerte, *Thánatos*. La propia escritora describe el significado de esta letra en la novela:

– el anterior a Olšany y el de Olšany – y doble es el movimiento que los rige – el ascenso y el descenso.”

² “En este mundo nada desaparece, como afirma el señor Turek en Olšany. Simplemente se transforma sin cesar. Un animal se transforma en otro, de mayor o menor tamaño, o se convierte en una cosa, por lo que se supone que perece. Y también las cosas se transforman la una en la otra o cobran vida, porque eran animales hechizados. Y al igual que en el huevo y en todas las demás fases –larvas, crisálidas y ninfas- hay oculto un insecto-imago, en cada hombre ya desde niño están ocultas todas sus formas futuras. Y lo mismo sucede con nuestros pensamientos”.

³ “El señor Sysel trabajó durante un tiempo en el Banco Provincial después de la guerra. Siempre le angustió el motivo de las estatuas y marionetas que cobran vida. ¿Y si puede cobrar vida también un simple perchero?”

“Jen pomalu proniká do tajemného světa korektorských značek. Mezi nimi ji fascinuje především řecké písmeno θ . Znamená deletur –má být zrušeno, vyřato z textu. [...] θ v tomto románu znamená sestup k mrtvému, k mrtvým tohoto města. Kromě tohoto významu je tu ovšem ještě význam další, jen zdánlivě protikladný, θ , pokud se nemýlím, je zvláštní vlnění spjaté v organismu s jeho životem, s určitým stavem vědomí.”⁴ (HODROVÁ 1999: 495/506)

El motivo de la muerte, presente en toda la trilogía, se destaca en esta última parte como elemento esencial de toda la obra al incluirlo en el propio título y al aparecer de forma mucho más explícita, por ejemplo, en las descripciones que la escritora hace de la agonía y la muerte de su padre.

IV.1.2. Organización del texto.

Uno de los elementos más interesantes de la estructura de *La ciudad doliente* es la forma en la que se organiza el texto de cada una de las novelas. En este sentido destaca el carácter innovador de la obra, que pretende romper con los métodos narrativos “tradicionales”:

“Nejvýraznějším kompozičním principem celé trilogie je opuštění tradičního syžetu, postupného rozvíjení románové zápletky, a jeho nahrazení sérií drobných kapitol, které jsou řetězeny tak, aby zrcadlily jednotlivé detailní záběry historických a současných příběhů a míst v kolektivní lidské zkušenosti obsažené v mýtech, naboženství a v neposlední řadě v románu.”⁵ (KOSKOVÁ 1999:12)

No obstante, el abandono de las formas habituales de organización del texto es paulatino. *Bajo ambas especies* está dividida según el modelo “tradicional” de capítulos, setenta y cinco, cada uno de ellos con un título que hace referencia al tema

⁴ “Poco a poco se adentra en el secreto mundo de los símbolos correctores. De todos ellos le fascina especialmente la letra griega θ . Significa deletur –debe ser descartado, eliminado del texto. [...] θ en esta novela significa el descenso al mundo de los muertos, a lo inerte de esta ciudad. Además de ese significado existe naturalmente un significado más, sólo opuesto en apariencia, θ , si no me equivoco, es una peculiar ondulación relacionada en el organismo con su propia vida, con un determinado estado de conocimiento.”

⁵ “El principio compositivo más destacable en toda la trilogía es el abandono del argumento tradicional, del desarrollo progresivo de la trama narrativa, y su sustitución por una serie fraccionada de capítulos que se encadenan de tal forma que reflejen enfoques de determinados detalles sobre acontecimientos históricos y actuales, así como lugares propios de la experiencia humana colectiva inscritos en los mitos, la religión, y no en último lugar, en la novela”

que se desarrolla. El primer y el último capítulo se titulan igual: *Okno dětského pokoje* (*La ventana de la habitación infantil*), lo cual acentúa el carácter circular de la trama. Este tipo de separación estable construye momentos claramente estáticos y da lugar a un movimiento discontinuo de la corriente de la historia-texto. *Crisálidas*, por el contrario, está dividida en ciento veintiséis “cuadros”, en referencia al subtítulo de la obra: *Živé obrazy* (*Cuadros vivientes*)⁶. Aunque en un principio la división del texto puede parecer idéntica a la de la primera novela, hay que tener en cuenta que un cuadro no es igual que un capítulo:

“Obraz není totéž co kapitola, je statičtější, v obrazech jsou víc situace a variace situací než pokračující události. Každý obraz je vystřižen jakoby sám pro sebe, ale hned už je vetkáván do širší osnovy tak, že diskontinuita fragmentů a zastavení, zastavených pohybů, organizovaná snůška výjevů je řazena od obrazu k obrazu a v úhru dává toto řazení jinou kontinuitu, jiný čas a jiný děj. [...] Obrazová struktura odpovídá rušení hranic mezi přítomností a minulostí, živými a mrtvými, byvšími a jsoucími.”⁷ (SUCHOMEL 2006:304)

El carácter más moderado de la separación en cuadros frente a la separación en capítulos permite un paso más ligero y una visión casi simultánea de más segmentos de la historia-texto. Esta moderación de los límites que dividen la trama de cada una de las novelas se lleva al extremo en la última parte, *Théta*, cuyo texto no se divide ya en capítulos ni en cuadros. El elemento divisorio en esta novela es el párrafo, con el que aparece un nuevo tema, o incluso un nuevo género. El texto prácticamente fluido de esta última parte construye la forma de un tejido, y el uso del párrafo como elemento divisorio es precisamente uno de los rasgos distintivos de este tipo de textos.

⁶ El *tableau vivant* o *cuadro viviente*, que tiene sus orígenes en los dramas litúrgicos medievales, es un tipo de representación con actores estáticos a imitación de una pintura. En *Crisálidas*, Daniela Hodrová utiliza el concepto como recurso para convertir episodios del pasado en episodios presentes. Estas escenas aparecen ante los personajes precisamente como si se tratara de un cuadro viviente que pueden contemplar con toda claridad. En un nivel más general, la división de la novela en cuadros nos da la sensación de una gran obra de teatro compuesta por una repetitiva sucesión de escenas estáticas que el lector puede contemplar una tras otra.

⁷ “Un cuadro no es igual que un capítulo, es más estático, en los cuadros tienen lugar más situaciones y variaciones de situaciones que en los acontecimientos progresivos. Cada cuadro está cortado como por él mismo, pero inmediatamente aparece tejido en una trama mucho más amplia, de tal forma que la discontinuidad de los fragmentos y las interrupciones, los movimientos interrumpidos, la acumulación organizada de escenas, se alinean de un cuadro a otro cuadro, y esa linealidad construye en suma otra continuidad, otro tiempo y otra acción. [...] La estructura en cuadros se corresponde con la alteración de las fronteras entre el presente y el pasado, los vivos y los muertos, los caídos y los supervivientes.”

Como podemos observar, encontramos en la organización del texto un constante proceso evolutivo, desde la rígida separación en capítulos hasta la fluidez del texto continuo. Este proceso de evolución en la forma de organizar el texto se da también en el tema. Helena Kosková lo entiende como un proceso de abstracción progresiva: “...od historie a paměti národa a města v *Podobojí*, přes historii a pamět' rodu v *Kuklách* k hledání vlastní identity, rozšiřuje či zabstraktňuje se text v pamět' románu.”⁸ (1999:13). Este carácter dinámico del texto que evoluciona progresivamente procede de la concepción del propio texto como un elemento vivo. “Text sám není mrtvým konstruktem, naopak je vnímán jako biomorfní struktura, je mu přiznána vlastní svébytná existence, rodící se v procesu psaní a oživující díky setkání se čtenářem.”⁹ (KRUPOVÁ 2005:397-398).

Si entendemos *La ciudad doliente* como una narración de búsqueda de la identidad (de la propia autora, de la nación checa, de la ciudad de Praga...), cada novela se correspondería con una etapa distinta del momento de la crisis: *Bajo ambas especies* muestra el momento de la caída, de la pérdida del rumbo dentro del laberinto del mundo representado en el carácter dual que lo inunda todo; *Crisálidas* es el reflejo de la etapa de regeneración, del encapsulamiento necesario para poder realizar la metamorfosis; *Théta*, por último, se correspondería con la renovación, la etapa final en la que se encuentra respuesta a todo el proceso, aunque en el caso de esta obra no se llegue a un final definido, por lo que el proceso de renovación está todavía presente, como comprobaremos más adelante, en el resto de la producción literaria de la autora. Sin embargo, muestra del intento por encontrar explicaciones es el carácter metaficcional de esta última novela, en la que la propia escritora y la novela misma reflexionan sobre el proceso de creación de toda la trilogía.

⁸ “...de la historia y la memoria de la nación y la ciudad en *Bajo ambas especies*, pasando por la historia y la memoria de una familia en *Crisálidas*, hasta la búsqueda de la propia identidad, el texto se extiende o se transforma en la abstracción de la novela”

⁹ “El propio texto no es una construcción muerta, al contrario, es percibido como una estructura biomorfa, se le concede una existencia particular propia que nace del proceso de escritura y que cobra vida gracias al encuentro con el lector.”

IV.1.3. Estructura general de la trilogía: un salto hacia el abismo.

Si hemos de subrayar un rasgo en la estructura de *La ciudad doliente*, ese es sin duda su tendencia constante al caos, algo esperable en un texto postmoderno como este. Nos encontramos con una obra que cuestiona las formas de conocimiento en general, incluyendo la propia literatura; una obra que cuestiona su propia eficacia, que tiende a cancelarse a sí misma a través de continuos silencios, de movimientos de repetición circular. Recordemos que McHale (1987) destacaba el dominante ontológico como rasgo esencial del texto postmoderno. En este apartado iremos un poco más allá en esa afirmación, analizando estructuras que tienen como objetivo precisamente enfatizar esa dimensión ontológica del texto. A este tipo de estructuras McHale las denomina “recurrentes”: “a recursive structure results when you perform the same operation over and over again, each time operating on the product of the previous operation.” (McHALE 1987:112). Además de enfatizar la dimensión ontológica, este tipo de estructuras recurrentes dan cuenta de otros aspectos propios de la obra postmoderna, como son la discontinuidad, la fragmentación, la indeterminación, etc. McHale distingue varios tipos de estructuras recurrentes: nos habla de “cajas chinas” o “muñecas rusas”, para hacer referencia a aquellos textos que incluyen diversos niveles dentro del mismo mundo (una obra de teatro- una película- una novela, dentro de la misma novela, por ejemplo). Distingue también estructuras que tienden a un regreso infinito, como la historia de *Las mil y una noches*; la técnica del *trompe-l’oeil*, según la cual el autor dirige al lector para tomar un mundo secundario como primario o viceversa; las estructuras en espiral, en las que subiendo o bajando distintos niveles de un mismo sistema acabamos en el mismo punto en el que comenzó la historia, y por último, la estructura del *mise en abyme*, que el autor define como una representación inferior que copia o recuerda de alguna manera algo fundamental y continuo de la estructura del mundo primario en general.¹⁰

¹⁰ Para McHale, esta técnica del *mise en abyme* es la más característica de todas las estructuras recurrentes. El término lo cita por primera vez André Gide en su *Journal*, quien lo extrae de la terminología heráldica: “Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte [escribe Gide en 1893] aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así, en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura, en Hamlet, la escena de la comedia; y también en

En las páginas de *La ciudad doliente* encontramos varios métodos, a través de los cuales la autora consigue hacer girar la estructura de su texto, como si de una rueda se tratara. Muchos de estos ejemplos son los mismos que describe McHale. Cada una de las partes que componen la trilogía adquiere en determinado momento, por ejemplo, la forma de caja china descrita anteriormente, relacionando su trama con las obras de tres escritores checos: *Bajo ambas especies* refleja motivos y símbolos típicos de las obras de Karel Sabina; *Crisálidas* evoca constantemente la figura del poeta Karel Hynek Mácha y *Théta* hace lo propio con la gran obra de Božena Němcová, *Babička (La abuela)*. En estos casos nos encontramos con el ejemplo de “la novela dentro de la novela”, momentos en los que las raíces de la estructura textual se extienden en un entramado de complejas referencias literarias que multiplican el horizonte ontológico del mundo ficcional de la novela.

“Otvírá knihu. Nejdřív jí padne zrak na věnování, otec jí matce věnoval k Vánocům v roce 1944, mnoho měsíců před jejím narozením. Dívá se upřeně na první stránku, na obrovskou vinětu v horní části. Baldachýn z temně zeleného listoví se klene nad slovy „Dávno, dávno již tomu...“, v jeho středu tkví skládaná růžová holubička (vánoční ozdoba do okna, nebo pentle z čepečku?), dívá se... až se ocitne v rozkošném údolí. Zdály už vidí babičku s dětmi, psi běží kousek před nimi. Barunka a Adélka jsou celé v bílém, babička má na sobě jako na Kašparově ilustraci mezulánku hřebíčkové barvy, na hlavě má čepec s holubičkou, podpaží si nese plachetku. Když se všichni přiblíží na pár kroků, všimne se, že má babička na krku granáty s tolarem. Už jsou psi až u ní, vztáhne ruku, aby je pohladila – ucukne, psi, kteří prve vesele vrtěli ohony, na ni teď cení zuby. Asi z ní cítí Rozinu Sebrance.” (HODROVÁ 1999:473)¹¹

otras muchas obras. En *Wilhelm Meister*, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa de Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. Ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado. Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en *La Tentative*, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo <<en abyme>>.” (DÄLLENBACH 1991:15)

Vemos que la “puesta en abismo” no es un recurso propio de la literatura, de hecho, a ésta le llega a través de la pintura, y por supuesto, tampoco es un recurso propio de la literatura postmoderna, aunque este tipo de literatura haga uso de él continuamente, en su particular gusto por representar el caos.

¹¹ “Abre el libro. Lo primero que le llama la atención es la dedicatoria, su padre se lo dedicó a su madre por Navidad en el año 1944, muchos meses antes de su nacimiento. Mira fijamente la primera página, la enorme viñeta en la parte superior. Un baldaquín de follaje verde oscuro se arquea sobre las palabras “Hace mucho, mucho tiempo...”, en el centro hay doblada una pequeña paloma rosa (¿un adorno de navidad para la ventana o el lazo de una cofia?), observa... hasta que se planta en un placentero valle. A lo lejos ve ya a la abuela con los niños, los perros corren un paso por delante de ellos. Barunka y Adélka van completamente de blanco, la abuela lleva puesto, como en las ilustraciones de Kašpar, un mandilillo de color clavo, en la cabeza una cofia con una pequeña paloma, bajo el brazo lleva una toquilla. Cuando todos se acercan a un par de pasos, se da cuenta de que la abuela lleva al cuello granates con un tálero. Los perros ya han llegado hasta ella, les tiende la mano para acariciarlos – se retracta, los perros, que al principio movían alegremente el rabo, ahora le enseñan los dientes. Puede que perciban en ella a Rozina Sebrance.”

Al igual que sucede con el mundo ficcional de *La abuela*, en esta última parte de la trilogía hay una obra que determina estos movimientos en su estructura, en este caso una obra de teatro. Se trata de la conocida *La noche de la iguana*, de Tennessee Williams, la historia de un sacerdote anglicano retirado y alcohólico que sufre una severa crisis emocional y decide retirarse a Méjico, viéndose obligado a tomar la penosa ocupación de guía turístico de maestras solteras. El personaje del anciano poeta Jonathan Coffin, que muere al final de la obra, fue uno de los mejores papeles representados por Zdeněk Hodr, padre de Daniela Hodrová y afamado actor de teatro. Es comprensible, por lo tanto, que la obra de Williams forme parte del mundo ficcional de *Théta*, transformando el paisaje checo en una jungla y transportando al lector constantemente del barrio de Vinohrady a la costa tropical mejicana.

“Dívám se na Elišku Beránkovou. Je na pokraji sil. Stojí uprostřed jeviště a pomalu obrůstá tropickými rostlinami. Vybujely zatím do gigantických rozměrů. Víme obě – minula noc s Ozářeným. Odešel nebo odjel navždy z Costa Verde, z Vinohradského divadla, z Kubelíkovy ulice. Williamsova hra se už v tomto románu sotva dohraje. Možná i proto, že ve scénáři zvláštní náhodou schází právě několik posledních stran, na kterých Jonathan Coffin dokončí svou báseň a zemře. Anebo mi po šesti měsících, co jsem nepsala, vyčerpána Vladislavovými proměnami, připadá spásitelské gesto té bytosti, kterou ovládám jako loutku, najednou nemožné a nevěrohodné. Začínám tušit, že cesta do podsvětí –nekyia, cesta do noci paměti mohla vést přes Noc s liguánem jen do určitého okamžiku. Dál už se nemůže odvíjet v pravidelných zákrutech, koncentrických kruzích jako Dantova cesta peklem. Neboť ta cesta je cestou ve smyslu, které má v sanskrtu slovo pátha. Nevede předem známou trasou z jednoho bodu do jiného. Její směr se mění spolu s tím, kdo se na ni vydá, a také spolu s trýznivým městem, které se rovněž proměňuje.”¹² (HODROVÁ 1999:468-469)

¹² “Observo a Eliška Beránková. Está al límite de sus fuerzas. Permanece de pie en el centro del escenario y se cubre poco a poco de plantas tropicales. Crecieron mientras tanto hasta medidas gigantescas. Lo sabemos ambas – la pasada noche con el Iluminado. PartiÓ, se marchó para siempre de Costa Verde, del teatro de Vinohrady, de la calle Kubelíkova. La obra de Williams apenas se representa ya en esta novela. Puede que se deba a que en el escenario, por pura casualidad, quedan precisamente apenas las últimas páginas, en las que Jonathan Coffin termina su poema y muere. O puede que en los últimos seis meses, en los que no he escrito, agotada por los cambios de Vladislav, los gestos redentores de ese ser, que manejo como a una marioneta, me parecen de pronto imposibles e inverosímiles. Comienzo a sentir que he podido seguir el camino a los infiernos – la nekyia, el camino a la noche de la memoria, a través de La noche de la iguana tan sólo hasta un cierto momento. En adelante ya no podrá desenvolverse en meandros regulares, en círculos concéntricos como el camino de Dante por el infierno. Pues ese camino es un camino en el sentido que tiene en sánscrito la palabra pátha. No conduce por un itinerario previamente conocido de un extremo a otro. Su dirección cambia con aquél que se entrega a él, y también con la ciudad doliente, que de igual modo se transforma.”

Siguiendo este mismo tipo de estructura de “obra dentro de la obra”, encontramos en *Crisálidas* un momento similar, un ejemplo en el que una función teatral se cuele en la novela, revelando tímidamente rasgos importantes de la obra.

“Sofie Syslová sedí na divanu a trochu se pohupuje. A jak se Sofie na divanu pohupuje, má najednou pocit, že nesedí v pokoji s výhledem na náměstí Komenského, ale na prknech pódia, které na Nový rok zbudovali ve Španělském sále. Bude se tu hrát živý obraz Nové pokolení, ve kterém vystoupí vybraní pionýři z celé republiky (je mezi nimi také Sofie Syslová ze školy na náměstí Komenského a také Pazourek a Provazník ze školy v Perunově ulici, už ty dva Sofie poznává). Obraz začíná němou scénou, která má symbolizovat druhou světovou válku. Pionýři víří v divém reji, srážejí se, zápolí mezi sebou a potom zasaženi neviditelnými střelami jeden po druhém padají. Sofie Syslová je raněna do břicha (neroste v něm ten, kterého počala před lety, když do ní vstoupil Křídlo letící z plavače v pátém patře?), chytá se za břicho a pomalu se sesouvá na pódium, sesouvá se ještě ve chvíli, kdy ostatní překročili hranici mezi životem a smrtí.”¹³ (HODROVÁ 1999:163-164)

La obra de teatro continúa, pero a esta altura del texto ya hemos podido intuir por primera vez la relación entre los personajes de la primera y la segunda novela, que en adelante se hará más patente: no fue Sofie Syslová la que quedó embarazada, sino Alice Davidovičová, y no fue Křídlo quien saltó desde el quinto piso, sino la propia Alice, que salía al encuentro de su amado Pavel Santner.¹⁴

En estos ejemplos hemos podido observar algunos cambios de nivel ontológico que se suceden a lo largo de la trilogía al incluir otras obras dentro de la propia obra, lo cual, como ya hemos comentado, complica, a la vez que enriquece, la estructura de la novela. Pero este recurso no es el único: *La ciudad doliente* crea una extensa red de motivos y escenas que se repiten constantemente en las tres novelas, estableciendo

¹³ “Sofie Syslová está sentada en el diván y se balancea levemente. Y mientras Sofie se balancea en el diván, tiene de pronto la sensación de que no está en la habitación con vistas a la plaza Komenský, sino sobre las tablas del escenario que construyeron por Año Nuevo en la Sala Española. Aquí se representará el cuadro viviente de la Nueva Generación, en el que intervienen pioneros escogidos de toda la republica (está entre ellos también Sofie Syslová de la escuela en la calle Komenský y también Pazourek y Provazník de la escuela en la calle Perunka, Sofie ya conoce a esos dos). El cuadro comienza con una escena muda, que pretende simbolizar la segunda guerra mundial. Los pioneros se arremolinan en un corro feroz, chocan, luchan entre ellos y después, atinados por disparos imperceptibles, caen uno tras otro. Sofie Syslová está herida en el vientre (¿no crece en él aquél a quien concibió hace años, cuando entró en ella Křídlo mientras volaba desde el balcón del quinto piso?), se agarra el vientre y se desploma lentamente sobre el escenario, se desploma incluso en el instante en el que los demás cruzaron la frontera entre la vida y la muerte.”

¹⁴ Sobre la relación entre los personajes de las tres novelas, que evidentemente afecta también a la estructura de la trilogía, hablaremos detenidamente en el capítulo dedicado a los personajes.

una serie de lazos de unión entre ellas, y haciendo girar, una vez más, la estructura de la trilogía. Sucede, por ejemplo, con el motivo de la piel.

En *Bajo ambas especies* encontramos toda una serie de referencias al martirio de San Bartolomé, que fue despellejado vivo, en el personaje del sacerdote Jan Paskal. “Pro Jana Paskala byla komora jeho Bartolomějskou nocí. Byla bartolomějskou komorou, v níž ho dva katolíci svlékali z protestantské kůže.”¹⁵ (HODROVÁ 1999:12). Del mismo modo, su mujer, está también relacionada con este motivo: “Nora Paskalová není zbožná. Je dcerou věhlasného dermatologa Kožíška, který si sice zakládal na svém evangelictví, ale ve skutečnosti jeho jediným božstvem byla odjakživa Kůže.”¹⁶ (HODROVÁ 1999:37). La piel simboliza para Paskal su traición (siendo católico, se convirtió al protestantismo para poder casarse), y no deja de atormentarle:

“Jan Paskal dlouho obchází skříň, než se odhodlá ji po letech otevřít. A hned vidí: kůže se rozrostla na tolik, že vyplňuje všechnen prostor mezi oděvy, světskými i církevními, a několik jejích houbovitých panožek už proniklo i do štěrbin mezi prkny. Jan Paskal uvažuje, jak dlouho ještě může trvat, než kůže vyrazí ze skříně ven. Několikrát se pokouší ji vyjmout, část kůže vždycky utrhne a pálí uprostřed komory. Ale kůže špatně chytá a potom jen doutná.”¹⁷ (HODROVÁ 1999:46)

Pero la piel puede ser también un disfraz, o al menos así lo creen algunos personajes, que consideran que Jan Paskal es un cordero vestido de lobo. Con este significado aparece la primera referencia a la piel en la segunda novela, *Crisálidas*: “Kam se Marie najednou poděla? Nezmizela snad pod tou medvědí kůží? Copak si, bláhová, myslí, že se pod tou kůží schová před žárlivým milencem?”¹⁸ (HODROVÁ

¹⁵ “Para Jan Paskal el desván era su noche de San Bartolomé. Era su desván de San Bartolomé en el que dos católicos le mudaban su piel de protestante.”

¹⁶ “Nora Paskalová no es creyente. Es hija del afamado dermatólogo Kožíšek, quien a pesar de haberse reafirmado en su evangelismo, en realidad su única divinidad ha sido siempre la Piel.” (Kožíšek en checo significa “pellejo”)

¹⁷ “Hace tanto tiempo que Jan Paskal deambula alrededor del armario, que se decide a abrirlo después de tantos años. Y entonces observa: la piel ha crecido tanto que ocupa todo el espacio entre los trajes, tanto los laicos como los religiosos, y alguno de sus seudópodos fungiformes ha penetrado incluso entre las grietas de las tablas. Jan Paskal se pregunta cuánto tiempo puede pasar hasta que la piel desborde el armario. Intenta varias veces extirparla, siempre arranca un trozo de piel y lo quema en medio del desván. Pero la piel prende mal y al poco sólo humea.”

¹⁸ “¿Hacia dónde ha huido de repente Marie? ¿No habrá desaparecido tal vez bajo la piel del oso? ¿Por qué piensa, ingenua, que bajo esa piel puede esconderse del amante celoso?”

1999:156). Pero en *Crisálidas* el motivo de la piel es importante, sobre todo, por otro motivo: a través de la piel, relacionada en la primera novela con el personaje de Jan Paskal, podemos identificar la relación de este personaje con el señor Sysel.

“A bylo tam také nějaké zvlékání z kůže, kterou si bývalý katolický kněz přehodil přes ruku jako pláštík. Ale co má s tím vším společného jazykozpytec Sysel, ten, který v Ústavu pro jazyk český bádá o praslovanském dialektu? [...] Proč tedy najednou nahmatává rozechvělými prsty na krku tu rýžku po kolárku? Z jaké kůže by se mohl svlékat ten, který se odjakživa držel stranou, zakuklen do praslovanského dialektu [...] Pan Sysel se nikdy nesvlékne ani ze své kůže manželské, i když se mu záhy stala těsnou. A ani pak se z ní nesvlékne, když vzplane dlouholetou náklonností k archeoložce Jarmile Schovánkové.”¹⁹ (HODROVÁ 1999:166)

Y a través de la piel, intuimos también el carácter circular de la estructura, simbolizada en el siguiente fragmento como una serpiente Uroboros, imagen de la naturaleza cíclica de las cosas, del eterno comenzar y terminar constantemente. “A není divu, že bývá pan Sysel netrpělivý, doufá-li pokažde, že odtud vystoupí s novou kůží jako mystický had Uroboros. –Uroboros? Jarmila Schovánková neví, že by byl s hadem Uroborem spojen motiv svlékání z kůže...”²⁰ (HODROVÁ 1999:184)

Al igual que sucede con motivos como el de la piel, también hay una enorme red de escenas recurrentes que cumplen la misma función. Observamos a continuación un ejemplo en dos escenas, la primera pertenece a *Bajo ambas especies*, la segunda a *Théta*:

“V podletí rok co rok kotví u Olšan lod'. Její dva bílé stěžně se kymácejí ve větru, šplhají po nich bratři Šmídové a na vrcholku se stavějí do stojky. V pohledu, který se jim pokaždé odtamtud naskytne, je všechno převrácené –hřbitov se ocitne nahoře a

¹⁹ “Y había allí también una especie de muda de piel que un antiguo sacerdote católico se echaba por encima de las manos como un manto. ¿Pero qué relación tiene con todo esto el lingüista Sysel, el que en el Instituto de lengua checa investiga sobre el dialecto protoeslavo? [...] ¿Por qué entonces de repente siente con los dedos conmocionados en la garganta esa ranura bajo el alzacuellos? Qué tipo de piel pudo mudar aquél que desde tiempos remotos dirigió el partido, encerrado en la crisálida del dialecto protoeslavo [...] El señor Sysel no muda nunca ni su piel marital, incluso cuando las dudas le angustiaban. E incluso entonces no la muda, cuando se enciende el cariño que siente desde hace años por la arqueóloga Jarmila Schovánková.”

²⁰ “Y no es extraño que el señor Sysel esté impaciente, desearía descender de allí con una nueva piel, como la serpiente mística Uroboros. –¿Uroboros? Jarmila Schovánková no sabe que el motivo del cambio de piel deba estar relacionado con la serpiente Uroboros...”

nebe dole, tam na stěžních platí jiná hierarchie, jiný přírodní zákon, v němž je všechno postaveno na hlavu.”²¹ (HODROVÁ 1999:50)

“Zase pan Petroušek. Nemůže spát, co chvíli šplhá na sloup, který jako strom vyrostl v Ústavu pro farmacii a biochemii v Kouřimské ulici, čas od času po něm sjíždí hlavou dolů jako akrobat Šmíd na náměstí proti bráně Olšanského hřbitova. Pod sloupem stojí tmavovlasá dívka, ruce schovává do štucl. [...] Dívka se dívá nahoru na akrobata Šmída (nebo na pana Petrouška?), který se na vrcholu stožáru (sloupu?) staví do stojky.”²² (HODROVÁ 1999:488)

Si bien hasta ahora hemos comentado métodos propios de lo que Brian McHale denomina “estructuras recurrentes”, podemos observar que este tipo de recursos se identifican con los rasgos distintivos en la formación de lo que Daniela Hodrová llama “texto-tejido”. Además del uso del párrafo como principio de división, recurso utilizado en *Théta*, recordamos que uno de los métodos más destacados en la formación de los textos-tejido es precisamente el principio de multiplicación. Como hemos podido comprobar, en *La ciudad doliente* se multiplican los motivos, las escenas –en adelante analizaremos cómo se multiplican también los personajes-, y comprobamos a continuación cómo se repiten también las palabras. El juego con la etimología de las palabras constituye una forma habitual de comenzar un texto-tejido, y así lo demuestra Hodrová, especialmente en la última parte de la trilogía: “–Tvor –téta –tanátos –táta –tvor –té..., z dáli k ní doléhají nesrozumitelná slova řečového cvičení, snad antického chóru. –tanátos –tá... Román o hledání otce. Telemachos hledá Odyssea po světě. V dobrodružném románu hledá hrdina neznámého nebo zmizelého otce. V iniciačním románu hledá adept zaslíbení Boha.”²³ (HODROVÁ 1999:390-391). Y ya que hablamos de saltos hacia el abismo en la estructura de la

²¹ “A finales de primavera, año tras año se ancla junto a Olšany una embarcación. Sus dos blancos mástiles se balancean al viento, trepan por ellos los hermanos Šmíd y al llegar a la cima se sientan en el poste. En la vista que les llega siempre desde allí todo está al revés –el cementerio se encuentra arriba y el cielo abajo, allá en los mástiles funciona otra jerarquía, una ley natural distinta, en la que todo está de cabeza.”

²² “De nuevo el señor Petroušek. No puede dormir, a cada momento trepa por la columna que creció como un árbol en el Instituto de farmacia y bioquímica de la calle Kouřimská, de tanto en tanto se desliza por ella cabeza abajo como el acróbata Šmíd en la plaza que hay frente al cementerio de Olšany. Bajo la columna se encuentra una chica de pelo oscuro, esconde sus manos en un manguito. [...] La chica mira allá arriba al acróbata Šmíd (¿o al señor Petroušek?), que en la cima del mástil (¿de la columna?) se sienta en el poste.”

²³ “–Tvor –téta –tanátos –táta –tvor –té..., a lo lejos le acosan incomprensibles palabras de los ejercicios de pronunciación, puede que de un antiguo coro. –tanátos –tá... Una novela sobre la búsqueda del padre. Telémaco busca a Odiseo por el mundo. En la novela de aventuras, el héroe busca al padre desconocido o desaparecido. En la novela iniciática busca el adepto la consagración a Dios.”

novela, resulta interesante destacar otro ejemplo, en el que la autora recurre precisamente a la etimología de esta palabra como forma de comenzar una escena en la que el personaje de Eliška Beránková recuerda un pasaje de su infancia:

“Propast, abyssos v řečtině, abyssus v latině, označuje to, co je beze dna, svět neurčitých hlubin i výšek, dvě pascalovské nicoty. Ekvivalentem francouzského „abîme“ a irského „síð“ je ve středověkých dílech stejně jako v apokryfech Annwn či Annwfn. Kouzelné rysy onoho světa se z významu slova postupně vytratily, nyní mu zůstává pouze obecný význam pekla. V apokryfech symbolizuje propast beztvaré stavy existence. Označuje jak temný chaos počátků, tak pekelné temnoty posledních dnů lidstva. V rovině psychologické odpovídá propast, Jungův „Abgrund“, jednak neurčitosti děství, jednak nerozlišenosti konce, rozkladu osobnosti. [...] Eliška Beránková se ocitla nad propastí už jako nemluvně. Bylo to v Račicích u Rakovník, kde byly s matkou a Lojzičkou Koláčkovou na letním bytě.”²⁴ (HODROVÁ 1999:412-413)

Gracias a estos y a otros muchos ejemplos, que comentaremos en adelante, podemos comprobar lo que afirmábamos al comienzo de este apartado: la estructura de *La ciudad doliente* es una muestra evidente del discurso del caos. Su fluir imparabile, sin aparente orden, sus continuas interrupciones, sus saltos entre escenas, la enorme “enciclopedia” –como la llamaría Eco- de referencias textuales, etc., no hacen sino complicar la estructura, convirtiendo el texto en un auténtico laberinto en el que el lector, en ocasiones, acaba perdiéndose, para encontrarse de nuevo al avanzar unas páginas, y volver a perderse constantemente. Sin embargo, el lector no está solo en este recorrido, simplemente transita un camino que ya recorrió la escritora al escribir su obra, ella misma comenta la pesadez de su novela cuando está a punto de terminarla:

“Čím je rukopis delší, tím jeho větší část pro mne uplyvá do nenávratna, mizí v nepaměti. Musela bych vždycky, než bych začala psát další úsek, přečíst celý text od začátku, da capo, abych věděla, kde se nalézám a kudy mám jít dál. Nesu román, stín románu na zádech jako polomrtvé zvíře, sem tam sebou šklubne, čas od času mi zatne

²⁴ “Abismo, abyssos en griego, abyssus en latín, indica aquello que no tiene fondo, un mundo de profundidades y elevaciones indeterminadas, las dos nada de Paskal. El francés “abîme” y el irlandés “síð” son equivalentes en las obras medievales, al igual que en los apócrifos Annwn o Annwfn. Los rasgos mágicos del otro mundo se han ido perdiendo poco a poco del significado de la palabra, hoy en día sólo queda el significado común de infierno. En los apócrifos, el abismo simboliza el estado informe de la existencia. Se entiende, tanto como el oscuro caos de los orígenes, como la oscuridad infernal de los últimos días de la humanidad. A nivel psicológico, el abismo, el “Abgrund” de Jung, responde, bien a la incertidumbre de la infancia, bien a la indiferencia del fin, a la desintegración de la personalidad. [...] Eliška Beránková se asomó al abismo cuando ni siquiera sabía hablar. Fue en Račic u Rakovník, donde se encontraba con su madre y Lojzička Koláčková en su casa de verano.”

do zad spár. A čím je těžší (nejprve měl váhu drobného hlodavce), tím je blíž smrti, kterou je mlčení...”²⁵ (HODROVÁ 1999:527)

²⁵ “Cuanto más largo es el manuscrito, más se aleja para mí su mayor parte irremediabilmente, se pierde en el olvido. Antes de empezar a escribir el siguiente pasaje, debería leer siempre el texto completo desde el principio, da capo, para poder saber dónde me encuentro y por dónde debo continuar. Cargo a mis espaldas la novela, la sombra de la novela, como un animal medio muerto, se estremece constantemente, de vez en cuando me clava las garras en la espalda. Y cuanto más complicado es (al principio tenía el peso de un pequeño roedor), más cerca está de la muerte que supone el silencio...”



IV.2. ARTICULACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO.

Si algo caracteriza la prosa de Daniela Hodrová, entre otros importantes aspectos, es la fusión de diversos métodos de articulación del discurso narrativo. En este apartado comprobaremos cuál es el poder del texto de *La ciudad doliente* para conceder existencia ficcional al mundo posible que crea, siguiendo el modelo de autenticación propuesto por Doležel. Recordemos que para llevar a cabo esta función de autenticación textual es necesaria la presencia de una o varias “autoridades de autenticación”. La confrontación del discurso de esas autoridades dará lugar a las distintas formas de autenticación que analizaremos en este apartado.

IV.2.1. El discurso narrativo en *Bajo ambas especies* y *Crisálidas*.

El modelo de articulación del discurso narrativo, tanto en la primera como en la segunda parte de la trilogía, se corresponde predominantemente con lo que Doležel identifica como “autenticación graduada”. En *Bajo ambas especies* y *Crisálidas* encontramos un narrador anónimo e impersonal (que aparece bajo la forma subjetiva *Er* –es decir, en tercera persona-) cuyo discurso se mezcla con la voz y el pensamiento de los personajes. La forma en la que este narrador anónimo presenta el discurso de sus personajes es variada; no obstante, predominan los fragmentos en los que el narrador presenta una “voz sin respuesta”, una réplica desgajada del diálogo (tanto si nos referimos a la voz como al pensamiento de los personajes):

“Za chvíli už ani světlík nebude patřit nám, nestačí jim, že mají celý byt, bručí dědeček Davidovič. Babička Davidovičová ho musí uklidňovat. Už předtím měl dědeček Davidovič v úmyslu odvázat jeden konec lana, aby Diviš spadl, ale babička Davidovičová mu to nakonec rozmluvila. –Vždyť je napůl už stejně náš, řekne...”¹ (HODROVÁ 1999:45)

“Diviš Paskal začíná chápat –mrtví žijí mezi námi dál svým obyčejným životem, životem divně oproštěným, životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nezákladnější, a to se po smrti opakuje stále dokola. Jako by člověk usedl na zvláštní kolotoč, z kterého už nemůže slézt, a musí se na něm pořád točit jako káča. Mrtví žijí dál, ale my je nevidíme, můžeme je vidět jen tehdy, když se sami ocitneme v rozpoložení mezi životem a smrtí. Takto Diviš uvažuje.”² (HODROVÁ 1999: 63)

¹ “Dentro de poco, ni siquiera el tragaluz nos pertenecerá, no les basta con tener todo el apartamento, refunfuña el abuelo Davidovič. La abuela Davidovičová tiene que tranquilizarle. Ya antes, el abuelo Davidovič pensaba soltar un extremo de la cuerda para que Diviš se cayera, pero la abuela Davidovič acabó por disuadirle. –De todos modos, él ya es medio nuestro, dice...”

² “Diviš Paskal comienza a comprender: los muertos siguen viviendo entre nosotros su vida habitual; una vida extrañamente simplificada, una vida como limitada por lo que en ella fue lo más esencial y

Según Doležel, el discurso del narrador anónimo en tercera persona es por definición una “narración autorizada”, es decir, las entidades presentadas por él se autentican de forma automática como hechos ficcionales. Sin embargo, esta condición no siempre se cumple en el caso del narrador impersonal que encontramos en *Bajo ambas especies* y *Crisálidas* (tampoco en el caso del narrador de *Théta*, como veremos más adelante). Podemos decir que éste es precisamente uno de los rasgos más originales en cuanto a la articulación del discurso narrativo en *La ciudad doliente*. En las obras de Daniela Hodrová es característica la alternancia entre las perspectivas interior y exterior: durante la mayoría del texto nos encontramos limitados por un estrecho modelo de percepción, se podría decir que el narrador sabe lo mismo –a veces, incluso menos- que el lector o sus propios personajes. El narrador de *La ciudad doliente* es un narrador que duda constantemente de la “veracidad” de los hechos que narra, no tiene aparentemente una posición privilegiada:

“A jak Sofie Syslová marně šátrá rukama po zemi a hledá to zvířátko nebo tu hlavu, zdá se jí, že vlastně nehledá ani štucl, ani Křídlovu hlavu, ale sotva narozené dět’átko, pokřtila ho Benedikt, Ben. Ale jak by mohla Sofie Syslová Bena najít? Bena přece odnesel velký pták, nějaký dravec –orel nebo sokol, snesl se zčistajasna ze světliku, ještě teď je na dvůr slyšet svištění obrovitých ptačích křídel. Anebo je to zvuk, který vydává roztočené švihadlo opisující elyptu kolem těla, jež se vznáší, nohama se vůbec nedotýká země?”³ (HODROVÁ 1999:287-288)

Sin embargo, en otras ocasiones, aparece como desde la penumbra un narrador omnisciente, conocedor de todo lo que ocurre a su alrededor: “A už zase jako tenkrát před lety jde kolem pomníčku, před kterým stojí Sofie Syslová s Pavlem Bolinkou čestnou stráž, Rut Kadlecová (ještě ji neznamý kupec neodvedl ze dvora, ještě ne),

que se repite después de la muerte una y otra vez. Como si el hombre se subiera a un extraño ti vivo del que ya no pudiera bajarse y tuviera que dar vueltas en él continuamente como una peonza. Los muertos siguen viviendo, pero nosotros no los vemos, no podemos verles, salvo si nosotros mismos nos encontramos a medio camino entre la vida y la muerte. Así reflexiona Diviš.”

³“Y mientras Sofie Syslová revuelve en vano la tierra con sus manos y busca ese animalito o esa cabeza, le parece que realmente no busca ni el manguito ni la cabeza de Křídlo, sino un bebé recién nacido, lo ha bautizado como Benedikt, Ben. ¿Pero cómo podría encontrar Sofie a Ben? A Ben se lo llevó un pajaraco, algún tipo de ave de rapiña –un águila o un halcón-, lo raptó de repente en el tragaluz, aún se puede escuchar en el patio el silbido de las gigantescas alas del pájaro. ¿O es el sonido que produce la comba al agitarse y dibujar una elipse alrededor del cuerpo del que se eleva, apenas toca el suelo con los pies?”

rukou si zakrývá rozštěpený ret.”⁴ (HODROVÁ 1999:202). En estas ocasiones, el narrador, consciente de su superioridad epistémica, parece querer adelantar acontecimientos futuros: “Ne, pan Sysel paní Syslovou neopustí, ani tehdy ji neopustí, až se paní Syslová promění nazpět v Helenu Müllerovou, a dokonce ani pak, až se promění... ani pak ne. Ale to bude v jiné vaně.”⁵ (HODROVÁ 1999:167). Milan Suchomel señala este rasgo como característico, especialmente, de la obra *Crisálidas*: “přemítání: nespolehlivá vzpomínka, zavržení dosavadní domněnky, zpochybnění úsudku, jiná možnost, nápad a jeho podmíněná validita, poznání s výhradou, nové porovnání se vzpomínkou, dohad a alternativa k němu –nikde není záruka, že věci byly, že jsou tak, jak zrovna procházejí myslí.”⁶ (2006:309)

En lo que respecta al discurso de los personajes, la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles formula la condición de verdad de sus afirmaciones argumentando que éstas se autentifican si corresponden con el conjunto de los hechos ficcionales. En el caso de *Bajo ambas especies* y *Crisálidas*, encontramos algunos personajes cuyo discurso no sólo se corresponde con los hechos ficcionales, sino que además explican los principios que rigen el mundo ficcional de la novela. Podemos, por lo tanto, identificar a estos personajes (principalmente el señor Turek, pero también Kajn, Sofie Syslová o el señor Sysel), como las verdaderas “autoridades de autentificación”, puesto que su discurso siempre se corresponde con los hechos ficcionales, mientras que en el caso del narrador no sucede siempre así. En el siguiente fragmento, por ejemplo, es el señor Turek -y no el narrador- el que explica la importancia del dualismo en la obra:

“A pan Turek dodává: Dva jsou břehy, na kterých je možno stát, dvě hlavní víry, které je možno vyznávat, dvojí je přirozenost živočicha v komoře babičky

⁴ “Y una vez más como en aquel entonces hace años camina alrededor del monumento, ante el cual permanecen Sofie Syslová y Pavel Bolinka como leales guardianes, Rut Kadlecová (todavía no se la ha llevado del patio un desconocido tendero, todavía no), se cubre con la mano su labio leporino”

⁵ “No, el señor Sysel no abandona a la señora Syselová, ni siquiera la abandona cuando la señora Syslová vuelve a convertirse en Helena Müllerová, ni tampoco lo hará después cuando vuelva a transformarse... ni siquiera después. Pero eso ocurrirá ya en otra bañera.”

⁶ “la reflexión: un recuerdo incierto, el rechazo de un presagio repentino, la falta de criterio, otra posibilidad, una idea y su relativa validez, el encuentro con la objeción, nuevas comparaciones con un recuerdo, un presentimiento y su alternativa –nunca hay garantía de que las cosas fueron, de que son tal como parecen ser.”

Davidovičové, ptačí a kryší, dva jsou Paskalové, dva jsou horolezci, které naverbovali k bartolomějským pacholkům, a dva jsou také ti, kteří přijdou po nich. Dva jsou světy –předolšanský a olšanský- a dvojí je pohyb, který je obládá –vystup a sestup.”⁷ (HODROVÁ 1999:125)

En el siguiente fragmento, al señor Turek se une el señor Sysel para dar pistas acerca de la importancia de la transformación en *Crisálidas*:

“Ledaže by bylo ještě jiné svlékání, to, o kterém mluví na Olšanech pan Turek, ten, který za okupace za svým tureckým jménem a potom v hrobce marně schovával. Z vajíčka se líhne larva nebo nymfa, nymfa se svléká (některá i čtyřicetkrát), z nymfy je kukla a z kukly je teprve dospělý hmyz nebo imago. Ale o tomhle svlékání nemá pan Sysel dosud ponětí. A protože pan Sysel není entomolog jako pan Turek, ale etymolog, podivuje se hieroglifu brouka, skaraba (cheprer), který byl pro staré Egypt any symbolem vznikání a stávání se.”⁸ (HODROVÁ 1999:167)

Al comenzar este capítulo destacamos como elemento característico de la prosa de Daniela Hodrová la fusión de distintas formas de articulación del discurso narrativo. Aunque este rasgo es apreciable sobre todo en la última parte de la trilogía, encontramos un ejemplo original ya en la primera parte. Nos referimos a la introducción -dentro del marco general de la narración en tercera persona- de capítulos narrados en primera persona (forma personal *Ich*). En todos los casos, el narrador de este tipo de discurso es un objeto, un espacio o una entidad abstracta. En el capítulo dedicado a los personajes podremos comprobar la importancia de los objetos en *La ciudad doliente*. František Kautman nos da algunos detalles sobre este tema: “U Hodrové mají věci stejný význam jako lidé –někdy snad i větší. Věci jsou zástupné znaky (symboly) světa a právě zachytitelný svět se z nich skládá (přirozený

⁷ “Y el señor Turek asiente: Dos son las orillas en las que se puede permanecer, dos credos principales que se pueden profesar, doble es la naturaleza de la criatura del desván de la abuela Davidovičová, de pájaro y de rata, dos son los Paskal, dos son los montañeros que se alistaron entre los esbirros bartolomeos, y dos son también aquellos que llegaron después. Dos son los mundos –el anterior a Olšany y el de Olšany- y doble es el movimiento que los rige –el ascenso y el descenso.”

⁸ “A no ser que se trate de otro tipo de muda, aquella de la que habla en Olšany el señor Turek, aquel que tras la ocupación se escondía en vano tras su nombre turco y después en una tumba. Del huevo nace una larva o ninfa, la ninfa muda (algunas incluso cuarenta veces), de la ninfa surge una crisálida y sólo de la crisálida un insecto adulto o imago. Pero el señor Sysel no tiene ni idea sobre ese tipo de muda. Y puesto que el señor Sysel no es entomólogo como el señor Turek, sino etimólogo, observa el jeroglífico del escarabajo, skaraba (cheprer), que era para los antiguos egipcios símbolo de la creación y la existencia.”

svět fenomenologie) –věci jsou konkrétně smyslové, “předvědecké” a “předpojmové” (předcházející procesu abstraktizace)”⁹ (1998:5)

Los fragmentos narrados bajo la forma personal *Ich* se corresponden siempre con un capítulo completo, titulado en casi todos los casos con el nombre del narrador. En total suman doce de los setenta y cinco capítulos de *Bajo ambas especies*. Los narradores de este tipo de discursos son: el desván (“Jsem komora, komora zmrtvýchvstání. Mé jediné okno –okýnko je slepé a nevede do tohoto světa.”¹⁰) (HODROVÁ 1999:9), Kajn (“Jsem Kajn, dřevěný Kajn, krejčovský panák.”¹¹) (HODROVÁ 1999:14), la viña de Olšany, (“Jsem Olšanský hřbitov. Ale také jsem bývalá Syraňovská vinice, kousek po kousku jsem ustupovala zemřelým morem.”¹²) (HODROVÁ 1999:22), la revolución (“Jsem revoluce. Jsem revoluce na Hradě a jsem revoluce na Olšanech, jsem revoluce na Lobkovicově náměstí...”¹³) (HODROVÁ 1999:32), las almas (“Jsme dušicky. Vznášíme se povětřím.”¹⁴) (HODROVÁ 1999:43), Roháček y Boháček (“Jsem Roháček. Jsem Boháček. Nejsou to naše jediná jména.”¹⁵) (HODROVÁ 1999:55), el manguito (“Jsem štucl, perziánový štucl. Moje kůže pochází z jehňátek perských ještě nenarozených.”¹⁶) (HODROVÁ 1999:65), Benjamin (“Jsem Benjamin, nejmláďší z rodu Davidovičů. Jsem hlas volajícího v komoře.”¹⁷) (HODROVÁ 1999:76), el gusano de seda (“Jsem

⁹ “Para Hodrová los objetos poseen la misma relevancia que las personas –en ocasiones incluso más. Los objetos son signos sustitutivos (símbolos) del mundo, y precisamente el mundo sensible se construye a partir de ellos (fenomenología natural) –los objetos son percibidos, “presentados” y “concebidos” concretamente (lo cual antecede al proceso de abstracción).”

¹⁰ “Soy el desván, el desván de la resurrección. Mi única ventana-ventanuco es ciega y no da a este mundo.”

¹¹ “Soy Kajn, Kajn de madera, maniquí de sastre.”

¹² “Soy el cementerio de Olšany. Pero también soy la antigua viña de la familia Syraň, poco a poco fui cediendo terreno a los muertos por la peste.”

¹³ “Soy la revolución. Soy la revolución en el Castillo y la revolución en Olšany, soy la revolución en la plaza Lobkovic...”

¹⁴ “Somos las almas. Nos elevamos en el aire.”

¹⁵ “Soy Roháček. Soy Boháček. No son éstos nuestros únicos nombres.”

¹⁶ “Soy el manguito, el manguito de astracán. Mi piel procede de corderitos persas aún no nacidos.”

¹⁷ “Soy Benjamin, el más joven de la familia Davidovič. Soy la voz del que clama en el desván.”

bourec morušový, *Bombyx mori*, motýl noční z čeledi přástevníků.”¹⁸) (HODROVÁ 1999:96), la Nación (“Jsem národ. Upadl jsem v nové egyptské zajetí. Vyznávám víru podobojí, přijímám tělo i krev Páně”¹⁹) (HODROVÁ 1999:104), y el Ángel melancólico (“Jsem Melancholický anděl, nikoli však anděl Dürerův –anděl mistra kamenického od olšanského rybníčka.”²⁰) (HODROVÁ 1999:145) (Imagen 1).

Según Doležel, este tipo de narradores *Ich* no pueden crear por sí mismos un mundo ficcional, porque no tienen la autoridad del narrador *Er*. Sin embargo, tienen un conocimiento privilegiado de los hechos. En el caso de *Bajo ambas especies*, los discursos narrados en primera persona se corresponden siempre con los hechos ficcionales. Este tipo de narradores nunca interactúan con el resto de personajes de la novela. Su discurso aparece desligado del resto de la narración, son capítulos en los que el narrador se describe a sí mismo, por lo que podemos averiguar qué posición ocupa en el mundo ficcional de la novela.

“Jsem kůže. Nejsem však kůže jako taková, ale kůže lidská. Jsem ochrannou slupkou, kůrou, jež chrání tělo jako vzácný plod před světlem. Nebýt mne, byl by člověk ve své poštilosti s to nechat své tělo rozplynout ve světě. Jsem mezi, která tělo drží v jeho tělesnosti. Dokud jsem, tělo trvá, rozpadám-li se, i tělo je odsouzeno k rozpadu. Jsem kůže. Skrze mne se na okamžik setkávají bytosti, které hned vzápětí půjdou zasněženou pěšinkou, každý sám, ponechávající za sebou dohořívající Babylon neporozumění. Tření kůže o kůži, jež se nazývá rozkoš, nemá nic společného s duší, kterou chráním a která je všude a nikde. [...] Ale jsem také kůže světců a mezi nimi svatého Bartoloměje, patrona řezníků a koželuhů, knihařů, rukavičkářů, obuvníků a krejčích. [...] Jsem kůže svlečená a obnovující se jako kůže hadí.”²¹ (HODROVÁ 1999:38)

¹⁸ “Soy el gusano de seda, *Bombyx mori*, mariposa nocturna de la familia de los ártidos.”

¹⁹ “Soy la nación. He caído en un nuevo cautiverio egipcio. Profeso la fe bajo ambas especies, tomo el cuerpo y la sangre del Señor.”

²⁰ “Soy el Ángel melancólico, pero no el ángel de Durero –soy el ángel del maestro escultor del estanque de Olšany.”

²¹ “Soy la piel. No soy sin embargo cualquier tipo de piel, sino la piel humana. Soy una capa protectora, la corteza que protege el cuerpo ante la luz como unpreciado fruto. De no ser por mí, el hombre permitiría en su imprudencia que su cuerpo se dispersara por el mundo. Soy el medio que mantiene el cuerpo en su corporeidad. Mientras estoy, el cuerpo perdura, si me descompusiera, el cuerpo estaría condenado también a la descomposición. Soy la piel. A través de mí se encuentran por un momento aquellos individuos que en un instante caminarán por el sendero cubierto de nieve, cada uno por su cuenta, dejando tras de sí el fuego agonizante de la Babel de la inconsciencia. El roce de la piel con la piel, llamado placer, no tiene nada que ver con el alma que protejo y que está en todas partes y en ninguna. [...] Pero soy también la piel de los santos, entre ellos San Bartolomé, patrón de los carniceros y los curtidores, de los encuadernadores, los guanteros, los zapateros y los sastres. [...] Soy la piel mudada que se regenera como la piel de la serpiente.”

Si tenemos en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, podemos concluir que el mundo ficcional presentado en las obras *Bajo ambas especies* y *Crisálidas* es un mundo “relativamente auténtico”, puesto que sólo en algunos momentos se puede hablar de autenticación completa: en el discurso de aquellos personajes que explican los procedimientos que rigen el mundo que les rodea y en los pasajes en los que aparece un narrador omnisciente.

IV.2.2. El carácter subversivo de *Théta*.

En la última parte de *La ciudad doliente*, como ya hemos comentado, se nos presenta un brillante ejercicio de experimentación narrativa. En lo que respecta a la articulación del discurso narrativo, en *Théta* se llevan al extremo rasgos que ya han aparecido en las obras anteriores, fundamentalmente la mezcla de la narración en tercera y primera persona. En *Bajo ambas especies* la forma personal *Ich* aparece limitada a capítulos concretos. En *Théta*, cuyo texto no se divide en capítulos, la forma subjetiva *Er* y la forma personal *Ich* se alternan de un párrafo a otro, a veces incluso en el mismo.

Al comienzo de la novela la propia escritora nos narra, en primera persona, un pasaje en el que se introduce en la *Divina Comedia* y se encuentra con el poeta Dante Alighieri. Apenas dos páginas después asistimos a la creación de Eliška Beránková, personaje que a lo largo de toda la novela se identificará con la escritora: “A kým jsem já, když píšu tento román? Kým chci být? [...] Jsem Eliška Beránková, ale zároveň jsem ta, která se na ni divá”²² (HODROVÁ 1999:391). Comienza en este punto la narración en tercera persona: un narrador, en este caso no anónimo, pues se trata de Daniela Hodrová, dirige el vagabundeo de su personaje principal por la ciudad doliente. A partir de ese momento se sucederán, dentro de un texto continuo, pasajes narrados en tercera persona y pasajes en los que Daniela Hodrová toma la palabra para narrar en primera persona. Esta alternancia de voces narrativas se sucede cada vez con más frecuencia, llegando al final del texto a aparecer incluso en

²² “¿Y quién soy yo cuando escribo esta novela? ¿Quién quiero ser? [...] Soy Eliška Beránková, pero al mismo tiempo soy aquella que la observa.”

el mismo párrafo: “Jdu (jde) dál. Vždycky jsem (je) zvláštním způsobem rozechvělá, když pronikám (proniká) do nitra domu. Mám (má) obavu, že bych (by) se v domě mohla ztratit jako v černé díře. I dnes mne (ji) dům překvapuje svou neobyčejnou rozlehlostí.”²³ (HODROVÁ 1999:477)

En cuanto a la perspectiva del narrador, en la novela *Théta* se mantienen los rasgos fundamentales de las dos novelas anteriores. Nos encontramos una vez más con un orden epistémico que varía desde la total seguridad de los hechos ficcionales a la duda constante sobre ellos. Esta variedad dentro del orden epistémico se acentúa en *Théta* al aparecer el personaje de Eliška Beránková. A lo largo de toda la novela se establece una relación entre el conocimiento del narrador-autor (Daniela Hodrová), y el conocimiento del personaje que cumple la función de “alter ego” (Eliška Beránková). Hay ocasiones en las que el narrador deja clara su superioridad epistémica frente a su personaje: “Eliška Beránková nemůže vědět to, co vím já, že klobouk leží prošlápnutý a zhanobený v andělském peří na podlaze chaty pod Blaníkem.”²⁴ (HODROVÁ 1999:430); y ocasiones en las que vuelve a aparecer un narrador que duda y desconfía de su propia narración:

“Nejsem Eliška Beránková, jsem Daniela Hodrová. [...] To já jsem viděla pana Chauna s Tvorem, to já sestupuji do tropické krajiny, kde na pojízdném křesle skládá umírající básník –můj otec Zdeněk Hodr- svou poslední báseň, to já jsem letěla chodbou ke studiu 6, tančila se soudruhem Midasem v kostýmu Johanky z Arku, já jsem při návratu z Kubelíkovy ulice slyšela zpívat mládence Kde domov můj?”²⁵ (HODROVÁ 1999:448-449).

Es destacable además el hecho de que el personaje de Eliška Beránková desconoce parte del mundo ficcional al que pertenece, puesto que no ha leído las novelas

²³ “Sigo (sigue) adelante. Siempre tiemblo (tiembla) de un modo extraño cuando entro (entra) en el interior de la casa. Tengo (tiene) miedo de poder perderme (perderse) en la casa como en un agujero negro. Incluso hoy me (le) sobrecoge la casa en su inusual amplitud.”

²⁴ “Eliška Beránková no puede saber lo que yo sé, que el sombrero yace pisoteado y mancillado en las plumas de ángel bajo el suelo de la cabaña que se encuentra a los pies del monte Blaník.”

²⁵ “No soy Eliška Beránková, soy Daniela Hodrová [...] ¿Fui yo la que vio al señor Chaun con Tvor, fui yo la que se adentró en el trópico, donde en su sillón giratorio recita el poeta moribundo –mi padre, Zdeněk Hodr- su último poema, fui yo la que subió volando las escaleras del estudio 6, la que bailó con el camarada Midas vestida de Juana de Arco, escuché yo mientras volvía de la calle Kubelíková a un joven cantar Dónde está mi hogar?”

anteriores: “Na chvíli ji upoutá opodál stojící holčička s modrou bandaskou. Je to Nanyňka Šmídová, holčička od artistů, ale Eliška Beránková Podobojí nečetla.”²⁶ (HODROVÁ 1999:411). Sin embargo, en un momento dado Eliška es consciente de ser un personaje literario. En ese instante el personaje cobra vida y toma la palabra como narrador principal del texto: “Já, Eliška Beránková, která jsem vzešla z románového slova, cítím každou noc slastné trnutí v konečcích prstů, svíraných prudkými pohyby v pěst. Mými žilami začíná kolovat krev Daniely Hodrové.”²⁷ (HODROVÁ 1999:510-511). Durante unas páginas es Eliška Beránková la que narra la vida de Daniela Hodrová, incluso se atreve a opinar sobre el carácter metaficcional de la novela:

“Musím se přiznat, že takový román, kde romanopisec čteáří líčí, jak ho píše, mě neláká. Vlastně i román, z něhož jsem vystoupila a ve kterém se teď pokouším pokračovat, byl toho druhu (a už není?). Mám ráda romány, které mě vtáhnou do svého světa, vadí mi, když autor dává neustále najevo, že se jedná jen o jeho výmysl, bere mi iluzi, že skutečně existuje to, o čem vypráví.”²⁸ (HODROVÁ 1999:512)

El carácter indeciso del narrador de *La ciudad doliente* llega en *Théta* hasta el extremo de dudar sobre quién narra la novela: “Kdo vypráví tento román? Já, nebo od určitého okamžiku Eliška Beránková, která se ze shluku liter, z románové postavy proměnila v živého...? A nejsem už vlastně Eliška Beránková?”²⁹ (HODROVÁ 1999:515)

²⁶ “En un momento le llamará la atención una chica que permanece quieta a poca distancia y sujeta una lechera azul. Se trata de Nanyňka Šmídová, la chica de los artistas, pero Eliška Beránková no ha leído Bajo ambas especies.”

²⁷ “Yo, Eliška Beránková, que broté de la palabra novelesca, siento cada noche un delicioso cosquilleo en la punta de los dedos, que se retuercen por los violentos movimientos en el puño. Por mis venas empieza a circular la sangre de Daniela Hodrová.”

²⁸ “Tengo que confesar que ese tipo de novelas en las que el autor explica a los lectores como escribe no me atraen. En realidad también la novela de la que salí y en la que intento seguir era de este tipo (¿y ya no lo es?). Me gustan las novelas que me atraen a su mundo, me interesa cuando un autor provoca constantemente la sensación de que actúa siempre según su imaginación, cuando me provoca la ilusión de que realmente existe lo que está narrando.”

²⁹ “¿Quién narra esta novela? ¿Yo, o desde un determinado momento Eliška Beránková, quien desde el conjunto de letras, de personaje literario se transformó en algo vivo...? ¿Y no soy ya realmente Eliška Beránková?”

Además de lo expuesto hasta ahora sobre la articulación de las distintas voces que aparecen en la novela, en el caso de *Théta* debemos añadir un rasgo más, propio de la autenticación del mundo ficcional que presenta. La última parte de *La ciudad doliente* corresponde al tipo de narraciones que Doležel identifica como “subversiones de la autenticación”. Se trata, en concreto, de una combinación de los dos modelos posibles de narraciones subversivas. *Théta* incluye en su mundo ficcional contradicciones internas, puesto que -como podremos comprobar más adelante- aparecen personajes que pertenecen a distintos órdenes ontológicos. Para Doležel es, por lo tanto, un mundo imposible. Pero además *Théta* pertenece al género conocido como “metaficción”, por lo que es una narración auto-reveladora: el acto de autenticación se anula al ser puesto al descubierto, las condiciones de éxito se violan al explicar el proceso de creación del mundo ficcional. Los fragmentos en los que la misma escritora explica el proceso de creación de su obra se suceden a lo largo de toda la novela.

“Po Podobojí a Kuklách mám v úmyslu napsat román, který by reflektoval sám sebe. V názvu.[...] Na některých místech se pokusím o text takřka autobiografický. Objeví se tu postavy i předměty z předchozích románů, také z cizích románů. Vypadá to tak, že když jsem vstoupila do trýznivého města, musím znovu procházet místy, o nichž jsem už psala, a potkávát se tam s postavami, které jimi prošly přede mnou. Na konci bude mít Olšanská komedie nebo Trýznivé město (ty dva názvy pro trilogii mě napadají) možná stovku postav.”³⁰ (HODROVÁ 1999:383)

³⁰ “Tras Bajo ambas especies y Crisálidas tengo en mente escribir una novela que pueda reflejarse a sí misma. [...] En algunos pasajes intentaré un texto casi autobiográfico. Aparecerán aquí personajes y objetos de las novelas anteriores, también de novelas extranjeras. Parece ser que desde que me adentré en la ciudad doliente estoy obligada a recorrer de nuevo los lugares sobre los que ya he escrito y a encontrarme allí con los personajes que los recorrieron antes que yo. Al final tendrá La comedia de Olšany o La ciudad doliente (se me ocurren estos dos títulos para la trilogía) puede que unos cien personajes.”



**IV.3. IDENTIDADES: RASGOS
GENERALES DE LOS PERSONAJES
QUE APARECEN EN LA OBRA.**

IV.3.2. Concepción del sujeto ficcional en la obra.

El texto de *La ciudad doliente* se organiza en torno a la vida de diversos personajes, algunos vivos, otros muertos –muchos de ellos ni siquiera nacidos-; unos reales, otros ficticios, a través de los cuales se modela la ciudad de Praga, auténtica protagonista de la obra. Encontramos por lo tanto personajes que pertenecen a distintos órdenes ontológicos: personajes estrictamente literarios y personajes con un referente real. Como puede apreciarse en el registro de habitantes, el mundo que nos presenta la escritora es, sin duda, un mundo superpoblado. A lo largo de toda la trilogía aparecen en total más de doscientos cincuenta personajes -obviamente, no todos ellos cumplen una función relevante en la obra-. Estos personajes aparecen agrupados en núcleos familiares; los más importantes son los siguientes:

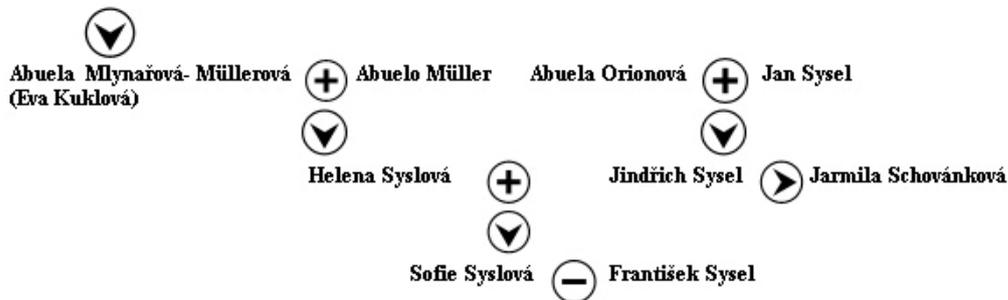


Familias Kožíšek-Paskal:



Familia Sysel:

Bisabuelo Kukla



Podríamos decir que a esta ciudad-teatro no le queda una butaca libre, y precisamente de esa percepción del mundo como teatro procede uno de los rasgos más característicos en lo que respecta a la concepción del sujeto en la obra: los personajes que pueblan *La ciudad doliente* son simples marionetas conducidas por hilos ajenos, son seres sin voluntad propia que se limitan a ejercer de espectadores de los cuadros vivientes que se suceden reiteradamente a su alrededor. “Postavy jsou funkce, jejichž náplní jsou proměny při zachování totožnosti. Nejsou v plném smyslu slova subjekty. Postavy jsou předpadány podezřívavým povědomím čehosi už jednou viděného...”¹ (SUCHOMEL 2006:309)

En la obra, por lo tanto, no encontramos “personas” en un sentido estricto, sino “modelos de personas” que se ajustan a la tipología que hemos recogido en el registro de personajes y que se repite a lo largo de toda la trilogía:

- *Personaje principal*: El personaje principal de cada una de las partes de la trilogía es una chica joven. Todas ellas, además, se convierten en símbolo representativo de su época histórica. En *Bajo ambas especies* nos encontramos con Alice Davidovičová, una joven judía que decide saltar desde la ventana de su dormitorio cuando conoce la noticia de que va a ser deportada. Alice representa el problema del pueblo judío durante la ocupación alemana de Checoslovaquia, que es la época

¹ “Los personajes son una función cuyo complemento es el de transformarse a la vez que se conserva la identidad. No son sujetos en un sentido estricto. Los personajes son concebidos por una conciencia sospechosa como algo ya conocido...”

principal en la que se enmarca la primera parte de la trilogía. En *Crisálidas*, la chica joven recibe el nombre de Sofie Syslová, quien se convierte en la sierva del “Imperio de las marionetas”, la Checoslovaquia del periodo de normalización que sucede a la ocupación soviética de 1968. En *Théta* asistimos a la creación de Eliška Beránková, que como ya sabemos es la versión ficcional de la propia escritora. En esta última parte de la trilogía, Daniela Hodrová pone de manifiesto la importancia de los personajes femeninos en su obra, pues el recorrido que realiza a través de la historia checa lo fundamenta esta vez en la vida de mujeres especialmente relevantes para la historia de su país. Al hablar de los distintos recursos de organización de la trama, comprobamos cómo la obra de Božena Němcová y sus personajes penetran en el mundo ficcional de *Théta*. Aunque este es el caso más evidente –no en vano hablamos de la mejor y más conocida escritora checa–, no es el único. Junto a Němcová aparecen otras grandes mujeres, como Bohuslava Rajská, famosa por convertirse en la primera maestra checa al abrir en 1843 una escuela para niñas; Věra Linhartová, escritora exiliada en Francia tras la ocupación del 68 y una de las personalidades más relevantes de la vida cultural checa de los 50 y 60²; Milada Horáková, política checa que luchó activamente contra el ejército nazi y posteriormente fue ejecutada por el gobierno comunista formado tras el golpe de estado de 1948³, etc. A esta lista de importantes nombres femeninos tenemos que añadir el de la escritora Milada Součková. A través de fragmentos de sus obras y cartas personales, Daniela Hodrová evidencia en *Théta* la influencia de Milada Součková en su obra⁴.

“Milý příteli, piše Karlu Milotovi, našli mi na plicích skvrnu, od dubna jsem měla bronchitidu a kašlala... Když jsem četla Vaši knihu Noc Zrdcadel, tak jsem se zaradovala, že přece jen takové věci jsou na světě (jako náš vztah), a sobecky, že to má

² Del relato de Věra Linhartová titulado *Tvor* toma Daniela Hodrová el nombre de la marioneta que aparece en *Théta*, *Tvor*.

³ El juicio en el que fue dictada la sentencia de ejecución contra Milada Horáková (y otros compañeros) ha pasado a la historia como uno de los ejemplos más macabros del sistema judicial soviético en Checoslovaquia.

⁴ La influencia en Daniela Hodrová de la obra de Milada Součková, que por desgracia no podemos disfrutar en español, es evidente. Al igual que Hodrová, las novelas y poemas de Součková están plagados de experiencias y recuerdos personales y el tiempo (el regreso al pasado) juega un papel fundamental en todas ellas. Es interesante además añadir que su obra *Amor a Psiché*, publicada en 1937, es una novela que reflexiona sobre el concepto de novela.

se mnou souvislost, že přece jen někde někomu záleží na mé práci, že to všechno nebylo nadarmo, do větru.”⁵ (HODROVÁ 1999:450-451)

El hecho de que sean estas grandes mujeres las protagonistas de *Théta*, y teniendo en cuenta la concepción del sujeto ficcional en la obra, podemos considerar el personaje de Eliška Beránková, no sólo como una imagen ficcional de Daniela Hodrová, sino como modelo ficcional que reúne las vidas de todas esas mujeres.

No obstante, la idea de personaje como modelo se puede apreciar de manera especial en *Crisálidas*, gracias al concepto de “encapsulamiento” presente en esta segunda parte:

“Sofie Syslová začíná chápat. Její vědomí je místem, v němž se sbíhají jako paprsky kruhu události minulé i budoucí. A tak jako v sobě Sofie Syslová postupně zahrnuje čas v jeho proměnách a trvání, zahrnuje v sobě i různé bytosti. Přebývají v ní jako v kukle, jak by se vyjádřil pan Turek, který je entomolog. Sofie Syslová prochází mnoha instary, postupně se svléká (nebo se naopak postupně obléká?). A jednoho dne začala v sobě nosit Alici Davidovičovou [...] a potom v sobě začala nosit Rut Kadlecovou [...] a potom i Nanynku Šmídovou [...] A stejně je to i se světem, který kolem Sofie Syslové rozvívá v soustředných kruzích [...] Sofie Syslová víří svět všude, kam vstoupí, uvádí, zprvu jen bezděky, do pohybu kolo dějů a postav, otáčejících se kolem ní jako kolem jednoho ze svých nesčetných středů. Všechny ty postavy v sobě švadlenka z Říše loutek nosí, ztrácí se v nich, ale zároveň se v nich nalézá.”⁶ (HODROVÁ 1999:341-342)

- *Compañero sentimental*: Como acompañante de la chica joven que ejerce de personaje principal encontramos a su compañero sentimental. En el caso de los

⁵ “*Querido amigo, le escribo a Karel Milota, me han encontrado una mancha en los pulmones, he tenido bronquitis desde abril y no paraba de toser... Al leer su libro La noche de los espejos, me ha alegrado tanto que a pesar de todo existan en el mundo semejantes cosas (como nuestra relación), y egoístamente, que tengan relación conmigo, que a pesar de todo en algún lugar alguien dependa de mi trabajo, que todo esto no ha sido en vano, al aire.*”

⁶ “Sofie Syslová comienza a comprender. Su conciencia es el lugar en el que se agolpan como relámpagos un círculo de acontecimientos pasados y futuros. Y al igual que Sofie Syslová va acumulando progresivamente en su interior el tiempo a través de sus cambios y su permanencia, acumula en su interior también distintos seres. Habitan en ella como en una crisálida, como diría el señor Turek, que es entomólogo. Sofie Syslová atraviesa varias fases, se desnuda poco a poco (¿o es al revés, se viste poco a poco?). Al principio Sofie Syslová era ella misma (si es que era alguien). Y un buen día comenzó a llevar dentro de sí a Alice Davidovičová [...] y luego comenzó a llevar dentro de sí a Rut Kadlecová [...] y luego incluso a Nanynka Šmídová [...] Y sucede lo mismo incluso con el mundo, que se desenvuelve alrededor de Sofie Syslová en círculos convergentes [...] Sofie Syslová arremolina el mundo allá por donde va, se introduce, al principio involuntariamente, en el movimiento de la rueda de los hechos y los personajes, que giran a su alrededor como alrededor de uno de sus incontables centros. La sierva del Imperio de las marionetas porta en su interior todos esos personajes, se pierde en ellos, pero a la vez, en ellos también se encuentra.”

personajes masculinos, la idea de modelo se acentúa al recibir todos los personajes el mismo nombre de pila: Pavel Santner (compañero de Alice en *Bajo ambas especies*), Pavel Bolinka (compañero de Sofie en *Crisálidas*) y Pavel Fink (compañero de Eliška en *Théta*). Sólo en el caso de *Théta* encontramos además un compañero con nombre distinto; se trata del escritor Karel Milota, marido de Daniela Hodrová, y su versión ficcional, Vladislav Hrach.

En el campo de las relaciones sentimentales es destacable también la aparición reiterada de personajes que representan relaciones adúlteras (la señora Sošková, la señorita Bobříková, el doctor Kůra, Herr Hergesell, Jarmila Schovánková...)

- *Personajes que representan el mal*: Otro de los modelos principales de personajes es el de las parejas que representan el mal. Aparecen en la obra como verdugos, como esbirros de la peste. Son la imagen del perseguidor que acecha constantemente a los habitantes de la ciudad. Reciben a lo largo de toda la trilogía distintos nombres (Roháček y Boháček, Sanglier y Mortier, Glinka y Kost'a Suchoručkov, Brůna y Rubeš, Moždír y Divočák, Wohlschlager y Pipperger, Provázník y Pazourek...), aunque sabemos que se trata siempre de los mismos personajes, la esencia del mal presente en toda época histórica: “Však to Šípkový Jura čekal, že se Kost'a Suchoručkov ani tentokrat nebude znát k svému jménu. Posledně byl Roháček nebo Boháček, a teď Pazourek.”⁷ (HODROVÁ 1999:264)

- *Abuelos-Antepasados*: Al comienzo de este apartado hemos visto que los personajes de *La ciudad doliente* aparecen unidos por núcleos familiares. En esas familias cobran especial importancia las personas mayores, los abuelos y antepasados en general. La relación de los personajes principales es de hecho más estrecha con ellos que con los padres, en *Bajo ambas especies* ni siquiera se menciona a los padres de Alice Davidovičová. En *Théta*, la propia escritora se da cuenta de que su obra vuelve a recurrir a los antepasados: “Pozoruj, že se můj román už zase mění v román rodinný a rodový. Zřejmě je tomu tak proto, že sestup do noci a do minulosti musí být

⁷ “Sin embargo, Jura Šípkový esperaba no reconocer esta vez a Kost'a Suchoručkov por su nombre. Últimamente era Roháček o Boháček, y ahora Pazourek.”

vždy také sestupem k předkům, na nichž nás fascinuje a zneklidňuje podoba s námi.”⁸ (HODROVÁ 1999:420) Los abuelos y antepasados en general representan, como es lógico, la imagen de la memoria, del pasado –tanto de los personajes como de la ciudad-. A través de sus historias asistimos a la propia historia del pueblo checo. Aunque estos personajes son fundamentales en toda la trilogía (y en toda la obra de Daniela Hodrová), sus historias son especialmente abundantes en *Crisálidas*, obra repleta de “cuadros vivientes”, que son, en resumen, fragmentos de la historia de esos personajes. Gracias al abuelo Sysel, por ejemplo, podemos conocer la historia del Sokol –que en checo significa halcón-, una importante asociación de Educación Física fundada en 1862.

“Dědeček Sysel sedí léta na divanu v modrém flaušovém kabátku se saténovým límcem (dostal ho kdysy k Vánocům od snachy). Když je doma sám, svléká si kabátek a obléká sokolský kroj a nasazuje si čapku se sokolím pérem. Takto ustrojen shlíží pak z divanu na strahovské cvičiště. Dědeček Sysel s převlékáním velmi spěchá a dlouho na sobě kroj neponechá, aby ho náhodou někdo z rodiny nepřistihl. Podívá se vždycky jen na pár cviků, jen na jeden živý obraz (na vrcholu červenobílé pyramidy vrávorá paní Syslová, nebo spíš už zase paní Orionová coby Duše národa), a honem se zase svléká. Musí tu podívanou čím dál víc zkracovat, protože mu převlékání trvá den ze dne déle. Dědeček Sysel má pocit, že mu sokolský kroj přirůstá k tělu. Ačkoliv se jeho atletické tělo postupně sesychá, kroj je mu den ze dne těsnější, den ze dne se mu na kůži přichytne o něco víc, takže musí dědeček Sysel vynakládat stále větší úsilí, aby ho svlékl. A někdy dědeček Sysel strhává spolu s krojem i cáry své sokolské kůže.”⁹ (HODROVÁ 1999:191)

⁸ “Percibo que mi novela vuelve a convertirse en una novela familiar y genérica. Evidentemente eso se debe a que el descenso a la noche y al pasado debe ser siempre también un descenso a los antepasados, de los que nos fascina y nos perturba su parecido con nosotros.”

⁹ “El abuelo Sysel permanece sentado durante años en el diván con su bata azul de andar por casa con el borde de seda (hace tiempo que se la regaló su nuera por Navidad). Cuando se queda solo en casa, se quita la bata, se pone el uniforme del sokol y se coloca el sombrero con la pluma de halcón. De esta guisa se aproxima desde el diván al estadio de Strahov. Al abuelo Sysel, cuando se viste, le entra la prisa y no se deja puesto el uniforme mucho tiempo, no vaya a ser que alguien de la familia lo pille por sorpresa. Siempre observa tan sólo un par de ejercicios, tan sólo un cuadro viviente (en la cima de la pirámide rojiblanca se tambalea la señora Syslová, o puede que sea de nuevo la señora Orionová vestida del Alma de la nación), y de nuevo se desviste precipitadamente. Ahora debe abreviar cada vez más, pues cada día que pasa el proceso de desvestirse se hace más largo. El abuelo Sysel tiene la sensación de que el uniforme del sokol se le pega al cuerpo. Aun cuando su cuerpo atlético se entumece progresivamente, el uniforme le queda cada día más estrecho, cada día se le adhiere a la piel un poco más, y el abuelo Sysel tiene por tanto que hacer cada vez más fuerza para poder quitárselo. Y hay veces en las que el abuelo Sysel incluso arranca con el uniforme jirones de su piel de sokol.”

IV.3.3. Estados liminares y metamorfosis.

Al hablar de la estructura de la obra comentamos que el título de cada una de las partes hace referencia directa al tema principal que se desarrolla. En este apartado nos centraremos sólo en las dos primeras obras, puesto que en la tercera se mezclan rasgos de las dos anteriores. Hablaremos, por lo tanto, del estado liminar, dual, en *Bajo ambas especies*, y del estado encapsulado anterior al proceso de metamorfosis en *Crisálidas*. Comprobaremos cómo en ambas novelas predomina el cronotopo de la crisis, la renovación vital, la búsqueda del momento iniciático que ordene el caos que rodea a estos personajes. Todo estado limítrofe se refiere a una existencia indeterminada entre dos o más dominios espaciales o temporales, o la condición de paso entre ellos. La concepción postmoderna de este término rechaza que éste privilegie a un centro claramente definido y aboga por un sentido más amplio de la espacialidad formado por un terreno medio cuyas fronteras no han sido trazadas de forma estricta. De igual modo, la liminalidad postmoderna considera al proceso o al paso un elemento tan importante como el resultado final o el destino de llegada, lo cual es claramente apreciable en la obra que analizamos, puesto que no existe ese destino final definido.

En *Bajo ambas especies* observamos la primera etapa de ese proceso: la caída, la pérdida de orientación producida por ese estado liminar. Todos los personajes de esta primera novela están situados en la frontera que media entre la vida y la muerte. Esto les confiere un carácter ambiguo, indefinido, dual... similar al carácter del propio espacio en el que aparecen representados, como veremos más adelante. El dualismo marca el perfil de todos los interlocutores y está especialmente caracterizado en el personaje de la pajarrata, unión de la rata Servidora y el pájaro Servidor, “obojživelný duch komory, ptakokrysa, která se zrodila ze směsi prachu, hadříků, srsti ze starých kožíšků, útržků papíru a oživujícího slova.”¹⁰ (HODROVÁ 1999:10) Según este principio de dualismo, podemos reunir los personajes en distintos grupos, dependiendo de cual sea el rasgo distintivo resultante de esa naturaleza dual. Obtenemos así personajes liminares, personajes cuyas identidades varían según se desarrollen los acontecimientos y personajes que se ocultan tras un disfraz.

¹⁰ “espíritu anfibio del desván, una pajarrata, que nació de la mezcla de polvo, trapitos, pelusilla de pieles viejas, trozos de papel y el verbo vivificador.”

Los denominados personajes liminares son Alice Davidovičová y Diviš Paskal. Ambos están situados en la frontera que separa el mundo de los vivos y el de los muertos, aunque se miran mutuamente desde espacios distintos: Alice está muerta, pero actúa como si siguiera viva; Diviš está vivo, pero percibe y participa del mundo de los muertos.

“Od té chvíle, kdy ji uviděl poprvé stát dole na ulici, s pohledem upřeným do jeho okna, je Alice pořád někde nablízku, pořád je připravena zasáhnout do jeho úvah, o něco se s Divišem přit, protože se na všechno dívá jinak než on, a jak by ne, když on je tady a ona tam. Včera mu řekla: Už by ses jednou, Diviši, měl rozhodnout. Copak to jde žít takhle podobojí?”¹¹ (HODROVÁ 1999:148)

Diviš Paskal es hijo del sacerdote Jan Paskal y Nora Kožíšková-Paskalová, situación que no queda suficientemente clara, ya que a lo largo de la obra podemos encontrar referencias que inducen a sospechar que Diviš es realmente hijo de Herr Hergesell, lo cual lo convierte en un hombre lobo –disfraz asociado a este personaje, como veremos más adelante-. Diviš se debate en la incertidumbre:

“Diviš Paskal, nebo Diviš Hergesell, syn beránka, anebo syn vlka, zrno, anebo pleva, plevy syn? Kdo to teď rozsoudí? Diviš je rozpjat mezi dvěma nicotami, tou, která teď sedí v pokoji s rukama na kolenou, a tou ve světlíku, obě ho stejně děsí a obě v sobě cítí rovným dílem.”¹² (HODROVÁ 1999:115)

Diviš Paskal, al igual que el dios griego (Diviš es el equivalente checo de Dionysos), vigila el destino de las almas: quiere ganarse el favor de Alice Davidovičová, quiere rescatarla del cuarto trastero, interrumpir su peregrinación errática. Quiere, en definitiva, conceder a Alice la posibilidad de acceder al banquete sempiterno de la resurrección, aunque la abuela Davidovičová no se lo permitirá. Y es que Alice Davidovičová busca desesperadamente a su amado desde el momento en el que decidió salir a su encuentro saltando desde la ventana de su cuarto infantil, un día

¹¹ “Desde el momento en que la vio por primera vez abajo en la calle, con la mirada clavada en su ventana, Alice está siempre en algún lugar cercano, siempre dispuesta a intervenir en sus reflexiones, a discutir con Diviš sobre algo, porque ella lo ve todo de forma distinta a como lo ve él, y cómo no, si él está aquí y ella allí. Ayer le dijo: deberías decidirte de una vez, Diviš. ¿Acaso es posible vivir así, bajo ambas especies?”

¹² “¿Diviš Paskal o Diviš Hergesell, hijo del cordero o hijo del lobo, la semilla o la cizaña, hijo de la cizaña?, ¿quién lo decidirá ahora? Diviš está tendido entre dos nada, aquella que ahora está sentada en la habitación con las manos sobre las rodillas, y aquella otra del tragaluz. Las dos le horrorizan del mismo modo y siente las dos dentro de sí en la misma medida.”

antes de ser deportada. Ya sabemos que Alice, como Diviš, se encuentra situada en la frontera, por eso fue la primera en ver a Diviš, y por eso se niega a beber el agua del olvido. Alice quiere ver, no cierra los ojos, no se entrega pasivamente a la apatía general, no se encierra en su mundo limitado, sino que trata de entrar en los mundos de los otros, tenderles la mano, pues Alice está convencida de que a pesar de esta situación penosa no todo está perdido, siempre queda cierta esperanza por la que vale la pena suprimir aquel abatimiento mortal, estar lo más alerta posible, no caer en el sueño de Olšany. La naturaleza dual de Alice se manifiesta por tanto en esa obsesión constante por mantenerse alejada del mundo de ultratumba. Al igual que Diviš, Alice se preocupa también por el destino de las almas, intenta mantenerlas junto a ella, alejadas del cementerio, por eso lleva a Jura Šípkový a beber gaseosa, sabe que le encanta. Pero Jura reconoce en el destino de la gaseosa la fugacidad de las cosas, y entonces se enfada con Alice.

En resumen, podemos afirmar que Diviš Paskal y Alice Davidovičová son los personajes que sirven de nexo de unión entre los dos mundos que nos presenta la obra, el de los vivos y el de los muertos, cuyos límites se entrelazan constantemente, volviéndose en ocasiones imperceptibles.

Un segundo tipo de “naturaleza dual” se muestra en aquellos personajes cuya identidad varía dependiendo de cómo se desarrollen los acontecimientos, mostrando así dos identidades distintas y contrapuestas. En la novela, el personaje del señor Turek lo explica con una acertada comparación, argumentando que “to, čemu se u rostlin říká heliotropismus, tedy úkaz, že se rostliny obracejí ke straně, z níž přichází nejvíc světla, a hledí vzhledem ke světlu zaujmout výhodné postavení, tomu pan Turek u lidí říká otočnictví.”¹³ (HODROVÁ 1999:138). Los personajes de la novela que padecen “tornatilisimo” de forma más acusada son el conserje Šípek y el señor Köck. El primero de ellos es el encargado del edificio que se encuentra frente al cementerio de Olšany, por lo que vigila cada uno de los movimientos de sus inquilinos, de ahí que reciba en ocasiones el sobrenombre de cerbero. Pero su labor no se detiene en la mera vigilancia; el conserje Šípek informa con todo detalle a Herr

¹³ “aquello que en las plantas se llama heliotropismo, es decir, el fenómeno por el cual las plantas se tornan hacia el lado del que les llega más luz y tratan de ocupar respecto a ella la posición más ventajosa, a eso el señor Turek, cuando se refiere a la gente, lo llama tornatilisimo”

Hergesell de quienes son los inquilinos judíos y quienes les prestan ayuda. Podemos afirmar, por lo tanto, que el conserje Šípek colabora con los alemanes. Sin embargo, las cosas cambian cuando el sol alterna su posición, y una vez iniciada la revolución, el conserje Šípek cambia por completo: “ještě včera ukazoval prstem za hřbitovní zed’ (jen pro blaho a pověst domu, jehož je správcem) a dnes ministruje revoluci a mává nad ní praporem.”¹⁴ (HODROVÁ 1999:34). Al igual que el conserje Šípek, el señor Köck -que ocultó su apellido checo Koukol bajo un apellido alemán- también cambia de personalidad cuando cambia de manos el poder, “ještě před pár dny zdravil v trafice paní Vinklerovou Rukulíbám.”¹⁵ (HODROVÁ 1999:34). El conserje Šípek y el señor Köck poseen ambas particularidades: son capaces de señalar con el dedo, de cambiar de nombre para confundirse entre los esbirros de la peste, y a la vez son capaces de alzarse y recoger los frutos de una esperada primavera.

Por último, encontramos en la obra dos personajes cuyo carácter dual está marcado por el uso de algún tipo de disfraz. El gusto por el disfraz, por la máscara, es también un elemento fundamental en la obra; indudablemente, es una buena forma de cambiar de identidad. En la novela aparece el elemento del disfraz con el fin de engañar a la víctima a la hora de atacar. Los personajes que representan este tipo de dualismo son Herr Hergesell y el pastor Jan Paskal. No obstante, hay un personaje que simboliza esta condición de manera peculiar: Kajn, el maniquí de Jakub Paskal, “hned jsem ten a hned onen, dnes soudce a zítra střelec a pozítří třeba kněz, jak se mistru Paskalovi zlíbí. A dokonce jsem prachobyčejný zloděj, který se navléká do cizích kabátů”¹⁶ (HODROVÁ 1999:14)

Herr Hergesell es un funcionario judicial alemán que vive en el edificio junto a Olšany. Gracias a una astuta estrategia, consigue acercarse a Jan Paskal para poder vigilar de cerca a sus fieles. Dado que la puerta del templo del Señor está abierta, abierta a todo el mundo, Herr Hergesell decide colarse junto a las demás ovejas del

¹⁴ “todavía ayer señalaba con el dedo tras el muro del cementerio (sólo por el bien y la reputación de la casa de la que es conserje) y hoy dirige la revolución y agita sobre ella una bandera”

¹⁵ “apenas hace un par de días besaba la mano de la señora Vinklerová al saludarla en el estanco”

¹⁶ “ahora soy éste y luego aquél, hoy un juez y mañana un fusilero y pasado mañana, por ejemplo, un cura, según le apetezca al maestro Paskal. Y en definitiva soy un ladrón muy ordinario que se viste abrigos ajenos.”

rebaño de Jan Paskal. Pero Hergesell es una oveja negra, o mejor dicho, “to není ovečka, je to vlk v rouše beránčím”¹⁷ (1999:34). Tras este acercamiento, surge la duda de si Jan Paskal colabora también con los alemanes al ser instigado por el lobo. El siguiente paso consiste en una invitación a cenar. Jan Paskal y su esposa Nora acuden a casa de Herr Hergesell. En esa cena el alemán muere. “Jan Paskal –beránek, který zakousl vlka. Ábel, který zabil Kaina v bytě proti Olšanům. V tom bytě je komora, v té komoře je skříň, v té skřini kůže. Čí je to kůže? Je to kůže beránka, který se potřísnil vlčí krví. Ale je to vůbec beránek, když rozpáral vlka, neproměnil se tím beránek ve vlka? Anebo, a to spíš –je to zpola beránek, zpola vlk.”¹⁸ (HODROVÁ 1999:114). Sin embargo, como descubrimos poco después, Jan Paskal no fue capaz de matar. Se intuye, por lo tanto, que fue su esposa Nora, que había estado manteniendo relaciones con él.

En el caso de la siguiente obra, *Crisálidas*, observamos cómo continúa presente el cronotopo de la crisis, al aparecer representado, como afirma Bajtín, bajo el motivo de la metamorfosis. En *Bajo ambas especies* aparece ya un caso de metamorfosis, asociado al mito del rapto de Ganimedes -Herr Hergesell se convierte en águila para raptar a Benjamin-, pero es en esta segunda obra cuando el motivo de la metamorfosis afecta prácticamente a todos los personajes, como reflejo del estado intermedio previo a la regeneración. Una vez más, es el señor Turek quien nos explica este momento vital:

“V entomologickém významu se slovem nymfa rozumí larvy nebo též kukly, které se buď podobají, nebo nepodobají dospělému hmyzu a podstupují pozvolnou nebo nedokonalou proměnu. [...] Chce snad pan Turek naznačit, že ty okamžiky Sofiiny malátnosti, kdy se jí zamží zrak a svět se jí zatočí před očima, jsou vlastně okamžiky, kdy se z ní líhne někdo jiný?”¹⁹ (HODROVÁ 1999:317-318)

¹⁷ “no es una oveja, es un lobo con piel de cordero”

¹⁸ “Jan Paskal, el cordero que mordió al lobo; Abel que mató a Caín en un apartamento frente a Olšany. En ese apartamento hay un desván, en el desván un armario, en el armario una piel. ¿De quién es esa piel? Es la piel del cordero que se manchó con la sangre del lobo. Pero, ¿se trata de un cordero si destripó al lobo, no se convirtió así el cordero en lobo? O bien, y esto es lo más probable, es mitad cordero, mitad lobo.”

¹⁹ “En su acepción entomológica, se entiende por ninfa aquellas larvas o crisálidas que se parecen o no al insecto adulto y sufren una transformación paulatina o inconclusa. [...] ¿Acaso quiere decir el señor Turek que esos momentos de enfermedad de Sofie, en los que se le nubla la vista y el mundo

Son varias las metamorfosis que aparecen en la obra: Hynek Machovec se transforma en mariposa, el joven Vítek en pájaro y en ángel, el estudiante Jiří Melíšek en cervatillo —en referencia al fusilamiento de varios estudiantes checos en el Foso de los Ciervos tras la ocupación nazi- (“Vždycky na jaře, přesně v noci z 8. na 9. května, proměňuje se student Jiří Melíšek v jelinka.”²⁰) (HODROVÁ 1999:310). No obstante, hay dos procesos de metamorfosis que son especialmente representativos: la metamorfosis de Pavel Bolinka en marioneta, y la de Helena Syslová, quien comienza a transformarse en cisne en el momento en el que empieza a crecer en su cabeza un tumor cerebral.

Al transformarse en marioneta, Pavel Bolinka se convierte en imagen arquetípica de los habitantes de la ciudad ocupada por las tropas soviéticas en 1968, que Daniela Hodrová califica como “el Imperio de las marionetas”.

“Loutka Bolinka má na sobě fráček a na krku má bílého motýlka. Copak hraje muzikanta? Sofie Syslová marně uvažuje, v jaké hře, kterou teď chystají v Říši loutek, vystupuje muzikant, třeba koncertní virtuos na cello. [...] A už se Pavel Bolinka, který se na Olšanech proměnil v loutku, probírá z kateřinského spánku, už otvírá oči a dívá se dolů.”²¹ (HODROVÁ 1999:303)

En el caso de Helena Syslová, el proceso de metamorfosis es reversible y está asociado además al motivo de la muerte: cuanto más se extiende el cáncer más difícil le resulta volver a transformarse en mujer.

“Paní Syslová leží ve vaně a krouživými pohyby paží čeří vodu s nafialovělou pěnou. Voda s nafialovělou pěnou paní Syslovou nadnaší a paní Syslová se zvolna proměňuje. Plave po vodě s nafialovělou pěnou (jen kdyby ta plavba nebyla tak krátká!) a chvílemi noří malou hlavu na labutí šíji pod hladinu. A kdyby byla ve dveřích koupelny klíčová dírka nebo kdyby pan Sysel tajně vyvrtal do dveří otvor a podíval se dovnitř, uviděl by plavat ve vaně labut’.”²² (HODROVÁ 1999:194)

comienza a girar ante sus ojos, son en realidad momentos en los que está incubando en su interior a otra persona?”

²⁰ “Cada primavera, en concreto la noche del 8 al 9 de mayo, el estudiante Jiří Melíšek se transforma en cervatillo.”

²¹ “La marioneta Bolinka lleva puesto un pequeño frac y en el cuello una pajarita blanca. ¿Acaso hace de músico? Sofie Syslová intenta en vano recordar en qué obra, que ahora se ensaya en el Imperio de las marionetas, actúa un músico, posiblemente un concertista virtuoso del cello. [...] Y Pavel Bolinka, que se transformó en Olšany en marioneta, sale ya del sueño de la calle Kateřinská, abre ya los ojos y mira hacia abajo.”

²² “La señora Syslová yace en la bañera y con movimientos circulares de sus brazos agita el agua de espuma violácea. El agua con espuma violácea eleva a la señora Syslová y la señora Syslová comienza lentamente a transformarse. Nada por el agua con espuma violácea (¡si ese baño no fuera

Otro tipo de metamorfosis es el motivo de las estatuas que cobran vida. En la trilogía encontramos varios casos, los más representativos son los del Ángel melancólico, del cementerio de Olšany, y las alegorías de la Verdad y el Valor, del Teatro de Vinohrady, que cobran vida en *Théta* para acosar a la escritora (Imágenes 2 y 3):

“Sedím u psacího stolu, hlavu opírám o ruku jako anděl Melancholie na Dürerově rytině a také jako Melancholický anděl na Olšanském hřbitově, který jeho pozici napodobil. Tu se mihne za oknem stín mohutného zeleného křídla. Do pokoje vletí obrovský anděl, za ním druhý. Obletí pokoj, než stanou každý z jedné strany stolu. Ten nalevo na mě upírá výhrůžný pohled a chystá se vrazit mi do prsou dýku, ten napravo se ke mně tiskne chladným bokem a před oči mi staví oválné zrcadlo. Nejsou to...?”²³
(HODROVÁ 1999:428)

Como podemos observar, en *La ciudad doliente* encontramos sujetos fragmentados, condenados a vivir en la frontera o a transformarse continuamente, lo cual acentúa el momento de pérdida general en el que se encuentran inmersos.

IV.3.4. Multiplicación de identidades: el caso del doble.

En el apartado dedicado a las bases metodológicas de este estudio apuntamos la importancia que el tema del doble tiene dentro del campo de la temática literaria. Daniela Hodrová vuelve a demostrar, también en este sentido, su gusto por la experimentación, pues a lo largo de toda la trilogía encontramos ejemplos de todos los modelos de dobles propuestos por Lubomír Doležel.

El primero de estos modelos es el tema de Orlando, que podemos observar en la serie de personajes que representan la esencia del mal propia de cada época histórica. En este caso, una pareja de individuos marcados por rasgos de identidad personal, aparecen a lo largo de las tres novelas, es decir, en mundos alternos. Las fronteras de este universo ficcional múltiple se erigen a través de los saltos en el tiempo y,

tan corto!) y por momentos sumerge la pequeña cabeza sobre su cuello de cisne. Y si la puerta del baño tuviera cerradura o si el señor Sysel abriera silenciosamente un agujero en ella y mirara dentro, vería un cisne nadando en la bañera.”

²³ “Estoy sentada en el escritorio, inclino la cabeza sobre la mano como el ángel de la Melancolía del grabado de Durero, y también como el Ángel melancólico del cementerio de Olšany cuya postura se le parecía. En esto que tras la ventana se vislumbra la sombra de unas imponentes alas verdes. Entra volando en la habitación un gigantesco ángel, tras él un segundo. Revolotean por la habitación antes de colocarse cada uno a un lado de la mesa. El de la izquierda me lanza una mirada amenazante e intenta clavarme una daga en el pecho, el de la derecha aprieta contra mí su frío costado y me coloca ante los ojos un espejo ovalado. ¿Estos no son...?”

obviamente, las propias fronteras que marcan las distintas partes de la trilogía. La autora juega con la marca de identificación más importante, el nombre, denominando de diversas formas a esta pareja de personajes. La perseverancia de la identidad de estos sujetos se confirma a través de una afirmación explícita del narrador: “Posledně byl Roháček nebo Boháček, a teď Pazourek.”²⁴ (HODROVÁ 1999:264). En la última parte de la trilogía la autora lo deja aún más claro, y extiende además la identidad de estos dobles a otras novelas, al hacer clara referencia a los personajes de *El proceso* de Kafka:

“Kdyby pokračovala v ději románu, do kterého v předchozí kapitole vstoupila, následovala by kapitola Konec. V předvečer jeho jedenatřicátých narozenin pro něho přijdou dva páni v šosatých kabátech, bledí a otlí, v cylindrech, vypadají jako přirostlé k hlavě. Kdyby to bylo v románu Podobojí, jmenovali by se Roháček a Boháček nebo Brůna a Rubeš, kdyby to bylo v Kuklách, nesli by jména Pazourek a Provazník, ale v románu, který končí kapitolou Konec, jsou bezejmenní.”²⁵ (HODROVÁ 1999:524)

La segunda variante en cuanto al tratamiento del tema del doble es la más representativa en toda la obra: el tema del anfitrión. Como ya sabemos, en el tema del anfitrión encontramos en el mismo mundo dos individuos con identidades personales distintas, pero que comparten una serie de propiedades de tal modo que son hasta cierto punto indistinguibles. El tema no requiere una identidad absoluta de propiedades, sino principalmente una semejanza perfecta del aspecto físico y la conducta, lo cual dificulta la identificación. Si ya sabemos que la narración de *La ciudad doliente* está impregnada de duda y sospecha acerca de todo lo que sucede en ella, entendemos que este tipo de tratamiento del doble sea el más utilizado, pues la dificultad a la hora de identificar a los distintos individuos acentúa este rasgo. El tema del anfitrión afecta especialmente a los personajes femeninos de la obra, en concreto a Alice y a Sofie. En repetidas ocasiones se reitera el parecido físico entre ambas jóvenes, aunque el elemento principal de identificación entre ellas es un objeto: el manguito de astracán. Este objeto, fundamental en la obra como comprobaremos en adelante, es un atributo propio de Alice Davidovičová, lo cual nos hace reconocer a este personaje en sus distintas réplicas:

²⁴ “Últimamente era Roháček o Boháček, y ahora Pazourek.”

²⁵ “Si continuara en la historia de la novela en la que me colé en el capítulo anterior, encontraría el capítulo Final. En la víspera de su trigésimo primer cumpleaños irían a por él dos señores con levita, pálidos y obesos, con sombrero, parecen pegados a sus cabezas. Si esto sucediera en la novela *Bajo ambas especies*, se llamarían Roháček y Boháček, o Brůna y Rubeš, si sucediera en *Crisálidas*, llevarían el nombre de Pazourek y Provanik, pero en la novela que termina con el capítulo Final no tienen nombre.”

“A najednou Sofie Syslová, ta u okna, ta se soustem uvízlým v krku, strne: v průvodu jde Sofie Syslová, ta se šikmýma očima. A teď se ta se šikmýma očima podívala směrem k té za zavřeným oknem a pohledy těch dvou se na okamžik střetly. Ale co to ta Sofie Syslová, která jde v průvodu převlečená za Čiňanku, drží v ruce? Vypadá to jako štucl.”²⁶ (HODROVÁ 1999:172)

Pero Sofie Syslová no es tan solo una doble de Alice, lo es de todos los personajes femeninos de la obra, a los cuales, como ya sabemos, lleva en su interior como en una crisálida: “Sofie Syslová (nebo kdo to je?) se dotýká svého těla, přejíždí po něm rukou, od šije až dolů k nohám nahmatává trhlínu zvíci prstu. A tou podélnou trhlínou na zádech se dere na svět –kdo? Alice Davidovičová? Rut Kadlecová? Nanyňka Šmídová? Nebo opět Sofie Syslová?”²⁷ (HODROVÁ 1999:317)

En el caso de los personajes masculinos, el tema del anfitrión se evidencia al recibir, como ya sabemos, el mismo nombre de pila:

“Ale ačkoliv Pavel Bolinka drží Sofii Syslovou v náruči, Sofie dotyk jeho paži a těla téměř necítí. A hlavně jí tělem neprojíždí ta slast hraničící s bolestí, kterou cítila, když se Pavel Bolinka jen rukávem oťrel o její loket, když stáli čestnou stráž u pomníčku. A Sofie Syslová se Pavlu Bolinkovi pomalu vyvine z náručí a poodstoupí. A Pavel Bolinka také poodstoupí a svěsí ruce: Copak nejsi ráda, že jsem se vrátil, Alice? Nebo mě snad nepoznáváš? Ja jsem Pavel Santner, chodili jsme spolu sem na kopec, než jsem musel odjet do koncentráku. Po válce jsem tě všude hledal. A tu Sofie Syslová zpozoruje, že ten, kterého si spletla s Pavlem Bolinkou, vyjeveně hledí někam za její záda. A Sofie Syslová se otočí a spatří dívku se štucl.”²⁸ (HODROVÁ 1999:192-193)

En este fragmento podemos observar la identificación entre las dos parejas de las dos primeras novelas: Pavel Santner y Alice Davidovičová, por un lado, y Pavel Bolinka

²⁶ “Y de repente Sofie Syslová, la de la ventana, la del bocado atragantado, se adormece: en el desfile está Sofie Syslová, la de los ojos rasgados. Y la de los ojos rasgados volvió la vista hacia la que está tras la ventana cerrada y las miradas de ambas se encontraron por un momento. ¿Pero, qué lleva Sofie Syslová, la que desfila disfrazada de china, en las manos? Parece un manguito.”

²⁷ “Sofie Syslová (¿o quién es?) toca su cuerpo, lo recorre con la mano, desde el cuello hacia abajo, hasta las rodillas, acaricia la hendidura con la magnitud de su dedo. Y a través de esa hendidura en la espalda se asoma al mundo –¿quién? ¿Alice Davidovičová? ¿Rut Kadlecová? ¿Nanyňka Šmídová? ¿o de nuevo Sofie Syslová?”

²⁸ “Pero aunque Pavel Bolinka sostiene a Sofie Syslová en sus brazos, Sofie casi no siente el tacto de sus brazos y de su cuerpo. Y sobre todo no recorre su cuerpo ese placer cercano al dolor que sentía cuando Pavel Bolinka se limpiaba con la manga en su codo, cuando permanecían como leales guardianes junto al monumento. Y Sofie Syslová se aparta poco a poco de los brazos de Pavel Bolinka y se marcha. Y Pavel Bolinka también se marcha y baja las manos: ¿Acaso no te alegras de que haya vuelto, Alice? ¿O es que no me reconoces? Soy Pavel Santner, solíamos venir juntos a este cerro antes de que tuviera que irme al campo de concentración. Después de la guerra te busqué por todas partes. Y en ese momento Sofie Syslová se da cuenta de que aquel al que ha confundido con Pavel Bolinka mira dando vueltas a su espalda. Y Sofie Syslová se gira y ve a una chica con un manguito.”

y Sofie Syslová, por otro. Sofie Syslová confunde a Pavel Santner con Pavel Bolinka, y a su vez, Pavel Santner confunde a Sofie con Alice.

Finalmente, encontramos un tercer tipo de creación de dobles, el motivo del doble en un sentido estricto, aquel en el que dos incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional. Es el caso del escritor Karel Milota y su versión ficcional Vladislav Hrach, que padece un extraño proceso de metamorfosis. Al ser la metamorfosis el medio de creación del doble, nos encontramos con el caso del Doctor Jeckyll y Mister Hyde, ambas entidades ficcionales no pueden coexistir en el mismo lugar y tiempo, ni relacionarse verbal o físicamente.

“V co se proměňuje Vladislav Hrach? Jsem si už téměř jista, že se za dveřmi jeho pokoje, na kterých pečlivě zatahuje hnědý závěs, odehrává tajemná proměna. [...] Když potom za nějakou dobu z pokoje vychází, tkví mu ještě na tváři zvláštní, blažený výraz. Mám strach, že mu jednoho dne ten výraz zůstane, nebude už mít sílu proměnit se do své původní podoby, stát se Vladislavem Hrachem, Vladislav Hrach Karlem Milotou”²⁹ (HODROVÁ 1999:462-463)

Además de estos casos, hay otra serie de relaciones de réplica entre diversos personajes de la novela, aunque no podemos hablar de dobles en un sentido estricto. Se trata de personajes que en algún momento se relacionan entre sí por medio de algún motivo. Es el caso, por ejemplo, del sacerdote Jan Paskal y el lingüista Sysel, que en un momento dado se relacionan a través del motivo de la piel, como pudimos observar al hablar de la estructura de la obra. Al igual que sucede con Jan Paskal y el señor Sysel, otros personajes de la novela se relacionan en algún momento a través de algún motivo, como Kajn y Ka, el maniquí de Jan Paskal y el perchero de Sysel, ambos objetos de madera con vida propia (la semejanza de los nombres no es casual), o Tomáš Hamza y el joven Vítek, ambos relacionados con un pañuelo (el pañuelo en el que se enjugó la cara Benjamin y que Hamza rompió y el pañuelo para dormir que ponían a los niños en la escuela durante la siesta).

²⁹ “¿En qué se transforma Vladislav Hrach? Estoy casi segura de que tras la puerta de su habitación, en la cual coloca con esmero una cortina marrón, lleva a cabo algún tipo de transformación. [...] Cuando después de un rato sale de su habitación, le queda todavía en la cara una expresión extraña y beatífica. Tengo miedo de que esa expresión permanezca algún día, no volverá a tener fuerzas para transformarse en su forma original, a convertirse en Vladislav Hrach, Vladislav Hrach Karel Milota”.



IV.4. TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

Hablar de la concepción de la secuencia espacio-temporal en la obra supone hablar del concepto de cronotopo propuesto por Bajtín, al que ya nos hemos referido en anteriores ocasiones. Si al hablar de los personajes que presenta la obra recurrimos al cronotopo de la crisis, ahora es necesario hablar del cronotopo que sirve como complemento al anterior: el cronotopo del umbral. En este tipo de cronotopo, y en los asociados a él (como el cronotopo del camino y el del encuentro), los principales lugares de acción, los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos de la crisis, y en los que tienen lugar las decisiones que determinan toda la vida de los personajes, son la plaza, el patio, la calle, la escalera... Por otro lado, el tiempo se presenta como un instante que parece no tener duración, que se aparta del transcurso natural del tiempo biográfico. En este apartado analizaremos cuáles son esos lugares de acción y de qué forma transcurre el tiempo durante el desarrollo de esos acontecimientos.

IV.4.1. Concepción del tiempo en la obra.

En su estudio sobre la ciudad postmoderna, Giandomenico Amendola describe la nueva concepción del tiempo en la época actual: “en la ciudad contemporánea, en sus formas, y todavía más en su vida, el presente se dilata y se libera por una parte en el pasado y por otra en el futuro. El pasado se recupera y presenta como un momento de presente eterno, hecho de episodios.” (2000:75). Ésta forma de concebir la secuencia temporal, propia de la época postmoderna, afecta a la concepción del tiempo en la obra literaria, por lo que nos encontramos con obras en las que el tiempo deja de ser una extensión lineal y aparece representado de manera multidimensional, como la unión de distintos fragmentos de tiempo en series de presentes perpetuos.

El tiempo histórico que recorre *La ciudad doliente* nos conduce desde la época del resurgimiento nacional (siglo XIX) hasta la caída del régimen soviético en 1989, aunque se presentan algunos acontecimientos históricos anteriores, como las ejecuciones que se llevaron a cabo tras la batalla de la Montaña Blanca en 1620. Hablamos fundamentalmente, por lo tanto, de un periodo de casi cien años. Sin

embargo, el tiempo narrativo es presente: los acontecimientos que pertenecen a distintas épocas de la historia real del país aparecen en la narración en un mismo plano. Esto es consecuencia de la concepción de la historia como un continuo retorno de situaciones dramáticas, como un eterno presente¹. “Všechno se do nekonečna opakuje. Je to stejný cyklus, jako když roste víno, dozrává a potom ho přijdou očesat přespolní česáci.”² (HODROVÁ 1999:24-25). Esta concepción del tiempo, la aparición de distintas épocas históricas en un mismo plano temporal, da lugar a situaciones peculiares como la que se presenta en el siguiente fragmento: “Dědeček a babička Davidovičovi tou dobou, když se v bytě strhne hádka, podřimují v komoře, ale je to jen lehký spánek, protože čekají Alici, která šla naproti Pavlu Santnerovi. Nijak jim nevadí, že už to bylo před třemi lety. V komoře přece panuje jiný čas –čas vesmírný, den a noc se tu nerozlišují.”³ (HODROVÁ 1999:32).

IV.4.2. Principales espacios y movimiento entre ellos.

A diferencia de otros aspectos de la obra, en los que predomina la tendencia a la abstracción, en lo que concierne al espacio nos encontramos con una concreción sorprendente. *La ciudad doliente* es una obra sobrecargada de topónimos, la ciudad-

¹ Aunque la concepción circular del tiempo y el concepto del eterno retorno nos lleve automáticamente a pensar en Nietzsche, son muchos los filósofos que se han referido a estos términos anteriormente. Así lo recoge Borges en su breve artículo titulado precisamente *El tiempo circular* (BORGES, J.L. 2005. “El tiempo circular”, *Obras completas I*. RBA. Barcelona. Pp. 393-396.) Borges hace referencia a tres formas distintas de concebir el tiempo circular. La primera de ellas es la iniciada por Platón, que en su *Timeo* afirma que los siete planetas regresarán en un momento dado al punto inicial de partida. Este primer modo de concebir el eterno retorno es, pues, astrológico. Una segunda concepción es la de Nietzsche, que tiene un origen, digamos, matemático: un número dado de fuerzas es incapaz de un número infinito de variaciones, por lo que llegados a un punto, todos los acontecimientos pasados volverán a repetirse. Por último, Borges nos habla de un tercer tipo, el único imaginable según él: la concepción de ciclos similares, pero no idénticos (lo cual enlaza con el pensamiento de Marco Aurelio y Schopenhauer, entre otros.)

Dado el carácter general de la obra de Hodrová y la sucesiva aparición de elementos simbólicos que hacen referencia al tiempo circular (la rueda, la serpiente uroboros, el mandala, etc.), es lógico pensar que la concepción del tiempo en la obra procede de fuentes culturales diversas, y no sólo de las teorías nitzscheanas.

² “Todo se repite hasta el infinito. Es el mismo ciclo, como cuando crece la uva, madura y vienen a recogerla los vendimiadores forasteros”

³ “El abuelo y la abuela Davidovič dormitan en el desván mientras en el apartamento se desata una disputa, pero es sólo un sueño ligero, pues esperan a Alice, que salió al encuentro de Pavel Santner. No les importa para nada que haga ya tres años de eso. Después de todo, en el desván reina otro tiempo -el tiempo cósmico, aquí no se distingue el día de la noche.”

laberinto en la que se convierte Praga se recorre calle por calle, plaza por plaza, en un continuo vagar sin rumbo fijo, pero concretando cada uno de los pasos de sus habitantes.

En cada una de las novelas aparece un escenario principal, que se convierte en centro del espacio general. En el caso de *Bajo ambas especies*, ese escenario está compuesto por el cementerio de Olšany y el desván de la casa que se encuentra frente a él, en la que la escritora pasó sus primeros años de infancia. Los rasgos que atribuimos anteriormente a los personajes de la novela (ambigüedad, dualidad, indefinición...), marcan también la concepción del espacio en el que habitan. Es el caso del cementerio de Olšany, construido sobre un viñedo. Esta peculiaridad provoca que el vino de la antigua viña empape la profundidad del suelo del cementerio, y que los muertos, junto a la tierra, inhalen su olor. El cementerio de Olšany transforma constantemente su apariencia. Como consecuencia de su naturaleza dual, a veces es simplemente un espacio lleno de tumbas, otras un lugar de embriaguez en el que crecen y maduran al instante racimos generosos que empapan de vino la tierra. Podemos decir que el cementerio es uno de esos lugares “bajo ambas especies”:

“Každý prostor má místa zlá a místa dobrá, místa zatracení a místa vyvolená. A krom toho existují ještě místa pomezí, místa dvojznačnosti a váhání mezi dobrem a zlem, na nichž nepozorovaně jedno přechází v druhé, obrací se ve svůj protiklad. Je radno vystříhat se podobných míst, kde Pavel se mění v Šavla a Šavel v Pavla. Jsou to místa podobojí.”⁴ (HODROVÁ 1999:48)

Como vemos, la relatividad general debilita también el carácter inequívoco de los lugares, de forma que el cementerio, por ejemplo, no es un lugar indiscutiblemente malo, ya que para el señor Turek se convierte en una viña, en un jardín de las delicias, aunque sólo por un instante, y para los niños el suelo de Olšany sabe a fruta exótica. Del mismo modo, la casa que hay frente al cementerio tampoco es un lugar indiscutiblemente bueno, ya que detrás de la ventanilla está al acecho el conserje Šípek, en el desván se oyen continuos crujidos y en el tragaluz se aparece y causa espanto Herr Hergesell.

⁴ “Cada espacio posee lugares malos y lugares buenos, lugares de perdición y lugares elegidos. Y existen además lugares limítrofes, lugares de ambigüedad y oscilación entre el bien y el mal, en los que de manera imperceptible lo uno se transforma en lo otro, convirtiéndose en su antítesis. Conviene rehuir tales lugares, en los que Pablo se transforma en Saulo y Saulo en Pablo. Son lugares bajo ambas especies.”

Además de estos dos espacios principales, en la novela aparecen otros lugares importantes que se repetirán a lo largo de toda la trilogía, como los bosques (que aparecen representados de distinta forma, como colinas o montañas) y jardines. En esta primera novela el bosque es el monte al que llaman el Cadalso (situado en el barrio de Žižkov, en la zona conocida como *Šibeniční vrch*, en la que actualmente se encuentran distintas instalaciones deportivas). El Cadalso, hacia el que Alice dirige constantemente sus pasos en busca de Pavel Santner, se convierte en la imagen del bosque oscuro como símbolo del encuentro con fieras, con monstruos, con seres fantásticos, donde los personajes se tropiezan con lo inhumano y lo misterioso. Es aquí, por ejemplo, donde Herr Hergesell se transforma en águila para raptar al bebé de Alice, Benjamin, que acababa de llegar al mundo para liberarlo de su cautiverio. Pero en la novela aparecen otros bosques simbólicos, de hecho, cada personaje tiene su propio bosque-montaña:

“A tu pan Erben zavolá, že vidí horu nad jiné vyvýšenou. –Pan Erben už zase věští, řekne v komoře babička Davidovičová. Kteroupak horu má asi na mysli? Kdyby tu větu vyřkl Roháček nebo Boháček, mysleli by horou nepochybně Grossglockner. Kdyby ji vyřkla Markéta Paskalová, byla by to zajisté Hora Kutná, v níž se Divišova babička propadla před víc než půlstoletím. A kdyby ji vyslovil Jan Tůňka, viděl by určitě Blaník, svou horu-propast. Ale jakou horu může vidět pan Erben tady na hřbitově, nešálí už zase sebe a jiné lichou nadějí? Tu si Diviš povšimne, že oko básníkovo obzírá hromadu shnilého listí, navršenou kousek od jeho hrobu. Taková je jeho hora! A vlastně na tom není nic divného, každý má zkrátka svou horu, přiměřenou životu, jenž je mu vyhrazen.”⁵ (HODROVÁ 1999:127)

Como imagen opuesta al bosque aparece en la novela el concepto de jardín, espacio relacionado con el placer (para el señor Klečka el cementerio es un “jardín de las delicias”). En este caso, sin embargo, ese placer supone un adulterio. El jardín

⁵ “Y entonces el señor Erben grita que ve una montaña que se alza sobre otra. –Ya está otra vez profetizando el señor Erben, dice en el desván la abuela Davidovičová. ¿Pero a qué montaña se referirá? Si esa frase la gritara Roháček o Boháček se referirían sin duda a la montaña Grossglockner. Si la gritara Markéta Paskalová, sería seguro Kutná Hora, donde la abuela de Diviš se marchó hace ya más de medio siglo. Y si la pronunciara Jan Tůňka vería por supuesto Blaník, su montaña-precipicio. ¿Pero qué montaña puede ver el señor Erben aquí en el cementerio, no se engaña de nuevo a sí mismo con otras falsas esperanzas? Entonces Diviš percibe que el ojo del poeta observa las hojas putrefactas amontonadas a un paso de su tumba. ¡Esa es su montaña! Y realmente no hay nada de extraño en ello, en definitiva cada cual tiene su propia montaña preferida, relacionada con su vida.”

En todos los casos se cita una montaña relacionada con los personajes: es en la montaña Grossglockner donde Roháček y Boháček se enamoran, Markéta Paskalová nació en Kutná Hora (la montaña de Kutná), Jan Tůňka murió en el monte Blaník, etc.

representado en esta primera novela es el jardín de Babilonia, en el que Nora Paskalová se encuentra con el estudiante Kůra.

“Kůra nemá ovšem ani ponětí o tom, že se nalézá na místě vyvoleném, uprostřed zahrady, v níž je ostrůvek, na kterém i teď v zimě panuje babylonské léto. Chodí spolu po zahradě, až dojdou k altánku, Kůra ho nazve babylonskou věží, a sám se svému příměru zasměje. [...] Je tu ještě jiné změtení jazyků –v polibku, jehož hořkost Nora Paskalová pocítí hned vzápětí. Tehdy a tam se promění v babylonskou nevěstku.”⁶ (HODROVÁ 1999:38)

Con el concepto de jardín se relaciona precisamente el espacio principal de *Crisálidas*: el patio de la casa de los Sysel, situada en la plaza Komenský. La propia autora reconoce la visión carnavalizada de un jardín en este espacio: “Dvůr pro mne představuje svého druhu rajskou zahradu, lze v něm hledat deformované znaky “ráje” –místo stromu je tu klepadlo, místo pramene kanál.”⁷ (KOSKOVÁ 1999:13). El patio de esta casa se encuentra a poca distancia del cementerio de Olšany, por lo que el escenario no dista mucho del de la primera novela. Sin embargo, en *Crisálidas* predomina el movimiento, como comprobaremos a continuación, por lo que a diferencia de *Bajo ambas especies*, cuyo radio de acción se limita a los alrededores del cementerio, en esta segunda parte presenciamos un espacio mucho más amplio, ocupa, de hecho, casi toda la ciudad. Sobre las características del patio y su papel fundamental en la trilogía hablaremos más adelante.

Al igual que en la primera novela, la imagen del bosque en *Crisálidas* está representada por el monte al que llaman el Cadalso, donde esta vez se columpia el mimo Fialka, tío del joven Vítek (en realidad no se columpia, se mece en la horca). Es también el lugar donde Sofie Syslová se encuentra con sus monstruos, Provazník y Pazourek, y donde sufre continuos mareos, esos momentos en los que siente el mundo entero dentro de sí misma.

⁶ “Esta claro que Kůra no tiene ni idea de que se encuentra en un lugar escogido, el centro del jardín, donde se encuentra una pagoda, en la que incluso ahora en invierno reina el verano babilónico. Pasean juntos por el jardín hasta llegar a la glorieta, Kůra la llama la torre de Babilonia, y se ríe él mismo de su comparación. [...] Aquí tiene lugar otro tipo de confusión de lenguas –en el beso, cuyo amargor Nora Paskalová siente ahora tan presente. En ese momento y en ese lugar se convierte en la ramera de Babilonia.”

⁷ “El patio representa para mí una visión propia del jardín del paraíso, se pueden reconocer en él signos deformados del “Paraíso” –en lugar de árboles hay un tendedero, en lugar de fuentes un sumidero.”

En *Crisálidas* también cobran especial importancia las plazas. El patio de la casa principal se encuentra situado en la plaza Komenský, Sofie cruza la plaza Havlíček cada vez que va a visitar a Hynek Machovec. No obstante, la plaza principal en esta obra es la de la Ciudad Vieja (*Staroměstské náměstí*), donde tienen lugar muchos de los “cuadros vivientes” que observa Sofie Syslová. Esta emblemática plaza de la ciudad de Praga se convierte en el centro donde se suceden, en un continuo presente, distintos acontecimientos históricos. Se convierte, por lo tanto, en un escenario teatral donde representar el teatro de la vida (en este sentido se relaciona con la *Sala española* del Castillo, donde Sofie y otros pioneros de su escuela representaban el teatro de la nueva generación cada año).

Junto a otra plaza, la de Jiří z Poděbrad (Imagen 6), se sitúa el apartamento donde Daniela Hodrová escribe su obra. Este es, por lo tanto, uno de los escenarios principales de *Théta*, que se encuentra, al igual que los anteriores, a poca distancia del cementerio de Olšany. Pero como es lógico, el apartamento donde se escribe la obra no es el único espacio de la novela. En esta última parte de la trilogía, además de recorrer todos los espacios de las novelas anteriores, aparecen dos escenarios destacables por su relación con el motivo del teatro del mundo. Nos referimos al Teatro de Vinohrady (Imagen 7), donde trabajó durante años Zdeněk Hodr, padre de la escritora, y a la bañera del apartamento, en la que Daniela Hodrová ha jugado siempre con sus marionetas: “Vana se mění ve svět, či spíš v jeviště světa, theatrum mundi. Není to jeviště vyvýšené, ale naopak vyhloubené, divák se do něj musí hluboko naklonit. Je to propast světa, do níž nikdo nemůže vstoupit jinak, než když je spuštěn, a kterou nikdo nemůže opustit jinak, než když je vytažen, vzat na nebesa, zavěšen na prádelní šňůru.”⁸ (HODROVÁ 1999:491). Daniela Hodrová vuelve a presentar un espacio carnavalizado, invertido: el mundo se convierte en una bañera, en un escenario cóncavo donde los actores deben ser arrojados. Pero en *Théta* el mundo no sólo se convierte en un teatro, para Eliška Beránková el mundo se convierte en un jardín, y en ese momento se revela el carácter del personaje como

⁸ “La bañera se transforma en el mundo, o mejor dicho, en el escenario del mundo, theatrum mundi. No es un escenario elevado, sino hundido, el espectador debe asomarse a él. Es el abismo del mundo, al que nadie puede entrar si no es arrojado, y del que nadie puede salir si no es izado, alzado a los cielos, elevado con una cuerda de tender.”

centro de toda la trilogía: la ciudad doliente es un jardín cerrado, Eliška-Daniela es el centro de ese jardín:

“Eli byla po celé dny ponechána sama sobě v dřevěné ohrádce [...] Seděla v ohrádce nahá, s bílým plátěným kloboučkem na hlavě, a hrála si s klacíky, které kolem sebe nalezla. Klacíky v ruce dítěte ožívaly. [...] Ohrádka dítě chránila před divočinou, která panovala vně této miniaturní uzavřené zahrádky rozkoše. Někdy do zahrádky přilétali pestrobarevní ptáci, občas se kolem promykla ještěrka. Zahrádka byla středem světa, Eli středem zahrádky.”⁹ (HODROVÁ 1999:413)

“Kdysi velmi dávno přebývala Eliška Beránková ve čtvercové ohrádce, byla středem zahrádky rozkoše. Od té doby, at' se nachází kdekoli, nosí si ohrádku všude s sebou. Každý prostor, do něhož vstoupí, se mění v její uzavřenou zahradu. Takovou zahradou je byt na náměstí krále Jiřího. Dokonce celé město, ve kterém přišla na svět a žije, představuje pro ni hortus conclusus, Eliška Beránková je středem trýznivého města. A také je středem tohoto rukopisu.”¹⁰ (HODROVÁ 1999:472)

Como consecuencia del perfil metaficcional de esta última obra, en ella encontramos un rasgo interesante en relación con el concepto del “espacio”. En *Théta*, además de los lugares en los que se desarrolla la acción, aparece otro espacio, de carácter simbólico: el texto. La autora dota en esta obra a su propio texto de entidad física, el texto aparece representado como algo tangible, vivo, como un espacio material que se puede recorrer al igual que se recorre una calle. Son muchas las afirmaciones presentes en la obra que sugieren la idea de texto como espacio físico: “Eliška Beránková se učí kreslit křivku písmene, připomínajícího smyčku, na okraj textu” (HODROVÁ 1999:495), “Jak může text tuto svou nekonečnou dimenzi vyjádřit?” (HODROVÁ 1999:516), “Čím je rukopis delší, tím jeho větší část pro mne uplývá do nevrátka [...] Nesu román, stín románu na zádech jako polomrtvé zvíře...” (HODROVÁ 1999:527).¹¹ Junto a estos espacios concretos, cabe la posibilidad de

⁹ “A Eli la dejaban sola todos los días en un parque de madera. [...] Permanecía sentada en el parque, desnuda, con un sombrero blanco de lona en la cabeza, y jugaba con los palitos que encontraba a su alrededor. Los palitos cobraban vida en las manos de la niña. [...] El parque protegía a la niña ante el salvajismo que reinaba fuera de este cerrado jardín de las delicias en miniatura. A veces revoloteaban en el jardín pájaros de colores, de vez en cuando se arrastraba alrededor alguna lagartija. El jardín era el centro del mundo, Eli el centro del jardín.”

¹⁰ “Hace mucho tiempo, Eliška Beránková habitaba en un parque cuadrado, era el centro del jardín de las delicias. Desde entonces, donde quiera que se encuentre lleva en su interior ese parque. Todo espacio en el que se adentra se transforma en su jardín cerrado. Ese jardín es el piso de la plaza del rey Jiří. En definitiva, toda la ciudad en la que vino al mundo y en la que vive, representa para ella un hortus conclusus, Eliška Beránková es el centro de la ciudad doliente. Y es también el centro de este manuscrito.”

¹¹ “Eliška Beránková aprende a dibujar la curva de la letra, que recuerda a un lazo, en el borde del texto.”, “¿Cómo puede el texto expresar de esa manera su dimensión infinita?”, “Cuanto más largo es

visualizar un espacio general, el de la ciudad doliente, en el que se incluyen los anteriores. Esa imagen simbólica surge al analizar los movimientos que se suceden entre los distintos espacios, y podemos decir que la ciudad doliente tiene una ordenación similar a la de los laberintos circulares romanos: un espacio circular, dividido por un eje vertical y otro horizontal, cuyos cuatro segmentos contienen caminos laberínticos.

El eje horizontal de este espacio simbólico lo conforma la propia dimensión horizontal de la ciudad, de sus calles. Esta horizontalidad se subraya con los continuos paseos de los personajes a lo largo del cementerio de Olšany. En oposición a este eje horizontal encontramos un eje vertical, marcado por los movimientos ascendentes y descendentes. El punto superior del eje lo conforma la vista desde las alturas. Es un motivo recurrente el de los personajes que observan la ciudad desde la ventana, aunque en este sentido el motivo más relevante es el vuelo del globo aerostático *Praga*, uno de los muchos que surcaban el cielo checo a finales del siglo XIX. La visión desde las alturas, propia sobre todo de *Crisálidas*, simboliza de manera sorprendente la estrecha relación entre el tiempo y el espacio. El camino que recorre el globo es en realidad el camino recorrido por la historia checa. En un breve paseo podemos observar el fusilamiento de estudiantes checos en el Foso de los ciervos tras la ocupación alemana, el ajusticiamiento de los insurgentes tras la batalla de la Montaña Blanca, la manifestación multitudinaria tras la ocupación soviética...

“A už se růžový balon Praha vznáší nad Vltavou, která z té výše vypadá jako stružka, a vznáší se nad Hradem (Sofii se zdá, že v Jelením příkopu rozeznává těla jelínek). A potom balon letí nad Staroměstským náměstím (Sofie napíná zrak, ale nemůže s jistotou poznat, jestli tam stavějí tribunu anebo pódium pro letní divadlo, anebo – popravčí lešení). A potom letí balon Praha nad Václavským náměstím, které se změnilo v úzkou stezku, a nad Riegrovými sady, které změnilo v malou zahrádku. A potom balon letí nad dvěma věžemi telefonní ústředny ve Fibichově ulici a pak nad žižkovskou roklí a nad kostelem svatého Prokopa. A potom balon znovu letí nad náměstím Komenského”¹² (HODROVÁ 1999:330-331)

el manuscrito, más se aleja para mí su mayor parte irremediabilmente [...] Cargo a mis espaldas la novela, la sombra de la novela, como un animal medio muerto...”

¹² “Y el globo rojo Praga se eleva ya sobre el Vltava, que desde esa altura parece un arroyo, y se eleva sobre el Castillo (a Sofie le parece ver en el Foso de los ciervos el cuerpo de unos cervatillos). Y después el globo sobrevuela la plaza de la Ciudad Vieja (a Sofie le extraña lo que ve, pero no puede saber con certeza si están levantando allí una tribuna o un escenario para el teatro de verano, o –una horca). Y después vuela el globo Praga sobre la plaza de San Wenceslao, que se ha convertido en un estrecho pasadizo, o sobre el parque de Riegr, que se ha convertido en un pequeño jardín. Y luego el globo vuela por encima de dos torres de la central de telefonía de la calle Fibichová y luego sobre el

El extremo inferior de este eje vertical lo forman los descensos a las alcantarillas de la ciudad. Una de las entradas a estas profundidades es el sumidero del patio de la casa de los Sysel, desde el cual Sofie accede varias veces a las entrañas de la ciudad.

“A už zase sestupuje Sofie Syslová nahá do kanálu uprostřed dvora. Visí hlavou dolů na laně, jehož druhý konec Křídlo upevnil námořnickým uzlem na klepadle. Sofie sestupuje dolů velmi zvolna, jak Křídlo střídavě popouští a zadržuje lano. Lotky a koleny Sofie co chvíli zavadí o slizký jícen kanálu, jehož objem sotva pojme drobné dětské tělo (Křídlovo tělo by v jícnu kanálu jistě uvízlo, kdyby se Křídlo k sestupu odhodlal, ale Křídlo, který se chystá k letu z pátého patra, se podzemního světa bojí).”¹³ (HODROVÁ 1999:337)

Sin embargo, el recorrido más significativo es el que se realiza desde la “Entrada para extranjeros”, una puerta de acceso situada en la plaza de la Ciudad Vieja, desde la cual se realizaban visitas guiadas por el sistema de canalización de Praga. El recorrido a través de esta entrada supone la antítesis del recorrido que hace el globo Praga y posee el mismo carácter simbólico:

“A už se všichni tři –Jan Pecka, Hana Maková a paní P.- ocitli pod Staroměstským náměstím, kam je z Říše loutek jen skok. Stojí za zamčenými dvířky (z druhé strany je na nich nápis CIZINECKÝ VSTUP), ani nedutají. [...] A už Jan Pecka a Hana Maková, která v sobě nosí Peckovo dítě, putují pod Vltavou a blíží se k Hradu. A už jsou pod Jelením příkopem. Seshora k nim doléhá troubení jelínků (anebo je to troubení honců?). A už se ti dva ocitli v Belvederské štole a mohou z bříha města vystoupit, protože je 28. říjen a právě došlo v říši (v Říši?) k převratu.”¹⁴ (HODROVÁ 1999:190)

barranco de Žižkov y sobre la iglesia de San Procopio. Y después el globo sobrevuela de nuevo la plaza Komenský.”

¹³ “Y Sofie Syslová desciende ya de nuevo por el sumidero que hay en el centro del patio. Permanece cabeza abajo colgada de una cuerda cuyo extremo Křídlo ha fijado con un nudo marinero al tendedero. Sofie desciende muy despacio, mientras Křídlo sujeta la cuerda y la va soltando poco a poco. Los codos y las rodillas de Sofie rozan de vez en cuando con las paredes viscosas del sumidero, por las que apenas cabe el pequeño cuerpo de un niño (el cuerpo de Křídlo se atascaría seguro en el sumidero, si Křídlo decidiera bajar, pero a Křídlo, que pronto volará desde el quinto piso, le da miedo el mundo subterráneo).”

¹⁴ Y los tres juntos –Jan Pecka, Hana Maková y la señora P.- se plantan ya bajo la plaza de la Ciudad Vieja, que está a sólo un paso del Imperio de las marionetas. Permanecen tras una puertezuela cerrada (por la otra parte está escrito en ella ACCESO PARA EXTRANJEROS), sin decir una palabra. [...] Y Jan Pecka y Hana Maková, que lleva en su interior el hijo de Pecka, caminan ya bajo el Vltava y se aproximan al Castillo. Y están ya bajo el Foso de los Ciervos. Por encima de sus cabezas se oyen los balidos de los ciervos (¿o se trata de los balidos de los cazadores?). Y esos dos se plantan ya en el pasadizo del Belvedere y pueden salir del vientre de la ciudad, pues es 28 de septiembre y ha llegado al imperio (¿al Imperio?) el golpe de estado.

Como punto de unión entre ambos extremos de este eje vertical aparecen movimientos relacionados con el ascenso y el descenso. Los motivos recurrentes en este sentido son la caída desde las alturas (Alice en *Bajo ambas especies*, Křídlo en *Crisálidas*), el “Paternóster” que aparece en *Théta*, un antiguo tipo de ascensor cuyo funcionamiento se basaba en leyes físicas (“Páternoster, průjezd peklem nahoře i dole”¹⁵) (HODROVÁ 1999:382) y, especialmente, el motivo de las escaleras. El movimiento ascendente y descendente de las escaleras (las del Hospital Na Františku, las del Teatro de Vinohrady y las de la casa frente a Olšany) se convierte en un camino ritual a través del cual el tiempo se revela de manera sorprendente en su dimensión circular:

“Jdu znovu do olšanského domu. [...] Stojím za dveřmi do domu, pod sedmi obřadními schody, teď po nich vystoupuji, ani jeden nevynechám, nepřekročím, každý stupeň má nějaký význam jako slova rituální formula. Předě mnou jsou létáci dveře. Temnou škvírou mezi jejich křídly na mě vane minulost. Teprve teď si uvědomuji, že časoprostorový řád je tu převrácen: to, co mne čeká za dveřmi, za škvírou v nitru domu, není budoucnost, ale minulost. To, co je za mnou, co zůstalo před domem, není minulost, ale přítomnost. Ale kde se pak v takto uspořádaném prostoru nalézá budoucnost? Zůstala také před domem, někde uprostřed trýznivého města?”¹⁶ (HODROVÁ 1999:498)

El mismo significado ritual tienen los movimientos a través de espacios estrechos. En *Bajo ambas especies* lo observamos en el continuo arrastrarse por peligrosos desfiladeros y en *Crisálidas* en el paso a través del túnel que une los barrios de Žižkov y Karlín: “Pokaždé když jazykozpytec sestupuje ze Žižkova tunelem do Karlína (sestupuje tím tunelem téměř každý den už šestnáct let) [...] myslí na svou

¹⁵ “Paternóster, el tránsito por el infierno hacia arriba y hacia abajo.”

¹⁶ “Vuelvo de nuevo a la casa de Olšany. [...] Permanezco tras la puerta de la casa, bajo siete escalones ceremoniales, ahora subo por ellos, no me dejo ni uno solo, no salto más de la cuenta, cada escalón tiene un tipo de significado, como las palabras de una fórmula ritual. Ante mí se encuentra la puerta corredera. Por la oscura rendija entre sus alas me exhala el pasado. Precisamente ahora me doy cuenta de que el orden espaciotemporal es aquí inverso: aquello que me espera tras la puerta, tras la rendija, en las entrañas de la casa, no es el futuro, sino el pasado. Aquello que está tras de mí, lo que ha quedado frente a la casa, no es el pasado, sino el presente. ¿Pero dónde se encuentra en este espacio ordenado el futuro? ¿Se ha quedado también frente a la casa, en algún lugar en mitad de la ciudad doliente?”

budoucí proměnu, představuje si bránu, kterou se jednou vtělí do své příští existence.”¹⁷ (HODROVÁ 1999:198).

Todos estos movimientos entre los distintos espacios representados en la novela marcan líneas, caminos, cuya forma no puede ser otra sino la del laberinto, pues como afirma Paolo Santarcangeli, “el itinerario del alma deambulante está unido a una representación laberíntica propiamente dicha” (1997:139). Deambular, vagar, errar... cualquiera de estos verbos sirve para definir el movimiento constante de los más de doscientos personajes que aparecen en la novela. Además, cada personaje posee su propio laberinto, un recorrido siempre idéntico que están condenados a realizar una y otra vez. Los personajes que reflejan de manera más evidente este continuo vagabundeo son las protagonistas. Desde que saltó por la ventana de su habitación infantil, Alice Danidovičová busca desesperadamente a su amado entre la casa frente a Olšany y el cerro al que llaman el Cadalso. Y esto es debido a que, precisamente en el momento en el que saltó, iba al encuentro de Pavel Santner. “...natož Alici, kterou zastihnout je velmi těžké, protože se téměř stále pohybuje mezi domem a žižkovským vrchem Šibeničákem.”¹⁸ (HODROVÁ 1999:62). Sofie Syslová recorre casi a diario el mismo camino hasta la casa de Hynek Machovec (Imágenes 8-16):

“Sofie Syslová vyjde z náměstí Komenského do Rokycanovy ulice. Z Rokycanovy ulice zahne do uličky Sabinovy, která vede na Havlíčkovo náměstí. Pak stoupá ulicí Lipanskou [...], přetne ulici Táboristskou a stoupá ulicí Bořivojovou. A pak jde Sofie Syslová ulicí Kubelíkovou a potom ulicí Čajkovského, odkud je to do Přemyslovské, kde bydlí Hynek Machovec, jen skok.”¹⁹ (HODROVÁ 1999:277)

Y Eliška Beránková, al igual que sus predecesoras, recorre también su propio laberinto ritual. “Eliška spěchá znovu (už pokolikáté?) Slezskou ulicí do

¹⁷ “Cada vez que el lingüista desciende desde Žižkov por el túnel que lleva a Karlín (desciende por este túnel prácticamente a diario desde hace ya dieciséis años) [...] piensa en su próxima transformación, se imagina la puerta a través de la cual se encarnará en su próxima existencia.”

¹⁸ “...y menos a Alice, a la que es muy difícil alcanzar, pues casi siempre se mueve una y otra vez entre la casa y la colina de Žižkov a la que llaman el Cadalso.”

¹⁹ “Sofie Syslová sale de la plaza Komenský hacia la calle Rokycanova. Desde la calle Rokycanova tuerce por la calle Sabinova, que lleva hasta la plaza de Havlíček. Después sube por la calle Lipanská [...], cruza la calle Táboritská y sube por la calle Bořivojova. Y después Sofie Syslová camina por la calle Kubelíkova y después por la calle Čajkovska, desde donde llega a la calle Přemyslovka, a sólo un paso de donde vive Hynek Machovec.”

Vinohradského divadla.”²⁰ (HODROVÁ 1999:468). También Daniela Hodrová posee en la novela su propio camino ritual, el que separa su casa actual de la de su infancia: “Za dlouhá leta od doby, kdy jsme se přestěhovali, jsem do olšanského domu ve skutečnosti vstoupila jen několikrát, jednou, na počátku naší známosti, také s Karlem Milotou. Je to moje cesta obřadní, proto ji konám velmi zřídka. Pokaždé, když jí projdu ve skutečnosti, ve snu nebo v románu, přiblížím se k tajemství toho místa a smyslu své existence.”²¹ (HODROVÁ 1999:475).

Todo este espacio simbólico, este laberinto dividido en cuatro segmentos, se envuelve en un círculo. Circular es la forma en la que el tiempo transcurre en la obra, y circular es el movimiento, como comprobaremos en el siguiente apartado, que abre las puertas de ese tiempo convirtiendo el pasado en presente.

IV.4.3. El papel de la memoria en el ritual de iniciación.

“Hledání je pro mne opravdu klíčovým slovem [...] Hledání jako duchovní putování, bloudění, při kterém se hledající nezřídka ocitá na hranici šílenství a smrti, kdy je identita jeho bytosti zpochybněna množstvím proměň a zdvojení.”²² (HODROVÁ 1991:8). A través de *La ciudad doliente* Daniela Hodrová se busca a sí misma, pero busca también la identidad de su ciudad. “Píšu román, abych zachranila živě, ale také abych vyvedla z nepaměti minulost, své mrtvé, abych z ni vyvedla sama sebe.”²³ (HODROVÁ 1999:492). El proceso de escritura de esta obra es un proceso de búsqueda, y esa búsqueda tiene un objetivo definido: traer el pasado al presente, es decir, recordar; de ahí la concepción de la secuencia temporal en la obra

²⁰ “Eliška corre de nuevo (¿cuántas veces ya?) por la calle Slezská hasta el teatro de Vinohrady.”

²¹ “En este largo tiempo desde que nos mudamos, he entrado en la casa de Olšany en realidad muy pocas veces, una vez al principio de nuestra amistad, con Karel Milota. Es mi camino ceremonial, por eso lo realizo con tan poca frecuencia. Cada vez que lo recorro en la realidad, en un sueño o en una novela, me aproximo al secreto de ese lugar y al sentido de mi propia existencia.”

²² “La búsqueda es verdaderamente una palabra clave para mí [...] La búsqueda como un peregrinaje espiritual, como un vagabundeo mediante el cual el que busca roza la frontera de la locura y la muerte, cuando la identidad de su ser se vuelve incierta por las continuas transformaciones y desdoblamiento.”

²³ “Escribo la novela para permanecer viva, pero también para recuperar del olvido el pasado, a mis difuntos, para traerme del pasado a mí misma.”

como unión de distintos fragmentos de tiempo en series de presentes perpetuos, como un mosaico cuyas teselas son recuerdos que se repiten sin cesar. Se trata de un “Regressus ad uterum. Návrat do pohlcujícího a rodícího lůna, kde minulost splyne s budoucností.”²⁴ (HODROVÁ 1999:450). Además, el tiempo en el acto de recordar lo inunda todo, penetra en el espacio convirtiéndolo en un ente animado, un “espacio con memoria”, y también en los objetos, que llevan en su interior los recuerdos de todos aquellos que poseyeron ese objeto alguna vez.

En lo que respecta a los “espacios con memoria”, aparecen en la obra descritos de distinta forma, en la primera novela son espacios “bajo ambas especies”, en *Crisálidas* espacios “encapsulados”. Es el caso del cementerio de Olšany, cuyo pasado vinícola reaparece constantemente convirtiendo este espacio de muerte en un jardín de las delicias, y es también el caso del propio texto y del papel en el que se escribe:

“Jsem také přesvědčena, že papír zdaleka není lhostejný k tomu, čím bude popsán. Jako by už v sobě nesl svou budoucnost, svůj text, který na něm jednoho dne vystoupí a kterým teprve začne existovat. V dobách, kdy jsem ještě popisovala zadní stránky otcových scénářů (ty doby minuly s předchozími romány), nesl v sobě i svou minulost, minulý text. Ne, papír není rozhodně netečný k textu, není mrtvou, neposkvřněnou plochou, a jak by také mohl být, nese-li v sobě paměť stromu.”²⁵ (HODROVÁ 1999:403)

Uno de los espacios con memoria más importantes de toda la trilogía es el patio del edificio donde viven los Sysel. El carácter mágico de este grotesco jardín se revela ya en la primera página de la novela, y no sólo se nos advierte del hecho de que el pasado puede hacerse presente en determinados lugares, se nos sugiere también la forma en la que lo hace:

²⁴ “Regressus ad uterum. Un regreso al seno atrayente y creador de vida, en el que el pasado se une con el futuro.”

²⁵ “Estoy convencida también de que el papel no es ni de lejos indiferente ante lo que se escribirá. Como si llevara ya dentro de sí su propio futuro, su texto, que en él aparecerá un día y que en ese momento comenzará a existir. En la época en la que todavía escribía detrás de los folios de los guiones de mi padre (aquella época pasada de las anteriores novelas), llevaba consigo también su pasado, su texto pasado. No, el papel no es con seguridad indiferente al texto, no es una superficie muerta e inmaculada, y cómo podría serlo, si lleva consigo la memoria del árbol.”

“Sofie Syslová ví, že musí otevřít dveře na dvůr co nejrychleji. Kdyby je totiž otevřela jen o něco pomaleji, spatřila by na dvoře už něco úplně jiného, nepřistihla by tam minulost, která se tam přece stále odvíjí, vždycky až do chvíle, kdy na dvůr vstoupí. Možná že odvíjení není to pravé slovo, pomyslí si Sofie Syslová, když sahá na kliku. Minulost se tam vlastně utkvívá, blíží se přítomnosti jen nepatrnými krůčky, téměř stojí na místě.”²⁶ (HODROVÁ 1999:153)

Como vemos, para que Sofie pueda percibir el pasado en el patio debe *girar* lo más rápido posible el picaporte. Entendemos, por lo tanto, que son los movimientos circulares los que dan vida a ese pasado, con lo que el carácter circular del tiempo en la obra se acentúa una vez más. Al igual que el picaporte de la puerta del patio, el sillón giratorio en el despacho del lingüista Sysel transporta a quien se sienta en él al Foso de los ciervos, un lugar relacionado con el pasado de la familia Sysel.

“Panu Syslovi se zdá, že jeho otáčecí křeslo visí čím dál níž nad Jelením příkopem. Stačí, aby se pan Sysel v křesle jen nepatrně pootočil v touze uniknout své alergické kůži, a už se ho zmocňuje ten zvláštní pocit, nohama balancuje nad propastí, která se stále častěji rozevívá pod kabinetem s černým nábytkem vykládaným perletí. A tam dole se panu Syslovi naskýtá vždycky též pohled. A pan Sysel vždycky znovu neodolá a hledá v hromadě mrtvých těl tělo kamaráda Jiřího Melíška.”²⁷ (HODROVÁ 1999:242)

También el tiovivo en el que dan vueltas los niños en el patio del colegio de Bezovka tiene el poder de atraer el pasado, y cada vez que la profesora Bolinková impulsa el artefacto, aparece a lo lejos el mimo Fialka, que parece mecerse en un columpio sobre el cerro al que llaman el Cadalso. (“Vítek se točí s ostatními dětmi na nízkém kovovém kolotoči, který stojí na zahrádce školky na Bezovce. [...] A Vítek vidí: tam nahoře zase stojí houpačka a na houpačce se houpá strýček Fialka.”²⁸ (HODROVÁ

²⁶ “Sofie Syslová sabe que debe abrir la puerta del patio lo más rápido posible. Si la abriera sólo un poco más despacio, vería en el patio algo completamente distinto, no percibiría allí el pasado, que a pesar de todo se despliega continuamente en ese lugar, siempre hasta el instante en el que entra en el patio. Puede que desplegarse no sea la palabra adecuada, piensa Sofie Syslová al agarrar el picaporte. El pasado allí fundamentalmente se detiene, se aproxima hacia el presente con pasitos imperceptibles, casi permanece en el lugar.”

²⁷ “Al señor Sysel le parece que su sillón giratorio cuelga cada vez más abajo sobre el Foso de los ciervos. Basta que el señor Sysel gire levemente en su sillón con el fin de escapar de su piel alérgica para que se apodere de él esa sensación, balancea las piernas sobre el abismo, que cada vez con más frecuencia se abre bajo el despacho del mueble negro nacarado. Y allá abajo al señor Sysel siempre le viene la misma imagen. Y el señor Sysel nunca se resiste y busca entre el montón de cuerpos muertos el cuerpo de su amigo Jiří Melíšek.”

²⁸ “Vítek da vueltas con el resto de niños en el pequeño tiovivo de latón que hay en el patio de la escuela de Bezovka. [...] Y Vítek ve: allá arriba se encuentra de nuevo el columpio y en el columpio se balancea el tío Fialka.”

1999:180). Otro tiovivo, el que puede ver la escritora tras los prismáticos mágicos del teatro, tiene un poder todavía mayor, pues no sólo es capaz de atraer la memoria de toda la ciudad, sino que además puede –aunque sea de manera metafórica- crear vida:

“Z rohového pokoje, v němž po otcově smrti bydlím, pozoruji kukátkem kolotoč, který se rozložil na úpatí chrámu zasvěceného Srdci Ježíšovu. Otáčí se tam labuť, koníci s vyboulenýma očima, osel, ale také stará tramvaj vzadu s cedulí ŽIŽKOV, miniatura tramvajů, které po Praze jezdily ještě před dvaceti lety. Kolotoč je tak nejen místem splněných dětských snů, ale také kolotočem paměti města. [...] Kolotoč se točí stále rychleji, až všechny předměty i jezdci splývají v pestrobarevný pruh. A z toho závratného víru, který z dálky a výšky třetího patra působí jako chaos, se posléze, jak se kolotoč zastavuje, začínají vydělovat jednotlivé bytosti a předměty. [...] Ale už se kolotoč paměti, který je zároveň strojem stvoření, zase dává do pohybu, točí se stále rychleji, až se všechno opět rozplývá v pestrobarevném pruhu... a znovu se z chaosu začínají vynořovat bytosti, zvířecí i lidské...”²⁹ (HODROVÁ 1999:411)

No obstante, no son sólo los movimientos circulares los que atraen el pasado, también los sentidos tienen el poder de hacerlo, principalmente los sonidos, “jak se Sofie Syslová přibližuje k proskleným dveřím na dvůr, uslyší najednou zvláštní svištivý zvuk. [...] Ten zvuk je spojen s něčím dávným v jejím životě a právě s tímto dvorem, ale Sofie si teď nemůže vzpomenout s čím.”³⁰ (HODROVÁ 1999:153), los olores:

“z kuchyně se line vůně božích milostí. [...] Ale kdo by tady na Žižkově pekl boží milosti? [...] Tu si babička Mlynářová (vlastně už zase Eva Kuklová, protože když babyčka vzpomíná a vidí všelijaké živé obrazy a vstupuje do nich, vždycky do nich vstupuje pod svým dívčím jménem) všimne, že na divanu [...] sedí Fiala, sklepník

²⁹ “Desde la habitación esquinada en la que vivo tras la muerte de mi padre, veo a través de los prismáticos un tiovivo que ha acampado a los pies de la catedral del Sagrado Corazón de Jesús. Giran en él un cisne, caballos de ojos saltones, un burro, y también un viejo tranvía con la inscripción ŽIŽKOV en la parte trasera, una miniatura de los tranvías que todavía recorrían Praga hace veinte años. Por lo tanto, **el tiovivo no es tan sólo un lugar propio de un sueño infantil hecho realidad, sino también el tiovivo de la memoria de la ciudad.** [...] El tiovivo gira cada vez más rápido, hasta que todos los objetos y pasajeros se confunden en una franja de colores. Y de ese remolino vertiginoso, que desde lejos y a la altura del tercer piso da la impresión de caos, se divisa cómo al parar el tiovivo comienzan a separarse cada una de las personas y objetos. [...] Pero el tiovivo de la memoria, que es a la vez instrumento de creación, comienza una vez más a moverse, gira cada vez más rápido, hasta que todo vuelve a confundirse en una franja de colores... y de nuevo vuelven a emerger del caos los seres, animales y humanos...”

³⁰ “al acercarse Sofie Syslová a la cristalera del patio, comienza a escuchar de repente un extraño sonido silbante. [...] Este sonido está relacionado con algo lejano en su vida, y precisamente con ese mismo patio, pero Sofie no puede recordar ahora con qué.”

z Josefské, se svou milou Marií. Vida, odkud se ta vůně line –Fiala a jeho milá Marie jedí na divanu boží milosti.”³¹ (HODROVÁ 1999:155)

y también el sabor, como sucede con los bombones de castañas, que la autora compara deliberadamente con la magdalena de Proust. (“V Proustově Hledání ztraceného času je slavná pasáž o koláčku zvaném madeleine. Ten koláček měl zvláštní moc, rozpoutal v románu hru asociací, z níž postupně vystupoval obrys minulosti. Podobnou moc má pro mě čokoládový bonbon zvaný kaštan, který mi kladl do úst soudruh Midas.”³² (HODROVÁ 1999:409-410)

Como vemos, todo está impregnado de tiempo, de memoria. Estos espacios y objetos, capaces de hacer girar el tiempo, se convierten de esta forma en la llave que abre las fronteras que separan las tres novelas, y a la vez la frontera que divide la realidad de la ficción.

IV.4.4. Fronteras inter-mundos.

Al hablar del “mito moderno”, Lubomír Doležel destaca la eliminación de las fronteras que separan el mundo natural del sobrenatural como uno de sus rasgos principales, dando origen a lo que él concibe como un mundo híbrido. Hasta ahora hemos podido comprobar que el mundo creado por La ciudad doliente es, efectivamente, un mundo híbrido, en el que desaparece el mismo concepto de frontera. En él conviven seres físicamente posibles e imposibles, a las personas del mundo natural se les conceden propiedades y capacidades de acción que no están a disposición de las personas corrientes de ese mundo, los objetos inanimados están personificados, es decir, se les presta vida mental e intencionalidad... Para Umberto Eco, éste sería un mundo inconcebible, “porque sus presuntos individuos y

³¹ “de la cocina proviene el aroma de los pastelitos de Gloria. [...] ¿Pero quién cocinaría pastelitos de Gloria aquí en Žižkov? [...] En ese momento la abuela Mlynářová (de hecho nuevamente Eva Kuklová, porque cuando la abuela recuerda y observa los distintos cuadros vivientes y entra en ellos, siempre lo hace con su nombre de soltera) se da cuenta de que en la butaca [...] está sentado Fiala, bodeguero de Josefov, con su amada Marie. He ahí de dónde procede ese aroma –Fiala y su amada Marie comen pastelitos de Gloria en la butaca.”

³² “En la obra de Proust En busca del tiempo perdido hay un famoso pasaje sobre una madalena. Este dulce poseía un poder peculiar, desataba en la novela un juego de asociaciones, de las cuales poco a poco surgía la silueta del pasado. Un poder parecido tiene para mí el bombón de chocolate relleno de castañas que me llevaba a la boca el camarada Midas.”

propiedades violan nuestras costumbres lógicas y epistemológicas. Los mundos inconcebibles son probablemente un ejemplo extremo de mundos posibles imposibles, es decir, de mundos de los que el Lector Modelo tiende a concebir sólo lo que le basta para comprender que es imposible hacerlo.” (1992:230).

No obstante, no todos los tipos de fronteras se eliminan en La ciudad doliente, existen dos tipos, que aunque sean volubles y se puedan atravesar constantemente, están ahí: se trata de las fronteras que separan las tres novelas y la frontera que separa el mundo ficcional del mundo real. Ambas fronteras poseen la misma entrada: la puerta de acceso a la ciudad doliente, una entrada simbólica que es unión de tiempo y espacio. Al comienzo de *Théta* esa puerta se convierte en la puerta de entrada al infierno de Dante, de donde recibe el nombre la trilogía: “Dospěli jsme na úpatí hory. Vidím bránu, na ní proslulý nápis. PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE, PER ME SI VA NELL’ETERNO DOLORE... LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH’ENTRATE! Mnou vchází se do trýznivého města, mnou vchází se do věčné bolesti... –Mám strach, mistře.”³³ (HODROVÁ 1999:381). En otro momento se mencionan siete puertas tebanas... Sin embargo, la puerta de entrada a la ciudad doliente no es una puerta física, como la propia autora asegura:

“Chci napsat, že vcházím olšanskou branou, a v tu chvíli si uvědomuji, že vlastně nevím, kde se ta brána nachází. Rozhodně není totožná s branou Olšanského hřbitova. [...] Nalézám se někde v prostoru trýznivého města. Možná stačí městem procházet křížem křížem a jednoho dne člověk vstoupí. V tom okamžiku se čas začne zavíjet jako had Uroboros –had paměti [...] se kouše do ocasu. [...] Kolik slov však musím ještě napsat, než se brána některým z nich otevře? Brána románu, do něhož toužím vstoupit –románu-města...?”³⁴ (HODROVÁ 1999:383-384)

A través de esa “puerta de Olšany” (Imagen 18), de localización indeterminada, los personajes pueden cruzar de una novela a otra. Esto se debe, efectivamente, a que al pasar esa puerta el tiempo se envuelve en sí mismo, haciendo posible que personas

³³ “Alcanzamos la cima de la montaña. Veo una puerta, en ella una conocida inscripción. PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE, PER ME SI VA NELL’ ETERNO DOLORE... LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH’ENTRATE! Por mí se entra en la ciudad doliente, por mí se entra en el eterno dolor... –Tengo miedo, maestro.”

³⁴ “Quiero escribir que atravieso la puerta de Olšany, y en ese momento me doy cuenta de que realmente no sé dónde se encuentra esa puerta. Definitivamente no es igual a la puerta del cementerio de Olšany [...] Se encuentra en algún lugar del espacio de la ciudad doliente. Puede que baste caminar por la ciudad de un lado para otro y un buen día alguien la cruce. En ese momento el tiempo comenzará a envolverse como la serpiente Uroboros –la serpiente de la memoria [...] se muerde la cola. [...] ¿Pero cuántas palabras tengo que escribir todavía para que la puerta se abra con alguna de ellas? ¿La puerta de la novela, que ansío atravesar –de la novela-ciudad...?”

de distintas épocas se encuentren en un mismo punto. El tema de las fronteras entre las novelas y entre la realidad y la ficción cobra especial importancia en *Théta*, en cuyas páginas entran y salen personajes de las tres novelas y, más que en las anteriores, personajes reales del entorno de la escritora. El paso entre estas fronteras se observa de manera especial en el personaje de Eliška Beránková. Eliška, a la que la autora a puesto a trabajar en la editorial Odeon, observa cómo al escribir la letra ζ de ella surge un escarabajo, símbolo egipcio del ser. En ese momento comprende el poder de la palabra como creadora de vida, y comienza a tomar conciencia de que ella es también una letra, un personaje literario:

“Jakým způsobem, jakou branou by však Eliška mohla vejít ze světa románu do skutečnosti? [...] Eliška Beránková klade hlavu na psací stůl, na stoh listů. A právě v tom okamžiku, kdy se její čelo dotkne listů –na stole najednou už neleží korektura Aracoeli, románu Elsy Morantové, hlava spočívá na rukopisu nazvaném Théta – k tomu dojde. Někde v místech, kde se nalézá „klade hlavu na psací stůl“ (také stůl se proměnil, už to není odřený kancelářský stůl v pátém patře nakladatelství Odeon, ale stůl se lvími tlapami, který stojí v domě na náměstí Jiřího z Poděbrad), se moje pero smekne, na papír v tu chvíli dopadne svazek odpoledních slunečních paprsků... Chápe se pera, začíná psát: Já jsem Eliška Beránková, počátek i...”³⁵ (HODROVÁ 1999:508)

El viaje de Eliška, no obstante, dura poco... apenas unas páginas después la protagonista entra en una biblioteca. En una estantería encuentra un objeto que la llevará de nuevo al mundo de la ficción:

“A potom mi padne zrak na knihu s našedlou obálkou, je na ní silueta těla, které vypadá jako svlečené z kůže. PODOBOJÍ. Je to krysa Komornice, anebo pták Komorník, který se Vojtěchovi a Divišovi úslužně uklání.. A správce Šípek bude stát i potom za zdí, i po... Správce Šípek, to jméno jsem už někde... Takhle pan Turek na Olšanech věští. Všechno se donekonečna opakuje... Najednou mám pocit, že stojím v nějakém domě, nahybám se hluboko přes zábradlí, dívám se dolů... Listuji dál, a tu strnu. V románu vystupuje Alice Davidovičová. S Alici Davidovičovou jsem přece chodila do školy, nedávno jsem to jméno... Už si vzpomínám... Jako omámená vyběhám z knihovny. Už ke mně doléhá křik knihovnice. Stařena zkušeným hmatem vytahuje knihu zpod mého kabátu. –Asi se podíváme k vám domů, nemáte-li tam víc

³⁵ “¿De qué forma, a través de qué puerta puede haber atravesado Eliška desde el mundo de la novela a la realidad? [...] Eliška Beránková posa la cabeza sobre el escritorio, sobre el montón de folios. Y justo en ese momento en el que su rostro toca los folios –en la mesa ya no yace la corrección de Aracoeli, la novela de Elsa Morantová, su cabeza se apoya sobre un manuscrito titulado Théta- lo consigue. En algún lugar donde se encuentra ‘posa la cabeza sobre el escritorio’ (también la mesa se ha transformado, ya no es el escritorio oxidado del despacho en el quinto piso de la editorial Odeon, sino la mesa con garras de león que se encuentra en el piso de la plaza de Jiří z Poděbrad, mi pluma se resbala, en el papel en ese momento se posa un haz de luz de los rayos del atardecer... Alcanza la pluma, comienza a escribir: Yo soy Eliška Beránková, el comienzo y el...”

našich knížek. Pokouším se vysvětlit, že jsem jen románová postava...”³⁶
(HODROVÁ 1999:513)

Como vemos, las fronteras de esta ciudad doliente no son difíciles de cruzar. Los movimientos circulares, los olores y sonidos, el propio manuscrito de la novela, pueden abrir sus puertas. Sin embargo, la puerta principal de este muro es un objeto, uno de esos objetos con memoria: el manguito de astracán. En *Théta* la escritora nos revela el origen real de este mágico objeto, lo encontró en una foto, tenía sus manos escondidas en él, estaba frente al muro del cementerio de Olšany junto a su padre y su hermano, era tan sólo una niña. Luego ese manguito desapareció, pero volvió a cobrar vida en su primera novela. En *Bajo ambas especies* el propio manguito toma la palabra para presentarse: “Jsem štucl, perzianový štucl. Moje kůže pochází z jehňátek perských ještě nenarozených”³⁷ (HODROVÁ 1999:65). Aunque sabemos que pertenece a la abuela Davidovičová, el manguito está relacionado con el personaje de Alice. La joven esconde sus manos en él para así esconderse del mundo. Cuando lo hace, sólo los muertos, o la gente que está próxima a la muerte, pueden verla. Alice cruza la frontera que separa su mundo del de *Crisálidas* precisamente cuando lleva consigo el manguito. En ese momento, como ya sabemos, Alice y Sofie se convierten en réplicas de un mismo personaje. Pero no sólo Alice cruza esa frontera, en *Crisálidas* aparecen varios personajes más de la primera novela, y siempre que lo hacen el manguito de astracán está presente. También está presente en *Théta* cada vez que aparece alguno de los personajes de los mundos anteriores. En esta última novela, además, el manguito se convierte también en una llave que abre las puertas entre la ficción y la realidad, la propia escritora se convierte en personaje literario al esconder sus manos en él:

³⁶ “Y después me llama la atención un libro con una cubierta gris, tiene la silueta de un cuerpo que parece despellejado. BAJO AMBAS ESPECIES. Es la rata Servidora o el pájaro Servidor que a Vojtěch y a Diviš atiende servilmente... Y el conserje Šípek estará después tras el muro, y despu... El conserje Šípek, ese nombre en algún lugar lo he... Y así predice el señor Turek en Olšany. Todo se repite sin parar... De repente tengo la sensación de que estoy en alguna casa, bajo hasta lo hondo por una barandilla, miro hacia abajo... si miro un poco más allá me quedo dormida aquí mismo. En la novela entra Alice Davidovičová. Precisamente con Alice Davidovičová iba al colegio, no hace mucho ese nombre... Ya me acuerdo... Como atolondrada salgo corriendo de la biblioteca. Ya llega a mí el grito de la bibliotecaria. La vieja de tiento experimentado saca el libro de debajo de mi abrigo. – Mejor miramos en su casa, no vaya a tener alguno más de nuestros libros. Intento explicar que soy tan sólo un personaje literario...”

³⁷ “Soy el manguito, el manguito de astracán. Mi piel procede de corderitos pesas aún no nacidos.”

“Právě tehdy, při opisování toho úseku jsem pochopila, že se i jako sebereflekující bytost začínám stylizovat jako postava, přisvojují-li si s takovou samozřejmostí štucl, který není z tohoto světa. Uchopila jsem to jehňátko perské, ještě nenarozené, ze kterého se šíjí štucl, a vsunula jsem do kožíšku ruce ne proto, že jsem se v něm chtěla schovat před světem, jak jsem původně napsala, ale že jsem v sobě, aniž jsem si to v tu chvíli uvědomila, chovala naději, že by právě ten štucl mohl být hledanou branou do trýznivého města... [...] Ten štucl, teď to vím, tu nemůže být ihned, nejdřív musí být ztracen, poté dlouho hledán a nakonec snad nalezen.”³⁸ (HODROVÁ 1999:400)

La autora aleja el manguito en ese momento, porque es plenamente consciente de su poder, y no está todavía preparada para ello. Poco más adelante, ella misma revela de nuevo el poder de este objeto sobrenatural:

“Najednou pochopila, že právě tak jako každý její pohyb v sobě zahrnuje všechny její předchozí pohyby a také všechny ty, které teprve udělá, odvíjí se její život v davu existencí, životů jiných postav, které pokračují, ale zároveň v kteroukoli chvíli opakují všechny své fáze. Může zachytit pouhé zlomky těchto životů a jenom právě tím způsobem, kterým žijí v ní. V té mnohosti existencí, které v sobě nese, je přitom velmi těžké neztratit vlastní tvář, zůstat sama sebou. A stejně je tomu i s identitou věcí, třeba s jejím štucl. Jejím? V tom štuclu, jehož počátek leží někde v románové nepaměti, není zakleto jen její děství, ale život mnoha dalších lidí, skutečných i románových, možná celého světa, který se do sebe zavíjí [...] neboť i sebenicotnější a sebeobyčejnější věc (takový štucl přitom věru není věc obyčejná) v sobě zahrnuje všechny ostatní věci a lidské životy, a dokonce světové dějiny s jejich nekonečným řetězem příčin a následků. Nalézt ten ztracený štucl by potom znamenalo...”³⁹ (HODROVÁ 1999:479)

³⁸ “Precisamente entonces, mientras escribía ese pasaje, comprendí que incluso yo, como ser autorreflexivo, comienzo a estilizarme como un personaje, al atribuirme la creación de ese manguito, que no pertenece a este mundo. Agarré a ese cordero persa, aún no nacido, del que se fabrican los manguitos, y metí la mano en su piel, no porque quisiera esconderme en él ante el mundo, como escribí al principio, sino porque guardaba en mi interior, ni siquiera era consciente en ese momento, la esperanza de que precisamente ese manguito pudiera ser la puerta buscada hacia la ciudad doliente. [...] Ese manguito, ahora lo sé, no puede aparecer aquí ahora mismo, primero debe ser perdido, después largo tiempo buscado y al final, tal vez, encontrado.”

³⁹ “De repente comprendió que al igual que todos sus movimientos encierran en sí mismos todos sus movimientos anteriores, y también todos aquellos que realiza ahora mismo, su vida se confunde en una maraña existencial, en la vida de otros personajes que continúan, pero también en cualquier momento que repita todas sus fases. Puede captar tan sólo fragmentos de esas vidas, y tan sólo bajo la forma en la que viven en ella. En realidad, en esa multitud de existencias que lleva consigo es muy difícil no perder su propio rostro, permanecer siendo ella misma. Y lo mismo ocurre con la identidad de las cosas, puede que incluso con su manguito. ¿Suyo? En ese manguito, cuyo origen permanece en algún lugar del subconsciente literario, no está encerrada sólo su infancia, si no la vida de muchas más personas, reales y ficticias, puede que incluso el mundo entero, que se envuelve sobre sí mismo [...] o puede que incluso algo mucho más vano y común (juro que ese manguito no es en realidad algo común) encierre en sí mismo todas las demás cosas y vidas humanas, incluso la historia universal con su cadena infinita de causas y consecuencias. Encontrar ese manguito significaría por tanto...”

IV.4.5. Praga, ciudad doliente: la imagen de la ciudad a través de la novela.

“Na počátku pro mě bylo město slovem -Praha”⁴⁰

(HODROVÁ 1991:9)

Si en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino todas las ciudades son Venecia, en la obra de Daniela Hodrová todas las ciudades, el mismo concepto de ciudad, son Praga. La escritora imprime su visión particular sobre esta sorprendente ciudad-texto que nunca ha sido capaz de abandonar. Ya hemos visto cuáles son los lugares fundamentales en la obra y cuál es la propia concepción del espacio (IV.4.2.). Hemos podido comprobar que, efectivamente, la ciudad para Daniela Hodrová es algo dinámico, vivo, cuya esencia se puede sentir y transformar a través de la presencia y el constante caminar de sus habitantes y viajeros. Hemos visto también cómo Praga se convierte para la escritora en un mandala, a través del cual puede dibujar su propia existencia, intentar encontrar su identidad.

La imagen que Daniela Hodrová presenta de esta “ciudad doliente” difiere en cierta medida de la imagen arquetípica de Praga, de su topos “tradicional”: la escritora crea un nuevo topos, formado por su visión particular. Los lugares en los que se ambienta la obra no son lugares comunes en la tradición literaria checa, tampoco son lugares que aparezcan con frecuencia en las guías de viaje. Daniela Hodrová abandona esa Praga conocida por todos y presenta la suya propia, no menos interesante. Donde tradicionalmente se habla del Teatro Nacional, ella habla del Teatro de Vinohrady; las legendarias colinas de Vyšehrad o Petřín son sustituidas por una mucho más grotesca, el Cadalso; las plazas más famosas de la ciudad, la de San Wenceslao y la de la Ciudad Vieja, dan paso a las plazas de Jiří z Poděbrad y Havlíček. Especialmente interesante en cuanto a la “desmitologización” de la imagen de la ciudad es la oposición al dominante tradicional de las torres de la Catedral de San Vito en el Castillo. Ante esta bella imagen Daniela Hodrová antepone la imagen de la torre de televisión de Žižkov (Imagen 17).

Esta impresionante torre, de 260 metros de altura, se convierte en el ejemplo más evidente de la imagen grotesca que Daniela Hodrová ofrece de su propia ciudad, al convertirse en una seta hedionda, en un *Fallus impudicus* cuyo hedor puede percibirse

⁴⁰ “Al principio la ciudad era para mí una palabra –Praga”

desde cualquier punto de la ciudad. Y es que esa ciudad no es la famosa “Praga Mágica” de Ripellino, es una ciudad doliente...

“Pro mě není Praha magická, ale trýznivá... –magická Praha ve smyslu tradičních a zprofanovaných míst mě nezajímá. Zajímá mě magie, která je vepsána do věednosti, věednost, která se stává magickou, která začíná být vnímána jako magická. Proto si nevolím místa, kterými se valí hordy turistů, ale místa, která jsou místy mého života –ona si volí, přitahují mne. Stále znovu mám potřebu jimi v románu chodit (ulicí Kubelíkovou, kde umřel můj otec), pobývat na nich (v domě proti hřbitovu, kde jsem prožívala dětství), jako by se na nich mohlo vyjevit tajemství mé existence (a ono se vyjevuje!). Jistě se člověk někdy nevyhne působení jakési vesměs ovšem pokleslé magie kolektivních míst, po nichž kráčela historie nebo s nimiž jsou spjaty legendy, ale i jejich vnímání se pro mě postavy postupuje s vnímáním jejich “obyčejné” existence, čímž se tato “vznešená” místa zdůvěrňují, “snižují”, groteskně deformují.”⁴¹ (BALAŠTÍK 2000:15)

Y he aquí –a nuestro parecer- la principal aportación de Daniela Hodrová, pues crea un cuadro peculiar de Praga, que se corresponde con su propia visión, una ciudad doliente. Y a modo de “point” se nos remite al título que engloba esta trilogía.

⁴¹ “Praga para mí no es mágica, sino doliente... –la Praga mágica, en el sentido de lugares tradicionales y profanados a mí no me interesa. Me interesa la magia inscrita en la trivialidad, una trivialidad que se convierte en mágica, que comienza a percibirse como algo mágico. Por eso no frecuento lugares arrasados por hordas de turistas, sino aquellos lugares que forman parte de mi vida – los frecuento, me atraen. Vuelvo de nuevo a sentir la necesidad de pasear por ellos en mi novela (por la calle Kubelíková, en la que murió mi padre), habitarlos (en la casa frente al cementerio en la que pasé mi infancia), como si en ellos pudiera manifestarse el secreto de mi existencia (¡y se manifiesta!). Seguramente la gente algunas veces no evita la influencia que por supuesto existe alrededor de la magia decadente de los lugares colectivos, por los cuales atravesó la historia o con los cuales se relaciona alguna leyenda, pero incluso en su percepción penetra para mis personajes la percepción de su existencia ‘trivial’, a través de la cual esos ‘nobles’ lugares se hacen privados, se ‘miniaturizan’, se deforman de manera grotesca.”

V. MITO Y RELIGIÓN EN
LA CIUDAD DOLIENTE



Al hablar de los cambios introducidos en la sociedad tras la caída de los grandes relatos que conformaron la visión “ilustrada” del mundo, hicimos referencia a la recuperación de la religiosidad desde un nuevo punto de vista (II.1.2.). Recordemos que este rescate de la religión traía consigo una importante secularización del fenómeno religioso. En este sentido encontramos en la trilogía de *La ciudad doliente* una importante base religiosa que conforma una amplia red de referencias culturales. Sin embargo, no debemos olvidar que la religión aparece en esta obra precisamente desde ese punto de vista, como una red de referencias culturales, y nunca desde un punto de vista dogmático. La muestra más evidente de la secularización de los conceptos religiosos en la obra es precisamente la ausencia de un Dios durante y al final del camino iniciático de búsqueda. A diferencia de las tradicionales narraciones de búsqueda, en las que el adepto finalmente se encuentra con Dios, produciéndose el momento de iniciación, en *La ciudad doliente*, como ya sabemos, no hay un final similar, puesto que la búsqueda en esta obra no es la de la esencia divina, sino la de la identidad de la autora y de la ciudad protagonista, un proceso además inconcluso. No obstante, ese camino iniciático recorrido por Daniela Hodrová sí está impregnado de una religiosidad evidente, basada de manera especial en el concepto de “lo sagrado”. El concepto de “sagrado”, en oposición al concepto de “profano”, divide el espacio, según Mircea Eliade, en dos vertientes:

“Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente “fuerte”, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra amorfos [...] Por el contrario, para la experiencia profana, el espacio es homogéneo, neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa” (ELIADE 1967:27-28)

En el apartado dedicado al análisis del espacio en la trilogía pudimos comprobar que estas afirmaciones son perfectamente aplicables a la obra de Hodrová, pues se distinguen perfectamente aquellos espacios “consagrados”, lugares ambiguos, duales, en los que el tiempo se desenvuelve a sí mismo, de los lugares meramente profanos en los que no sucede nada extraordinario, en los que no se produce ninguna ruptura del orden ontológico establecido. Esta división entre lo “sagrado” y lo “profano” afecta también, como hemos podido comprobar, al tiempo, y por supuesto, a los objetos.

“Jsou však teprve Velikonoce, které jsou pro oba Paskaly dobou temných vzpomínek a temných narážek, dobou beránka a dobou vlka, nocí přechodu, plnou podivných cárů a kůží jako zapovězená komora hřichu a komora zasvěcovacího obřadu. Ale Velikonoce jsou také dobou velikonočního smíchu –*risus paschalis*, časem, v němž je dovoleno hanobit a snižovat vše posvátné a smrtelně vážné.”¹ (HODROVÁ 1999:69-70)

Retomemos ahora la red de referencias religiosas y mitológicas, que constituyen una de las principales fuentes de intertextualidad en la obra. A este respecto debemos decir que, al igual que sucede con otros muchos elementos, este tipo de referencias constituyen una especie de “pastiche”, en el que tienen cabida la tradición judeocristiana, el hinduismo, la mitología griega y egipcia, etc., y que no hacen referencia exclusiva a un determinado personaje o a un determinado acontecimiento; es decir, un mismo personaje, por ejemplo, puede ser identificado con un personaje bíblico y al mismo tiempo con un personaje de la mitología griega. “A Diviš Paskal si připadá jako Herakles, jako Théseus, jako Orfeus a jako Kristus a také jako básník Dante –tato samolibost bude Divišovi osudná”² (HODROVÁ 1999:123).

Al igual que sucede con el título de cada una de las partes de la trilogía, que recordamos hace referencia al tema principal que se trata, la red de referencias mitológicas y religiosas también está asociada con la época que se narra y el tema principal. Las referencias a la mitología griega impregnan la trilogía al completo, por lo que las citaremos continuamente, pero no sucede lo mismo con el resto de referencias religiosas. De esta forma, las referencias en *Bajo ambas especies* son fundamentalmente judeocristianas, dado que la primera novela narra la época de ocupación nazi del país y la mayoría de sus protagonistas son judíos perseguidos. Esta época, de hecho, se relaciona con el cautiverio egipcio del pueblo judío: “Pavel Santner vyšel z české země jako národ izraelský z Egypta, přešel poušť kolem Rudého moře. [...] V té chvíli Alice Davidovičová pocítí první bolesti. Z posledních sil vystoupí do pátého patra domu proti Olšanskému hřbitovu. Slyší ve svém břichu

¹ “Pero ya es Pascua, que para los dos Paskal es una época de oscuros recuerdos y oscuros encuentros, la época del cordero y la época del lobo, la noche del tránsito, plena de trapos y pieles extrañas, como el desván prohibido del pecado y el desván de la ceremonia de iniciación. Pero la Pascua es también la época de la risa pascual –*risus paschalis*, una época en la que se permite profanar y degradar todo lo sagrado y lo mortalmente importante.”

² “Y Diviš se siente como Hércules, como Teseo, como Orfeo y como Cristo, y también como el poeta Dante –ese egocentrismo será funesto para Diviš”

hukot nového Davidoviče, jenž má přijít na svět v egyptském zajetí”³ (HODROVÁ 1999:71). Ese nuevo Davidovič, Benjamin, constituye un ejemplo interesante del “pastiche” de referencias religiosas, pues encontramos en él referencias a la cultura cristiana y a la mitología griega. Por una parte, Benjamin Davidovič, hijo de Alice y Pavel Santner, aparece en la novela como un Mesías, que habrá de iniciar una nueva época tras la ocupación nazi. Pero esa época, históricamente, apenas dura tres años (de 1945 a 1948, año en el que se produce el primer golpe de estado comunista), por lo que el reino de Benjamin Davidovič es breve. Benjamin, que ni siquiera había llegado a nacer, puesto que Alice saltó desde su ventana estando embarazada de él, es perseguido por Herr Hergesell, que se relaciona en ese momento con Herodes: “Ve světlíku je Hergesell, přikázal, aby byla v domě vyvražděna všechna nevinátka, Alice však o tom neví, nepomýšlí na útek do Egypta, myslí jen na cestu na Žižkov za Pavlem Santnerem.”⁴ (HODROVÁ 1999:76). Es en este momento cuando entra en juego el pastiche de referencias, pues el momento del rapto de Benjamin ya no se relaciona con la persecución de Cristo a manos de Herodes, sino con el mito clásico del rapto de Ganimedes. Herr Hergesell, convertido en águila al igual que Zeus, rapta al bebé escondido entre los árboles del monte. Según el mito, Zeus ascendió a Ganimedes a los cielos como la constelación de Acuario (“la del águila”). Teniendo en cuenta este dato, y dado que el personaje del nuevo Mesías Benjamin Davidovič se relaciona tanto con Cristo como con Ganimedes, podríamos hacer un paralelismo entre la llegada al mundo de Cristo y la llegada de la “Era de Acuario” anunciada por la corriente “new age”.

En el siguiente fragmento se confirma la relación entre Benjamin y Cristo, a la vez que se evidencia la brevedad de su reinado; observamos la referencia evidente al pasaje en el que La Verónica enjuga el rostro de Jesucristo en su ascenso al monte Calvario:

³ “Pavel Santner salió de la tierra checa como el pueblo israelita de Egipto, atravesó el desierto alrededor del Mar Rojo. [...] En ese momento Alice Davidovičová siente los primeros dolores. Con sus últimas fuerzas consigue subir al quinto piso de la casa frente al cementerio de Olšany. Escucha en su vientre el murmullo del nuevo Davidovič, que ha de llegar al mundo durante el cautiverio egipcio.”

⁴ “En el tragaluz está Hergesell, ha ordenado que sean asesinados en la casa todos los inocentes, pero Alice no lo sabe, no piensa en la huida a Egipto, sólo piensa en el camino a Žižkov en busca de Pavel Santner.”

“A jakož i Alice Davidovičová nosila v sobě Benjaminu, nejmladšího z roku Davidovičů, nikoli po devět měsíců, ale více než dvě desítky let, tak naopak zrozený Benjamin se v několika měsících proměnil v jinocha. [...] A už stojí Benjamin u Nanyňky a u pana Klečky a Nanyňka mu podává hedvábný kapesník Tomáše Hamzy, aby si jím otřel zpocenou tvář. A když si Benjamin kapesníkem otře tvář a vrátí jej zpátky Nanynce, uvidí Nanyňka, že se do něj otiskla Benjaminova podoba. [...] A právě když ti tři přicházejí ke hřbitovu, potkají smuteční průvod, zrovna nesou Tomáše Hamzu, už to má také za sebou. A náhle Tomáš Hamza spatří svůj ztracený kapesník, hedvábný kapesník, kterým začala jeho vleklá nemoc, a vztáhne po něm ruku. Ale Nanyňka drží kapesník pevně, vždyť je na něm tvář Benjaminu. Jenže kapesník je už vetchý –kolik zim po něm přešlo, kolik dešťů jej skropilo –a přetrhne se, přesně v půli. A Benjamin si sáhne na tvář a zkriví rty bolestí. [...] A to nebylo hned na začátku Benjaminova království dobré znamení.”⁵ (HODROVÁ 1999:117-118)

El paralelismo es evidente con la historia de la Santa Verónica que, a pesar de no aparecer en las Sagradas Escrituras, ha creado todo un séquito de seguidores en algunos países católicos, especialmente en España e Italia. El Benjamín bíblico se identifica con Jesucristo en el paso de la niñez a la adolescencia y la “sábana santa”. La comparación confirma la idea postmoderna de que Jesucristo es un profeta más.

Si continuamos con el personaje de Herr Hergesell, funcionario alemán y símbolo del poder absoluto, la red de referencias bíblicas se extiende en el triángulo que representa este personaje con el matrimonio Paskal. En el capítulo dedicado a los personajes vimos la relación que se establece entre él y el sacerdote Jan Paskal, confundiendo constantemente al lector con las figuras del lobo y el cordero; prestamos ahora atención a la mujer del sacerdote, Nora Paskalová, quien mató realmente a Herr Hergesell. Por este acto se la relaciona en un momento dado con

⁵ “Y así como Alice Davidovičová no llevó en su vientre a Benjamin, el menor de la familia Davidovič, durante nueve meses, sino durante más de dos décadas, el nacido Benjamin, por el contrario, se convirtió en pocos meses en un adolescente. [...] Y Benjamin se encuentra ya junto a Nanyňka y al señor Klečka, y Nanyňka le ofrece el pañuelo de seda de Tomáš Hamza para que se enjague su rostro sudoroso. Y cuando Benjamin se enjuga su rostro sudoroso con el pañuelo y se lo devuelve a Nanyňka, Nanyňka se da cuenta de que en él se ha marcado la figura de Benjamin. [...] Y justo cuando estos tres se acercan al cementerio, se cruzan con un cortejo fúnebre, precisamente llevan a Tomáš Hamza, a él también le ha llegado su hora. Y de repente Tomáš Hamza divisa su pañuelo perdido, el pañuelo de seda, con el que comenzó su larga enfermedad, y lleva la mano hacia él. Pero Nanyňka sujeta el pañuelo con fuerza, puesto que en él está el rostro de Benjamin. Pero el pañuelo está ya decrepito –cuántos inviernos han pasado por él, cuántas lluvias lo empaparon- y se rompe justo por la mitad. Y Benjamin se echa las manos a la cara y retuerce los labios de dolor. [...] Y esa no fue, precisamente al comienzo del reino de Benjamin, una buena señal.”

Judit: “Roháček a Boháček vyprávějí u Medvídků Vojtěchovi příběh o Juditě a Holofernovi.”⁶ (HODROVÁ 1999:115)⁷.

Pero Nora Paskalová representa, fundamentalmente, la imagen de la prostituta de Babilonia:

“Ukazují na ni prstem: Nevěstka olšanská! A chtějí ji vyhnat ze svého olšanského ráje. Ale ona právě usedá na hřbet vlka Hergesella a uniká jim, protože Olšané jsou pomalí a zakrátko se unaví. [...] Ne, nikdy se nedomnívala, že by vlk byl beránkem, ani tehdy ne, když sedala na ten vlčí klín, tehdy teprve ne. A právě v okamžiku, kdy Nora Paskalová sevře Herr Hergesellovi krk v bláhodné naději, že mrtvého lze znovu zabít, pohne se v ní nový život –beránčí, nebo vlčí [...] Nora škrtí orla Hergesella, protože nemá po ruce nič jako tenkrát, v domnění, že je možné zabít v sobě hřích a že je možné vlčí krví vykoupit kůži beránčí.”⁸ (HODROVÁ 1999:135)

Es aquí retomada, curiosamente, la imagen apocalíptica de la prostituta de Babilonia (Ap. 17). Babilonia era el símbolo de la religión pagana e infidelidad a Dios en el Antiguo Testamento, cuyos rasgos serían atribuidos al Imperio romano ya en el Nuevo Testamento y, a partir del s. XVI, con la reforma de Lutero, es precisamente la Iglesia católica considerada como la ramera de Babilonia. La mezcla de elementos apocalípticos, bíblicos y mitológicos denotan la densidad de la obra de Hodrová. Sin embargo, un intento de aprehensión lógica o de enlazar dichas referencias culturales con la historia narrada resulta infructuoso, como suele acontecer cuando tratamos de

⁶ “Roháček y Boháček le cuentan a Vojtěch en la taberna U Medvídků la historia de Judit y Holofernes.”

⁷ Así como Judit, al asesinar a Holofernes, se convirtió en el símbolo de la mujer que libera al pueblo de Israel de la opresión asiria durante el sitio de Betulia, Nora Paskalová representa a la redentora de la liberación checa, o quien sabe si más concretamente de los judíos checos, frente al genocidio nazi. Ahora bien, si en el relato veterotestamentario se subraya la importancia de la mediación divina (a pesar de que la ayuda de Dios no procede de una intervención milagrosa sino de la astucia de una mujer valiente y decidida), para Hodrová este aspecto no parece tener relevancia –aunque llama la atención que Nora sea la mujer del sacerdote. La ausencia de un Dios corrobora una vez más la idea que indicamos al principio de este capítulo sobre la secularización de los conceptos religiosos; rasgo típico de la obra postmoderna de Hodrová.

⁸ “La señalan con el dedo: ¡La prostituta de Olšany! Y quieren expulsarla de su paraíso de Olšany. Pero ella se sienta al instante a lomos del lobo Hergesell y huye de ellos, pues los habitantes de Olšany son lentos y se cansan pronto. [...] No, ella nunca se creyó que el lobo pudiera ser cordero, ni siquiera entonces, cuando permanecía sentada en el regazo de ese lobo, ni siquiera entonces. Y justo en el momento en el que Nora Paskalová agarra a Herr Hergesell por el cuello con la loca esperanza de que se puede volver a matar a un muerto, se estremece en ella una nueva vida –de cordero o de lobo [...] Nora estrangula al águila Hergesell porque no tiene a mano un cuchillo como aquella vez, creyendo que se puede sacrificar en uno mismo el pecado y que se puede redimir la sangre del lobo con la piel del cordero.”

creaciones que se enmarcan en el ámbito postmoderno. Podríamos decir que lo importante en estos casos es el efecto que produce esa red de referencias, y no tanto la relación que puedan tener entre sí.

Por otro lado, las referencias a personajes bíblicos dejan paso en *Crisálidas* a una serie de referencias a conceptos propios del hinduismo y el budismo, religiones mucho más acordes con el espíritu de transformación presente en esta segunda novela, así como a filosofías que reinterpretan estos mismos conceptos, como la antroposofía del austriaco Rudolf Steiner. Así se explica, por ejemplo, el nombre elegido para la protagonista de la segunda novela:

“Sofie Syslová se ptá svého otce, proč jí dali jméno Sofie. Jazykozpytec se pousměje. Byl tehdy právě zaujat antroposofií, když se udála se Sofiinou matkou ta proměna (Sofie si uvědomí, jak jsou otci některá slova, zvláště ta, která se týkají lidského těla, proti mysli, i když téměř každý den sestupuje tunelem do Karlína a do náruče Jarmily Schovánkové). Vlastně ho zájem o antroposofii neopustil dodnes. Myšlenka, že každý jev má mnoho rovin, že svět je věci o mnoha plánech, v nichž se opakuje (Sofie si to může představit třeba jako řadu stínů, vrhaných předmětem umístěným před několika světelnými zdroji), mu zůstala blízká. I nyní, když pan Sysel usedá v černém kabinetu ke stolu a krouží své mandaly, je přesvědčen, že může skrze duchovní zření dospět k vyššímu poznání. –Duše, řekne pan Sysel Sofii, podléhá osudu, který si sama tvoří. Pan Sysel vysloví slovo karma [...] Duch podléhá zákonům znovuvtělení. Pan Sysel vysloví slovo reinkarnace. Ano, pan Sysel věří v metempsychózu jako staří orfikové a mnoho jiných, kteří se vydali jejich cestou.”⁹ (HODROVÁ 1999:197-198)

En consonancia con los rasgos propios de los objetos que aparecen en *La ciudad doliente* (podríamos calificarlos, como ya hemos comentado, de “objetos sagrados”), aparece también en esta obra una clara referencia a las bases de esas cualidades especiales: “Pan Sysel dobře ví, že se věci jsou obaleny psychickým fluidem svých bývalých majitelů, takzvanou aurou, a že se tato aura jen velmi zvolna rozptyluje ve

⁹ “Sofie Syslová pregunta a su padre por qué le pusieron el nombre de Sofie. El lingüista se echa a reír. Estaba por aquel entonces fascinado por la antroposofía, cuando se produjo aquel cambio en la madre de Sofie (Sofie se da cuenta de cómo se enfrenta su padre a ciertas palabras, precisamente a aquellas que se refieren a partes del cuerpo, incluso cuando desciende por el túnel de Karlín casi a diario hasta los brazos de Jarmila Schovánková). En realidad no ha abandonado su interés por la antroposofía hasta hoy. La idea de que cada fenómeno tiene muchas caras, de que el mundo es algo con muchos planos en los que se repite (Sofie puede imaginárselo tal vez como una hilera de sombras, de objetos proyectados situados ante algunas fuentes de luz), le sigue resultando muy cercana. Incluso ahora, cuando el señor Sysel se sienta a la mesa en su despacho negro y gira su mandala, está convencido de que puede alcanzar un conocimiento superior a través de esa representación espiritual. –El alma, dice el señor Sysel, soporta el destino que ella misma construye. El señor Sysel pronuncia la palabra karma [...] El espíritu soporta las leyes de la resurrección. El señor Sysel pronuncia la palabra reencarnación. Sí, el señor Sysel cree en la metempsychosis como los antiguos órficos y otros muchos que se entregaron a su camino.”

fluidu nového majitele a nikdy se v něm vlastně nerozptýlí úplně.”¹⁰ (HODROVÁ 1999:216). Del hinduismo y el budismo toma Daniela Hodrová una figura imprescindible en la obra *Crisálidas: el mandala*. La riqueza simbólica de estas representaciones de la unidad del ser con el mundo, cuyo nombre en sánscrito significa “círculo”, es extensible a figuras propias de otras religiones, como la mandorla cristiana o los tatuajes maories. En *Crisálidas* el mandala aparece como símbolo del viaje errático de sus personajes, incluso como imagen de la propia ciudad de Praga, que se convierte en un mandala que sus habitantes han de recorrer en su búsqueda iniciática.

“Jazykozpytec, sužován svou alergií, hledá totalitu osobnosti v mandale. Každý den zrána, než vyjde v pravidelnou hodinu do Ústavu pro jazyk český, bere pan Sysel do ruky kružítko a opisuje jím na papíře kruh nebe. A do kruhu nebe vepisuje podle trojúhelníku čtverec země. A do čtverce země vepisuje další kruh a do něho pak osm kroužku –osm okvětních plátků lotosu, který symbolizuje lůno. V mandale pan Sysel kontempluje vlastní bytí a čeká na spojení s božstvem. A hle, už se božstvo (není to božstvo se sokolí hlavou?) spouští do středu mandaly, už vstupuje do květu lotosu, či vlastně do lůna... Do čího lůna? Do lůna paní Syslové.”¹¹ (HODROVÁ 1999:221)

La imagen de la ciudad como mandala se acentúa en el siguiente pasaje, en el que el señor Sysel, convertido en Brahma, sobrevuela la ciudad como ya hiciera su hija en globo.

“Pan Sysel sedí uprostřed noci na divanu v pozici lotosového květu neboli padma. Má pocit, že už tak sedí celé roky. A už se jazykozpytec blíží k lotosovému lůnu, už sestupuje do mystického středu. A jak jazykozpytec proniká do lotosového lůna, zdá se mu, že to nejsou okvětní plátky, které se před ním rozvírají a zavírají, ale labutí peří. Pan Sysel sestupuje do lůna labutě. A najednou pan Sysel ucukne, protože pozná tu, od které prchal tunelem do Karlína, tu s labutí šjí. Ale už je pozdě, už pan Sysel letí jako Brahma na labutí (v sanskrtu slovo „hansa“ znamená labut’ i duši –hansa, nebo hamza?). [...] Už se pan Sysel vznáší na labutí nad náměstím Komenského. A už

¹⁰ “El señor Sysel sabe bien que los objetos están envueltos por un fluido psíquico de sus anteriores propietarios, la llamada aura, y que este aura tan sólo se disipa muy lentamente en el fluido del nuevo propietario, y que en realidad nunca llega a disiparse en él por completo.”

¹¹ “El lingüista, aquejado de su alergia, busca la totalidad del individuo en el mandala. Cada mañana, antes de acudir a la hora de siempre al Instituto de lengua checa, el señor Sysel se lleva a las manos un compás y dibuja con él en un papel el círculo del cielo. Y en el círculo del cielo inscribe conforme a un triángulo el cuadrado de la tierra. Y en el cuadrado de la tierra inscribe otro círculo y en él otros ocho pequeños círculos –los ocho pétalos de la flor de loto, que simboliza el regazo. El señor Sysel contempla en el mandala su propio ser y espera la unión con la divinidad. Y mira por donde, la divinidad (¿no es esa una divinidad con cabeza de halcón?) aparece ya en el centro del mandala, ya se adentra en la flor de loto, o mejor dicho en el regazo... ¿En el regazo de quién? En el regazo de la señora Syslová.”

krouží také nad vrchem Šibeničákem, už letí přes Vltavu, která z té výše vypadá jako stružka, a krouží nad Hradem a nad Jelením příkopem.”¹² (HODROVÁ 1999:304)

Si hasta ahora hemos observado que las referencias de tipo mitológico y religioso están relacionadas con el tema de cada una de las novelas, en la última parte de la trilogía éstas habrán de hacer referencia a la muerte como tema esencial en *Théta*. No obstante, la red de referencias religiosas en esta obra no es tan extensa como en las novelas anteriores, quizá porque la base fundamental de referencia en esta novela es, como ya vimos, otra novela (*La abuela*, de Božena Němcová). Aún así, además de los diversos juegos de palabras con la etimología del propio título (*théta-thánatos*) que ya hemos recogido anteriormente, encontramos varias alusiones a mitos relacionados con la muerte y el paso del tiempo. Es el caso del personaje de Midas:

“A kam se poděl soudruh Midas a proč hraje v mém sestupu do paměti tak temnou úlohu? Copak jsem k němu po léta nevzhlížela jako k bohu jako ke králi? [...] Proč se to plynutím času změnilo –Midas je teď netvorem skrytým v hloubi rozhlasového labyrintu, požívá tam mládence a panny... Také svého syna se chystá pozřít, ale syn mu uvízl v krku. Je tedy Midas vlastně Chronem?”¹³ (HODROVÁ 1999:487)

Al igual que Midas se identifica con Cronos, el personaje de Marie Beránková se relaciona con Tetis, quien también mataba a sus hijos al intentar hacerlos inmortales:

“Tam, ve stínu za myrtovým keřem tuším vchod do jeskyně. V ní se nalézá ta, která skrývala Dionýsa (nebo Gabčíka?) před býkem, ta, která jezdila nahá na delfínu, ta, která, když se jí zmocnil Peleus, se postupně proměňovala –v oheň, vodu, lva, hada a sépii. Aby učinila své syny stejně nesmrtelnými, jako byla sama, spálila jejich smrtelné části, poslednímu nestačila spálit kotníkovou kost, převlékala jej potom za dívku. Provedla

¹² “El señor Sysel permanece sentado en mitad de la noche en la posición de la flor de loto o padma. Tiene la sensación de que lleva sentado años en esa posición. Y el lingüista se aproxima ya al regazo del loto, se adentra ya en el centro místico. Y mientras el lingüista se adentra en el regazo del loto, le parece que eso no son los pétalos de la flor, que ante él se abren y se cierran, sino las alas de un cisne. El señor Sysel se adentra en el regazo de un cisne. Y de repente el señor Sysel intenta escabullirse, porque conoce a aquella de la cual huyó por el túnel hasta Karlín, aquella con cuello de cisne. Pero ya es tarde, el señor Sysel vuela ya como Brahma sobre el cisne (en sánscrito la palabra ‘hansa’ significa tanto cisne como alma –¿hansa o hamza?). [...] El señor Sysel se eleva ya en el cisne sobre la plaza Komenský. Y bordea ya también la cima del Cadalso, atraviesa ya volando el Vltava, que desde esa altura parece un arroyo, y bordea el Castillo y el Foso de los ciervos.”

¹³ “¿Y dónde se ha ido el camarada Midas y por qué representa en mi descenso a la memoria un papel tan oscuro? ¿Acaso no le he admirado durante años como a un dios, como a un rey? [...] ¿Por qué en este paso de tiempo ha cambiado –Midas es ahora el monstruo escondido en la espesura del laberinto de la radio, engulle allí mancebos y vírgenes... Está dispuesto a comerse también a su hijo, pero su hijo se le ha atragantado. Entonces Midas es en realidad Cronos?”

Argonauty mezi Plankty neboli Bludnými skalami. Thétis? –Marie Beránková.”¹⁴
(HODROVÁ 1999:508)

¹⁴ “Allí, en la sombra tras el arbusto de mirto, presiento la entrada a la caverna. En ella se encuentra aquella que escondió a Dionisos (¿o a Gabčík?) del toro, aquella que paseaba desnuda sobre un delfín, aquella que cuando la atacaba Peleo se transformaba constantemente –en fuego, en agua, en león, en serpiente o en sepia. Para hacer a sus hijos tan inmortales como ella les quemaba sus partes mortales, al último no le dio tiempo de quemarle el hueso del tobillo, lo vistió después como a una niña. Guió a los Argonautas entre algas o falsas rocas. ¿Tetis? –Marie Beránková.”

VI. INFLUENCIA DE *LA CIUDAD DOLIENTE*
EN EL RESTO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA
DE DANIELA HODROVÁ.



VI

Durante todo este trabajo hemos estado analizando una trilogía, *La ciudad doliente*. Sin embargo, llegado este punto hemos de saber que esta trilogía no es tal: la red del texto sigue tejiéndose, Daniela Hodrová continúa el proceso de búsqueda que inició a finales de los años 70 en *Bajo ambas especies*, y como ella misma asegura, ese proceso no terminará hasta que llegue su muerte, o ni siquiera entonces, pues también los muertos están en sus novelas inmersos en ese proceso de búsqueda. “Můj románový svět se nemůže ani teď uzavřít, osudy postav, věci a míst nekončí, trilogie přestane být trilogií. [...] Je to jen fragment a každý nový text, napíšu-li ho, bude pokračováním, další fragmentem nekončícího Románu...”¹ (HODROVÁ 1991:8)

Efectivamente, en su siguiente novela podemos comprobar que la trilogía continúa. Se trata de la breve narración *Město vidím... (Vejo una ciudad...)* (HODROVÁ 1992), cuyo título hace alusión a las palabras que la profetisa Libuše pronunció al visionar el nacimiento de la ciudad de Praga (“Vejo una ciudad grande, cuya fama alcanzará las estrellas...”). En esta narración, la autora dedica sus páginas una vez más a esa gran ciudad, haciendo un recorrido personal y peculiar por los lugares y leyendas más destacados de Praga. La relación con *La ciudad doliente* es evidente, pues en esta obra se aclaran muchos de los detalles de la trilogía, en concreto la procedencia de alguna de las historias. Podríamos afirmar incluso que *Vejo una ciudad...* es una especie de epílogo de *La ciudad doliente*. Además, el capítulo titulado precisamente *La profecía de Libuše* está dividido en “cuadros”, al igual que *Crisálidas*. La estructura general es de hecho similar a la de la trilogía, la obra se compone de breves capítulos, que unidos forman un mosaico sobre la historia legendaria de Praga. Ya desde el prólogo de la obra nos transportamos a espacios conocidos: Daniela Hodrová cuenta sus primeros momentos de niña en la casa frente a Olšany. Es el momento en el que la autora se encuentra con la ciudad, y lo primero que ve es un cementerio, con lo cual siente miedo, miedo ante un bosque desconocido donde pueden atacarle las fieras. Comenta cómo poco antes de empezar *Bajo ambas especies* conoció la historia de una niña judía que había saltado desde ese mismo balcón porque iba a ser deportada. En ese momento comienza la trilogía, Alice

¹ “Mi mundo literario no puede cerrarse ni siquiera ahora, el destino de los personajes, las cosas y los lugares no termina, la trilogía deja de ser una trilogía. [...] Es tan sólo un fragmento y cada nuevo texto, si es que lo escribo, será una continuación, el siguiente fragmento de la Novela infinita.”

Davidovičová sale al encuentro de su amado Pavel Santner desde el quinto piso del edificio frente a Olšany. Dentro de la narración principal encontramos también el origen de muchos otros personajes, como el señor Turek y el señor Klečka, su tío abuelo, al que persiguieron durante años por ayudar a judíos y llevarles comida a sus escondites. La autora nos habla también de un tema fundamental en las obras precedentes: el poder de la palabra. Cuenta cómo una semana después de escribir el pasaje de *Crisálidas* en el que un joven ciego canta el himno nacional (“¿Dónde está mi hogar?”) en la plaza de Škroup –su compositor-, paseando junto a la misma plaza ve una manifestación en la que están cantando el himno. La autora siente que su narración cobra vida, que las palabras de su texto salen de él para trasladarse a las calles de su ciudad protagonista. Finalmente, Daniela Hodrová da un detalle sobre el final de la trilogía: explica cómo estaba terminando de escribir *Théta* cuando la revolución de terciopelo inundó las calles de Praga. En ese momento la ciudad dejó de ser “doliente”, entendió que debía terminar la novela, pero decidió que no iba a escribir un “paraíso” como hizo Dante.

La siguiente novela de Daniela Hodrová lleva por título *Peruniv den (El día de Perún)* (HODROVÁ 1994b) –Perún es el equivalente eslavo de Zeus/Júpiter-. Esta novela narra la historia de cuatro mujeres de nombres simbólicos (Marková, Matoušková, Lukašová y Janû), antiguas compañeras de colegio, cuyas vidas comienzan a relacionarse en un momento dado, también con la de una amiga común ya fallecida. La ambientación es la misma que la de la trilogía, las calles de los barrios de Žižkov y Vinohrady, donde estas cuatro “evangelistas” recorren sus propios caminos rituales. El discurso narrativo vuelve a sembrarse de duda, el sueño y la realidad se mezclan en el destino de sus personajes. La esfera de los sueños, en la que se desarrolla la mayoría de la novela, vuelve a dar pie a toda una carga de referencias mitológicas, y por supuesto abre de nuevo las puertas del pasado, no sólo de sus protagonistas, sino de toda la nación. La organización del texto, sin embargo, es menos “caótica” que la de la trilogía. La historia narrada es, digamos, más lineal que las anteriores. La composición del texto se basa en la sucesión repetitiva de breves capítulos, titulados cada uno de ellos con el nombre de alguna de las protagonistas.

En *Ztracené děti (Los hijos perdidos)* (HODROVÁ 1997b), se anuncia ya en el título el tema principal de toda la obra, una vez más, la búsqueda. En este caso se trata de una búsqueda real: una madre intenta encontrar a su hija adolescente. En esa búsqueda, sin embargo, entran en juego los mismos procesos que en las novelas anteriores. Manuela, la madre, intenta encontrar alguna pista en el diario de sueños de su hija, y también en sus propios recuerdos de infancia y en su abuela. Esta búsqueda “real” acaba por tanto convirtiéndose, una vez más, en la búsqueda de la propia identidad, en el regreso al pasado y a las raíces familiares. La novela se convierte además en el regreso a las raíces de la novela como género y al mito. Aparecen en ella, al igual que en *Théta*, los personajes de la novela *La abuela*, de Božena Němcová, símbolo literario checo de la vida familiar. La estructura del texto vuelve a complicarse en esta novela, la autora recupera los capítulos breves, los saltos en el tiempo, la infiltración de la memoria en toda la novela, especialmente representada en los fragmentos de los diarios. La novela vuelve a plagarse de objetos y espacios “con memoria” capaces de hacer girar el tiempo sobre sí mismo.

La última novela hasta ahora de Daniela Hodrová se titula *Komedie (Comedia)* (HODROVÁ 2003). El título evidentemente no es arbitrario, *La ciudad doliente* llevó por un tiempo el título de *La comedia de Olšany*, y es que podemos afirmar que esta última obra es la cuarta parte de esa trilogía inacabada. La autora comenta en *Théta* que comenzó a escribir *Bajo ambas especies* tras la muerte de su madre, la propia novela *Théta* comienza con la narración de la muerte de su padre. Esta vez la muerte vuelve a marcar el proceso de escritura, es por eso quizá que la autora recupera de lleno el mundo de *La ciudad doliente*, esa ciudad en la que debe superar el trance de la pérdida, en la que debe volver a encontrarse a sí misma. Daniela Hodrová comienza a escribir su *Comedia* justo después de la muerte de su marido, el escritor Karel Milota, o Vladislav Hrach, como aparece en sus obras... El epílogo de la novela es de hecho una emocionante carta de despedida a su amado ya fallecido. Pero antes de llegar a esa despedida, la escritora vuelve a hacer girar el tiempo, posa sus folios sobre el mismo escritorio en el que escribió la trilogía, esa mesa con garras de león que dejó sangrando al final de *Théta*. En *Comedia* esa sangre vuelve a brotar, inundando el piso y dando vida a los personajes que poblaron la ciudad doliente, que

se mezclan esta vez con los familiares de la escritora, especialmente con su abuela. La estructura de la novela es la misma que utilizó en *Théta*: una narración continua cuyo elemento de separación es el párrafo, dando lugar a fragmentos dispersos. Por lo demás, el argumento es el mismo que el de la trilogía: el regreso al pasado, al vagabundeo, a la búsqueda de su propia identidad, una búsqueda que suponemos continuará en su siguiente obra, pues lo ha dejado claro: *La ciudad doliente* no es simplemente una trilogía formada por sus primeras novelas, es el comienzo de la narración de su Novela.



CONCLUSIONES

Al comenzar esta tesis, nos planteamos el objetivo de descubrir qué tipo de mundo nos propone la escritora Daniela Hodrová en su obra más conocida: *La ciudad doliente*. A su vez, nos propusimos demostrar que ese mundo responde a una serie de cánones literarios propios de una época determinada: la postmoderna.

Un breve análisis de la difícil situación política que atraviesa la República Checa, cuando se gesta la labor creativa de Hodrová, nos permite situarnos en el contexto sociopolítico de su obra y comprender por qué ésta sólo se dio a conocer a partir de los años 90 del siglo pasado. Del mismo modo, al enmarcar a Hodrová en el ámbito de la literatura checa postmoderna, apreciamos que este nuevo fenómeno literario no era ajeno a la cultura de su país, a pesar de que Daniela Hodrová ocupe un lugar especial en el contexto de las letras checas postmodernas.

Ante la imposibilidad de estudiar globalmente un fenómeno tan reciente como el postmodernismo y que abarca varios campos del conocimiento, la aproximación a los principales enfoques teóricos relacionados con la filosofía, la sociología, la arquitectura, la religión, la estética y la literatura nos ofrece una perspectiva general y bastante útil a la hora de afrontar la lectura de cualquier obra postmoderna, ahora bien, los rasgos específicos de la obra de Hodrová son más fácilmente comprensibles a la luz de las teorías narratológicas propuestas por Ludomír Doležel, cuyas concepciones acerca de la “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles” nos revelan la poética de Hodrová, pues son perfectamente aplicables al análisis de *La ciudad doliente*. En este sentido, subrayamos la cohesión y conexión intrínseca que existe entre la labor teórica y las creaciones literarias de la escritora checa. Partiendo de la poética del caos, la autora emprende con sus personajes un viaje iniciático hacia el interior con el objeto de desvelar su propia identidad, que se describe como “ciudad-texto”. Un proceso de búsqueda indefinido que permite definir la labor creativa de Hodrová como la obra que nunca termina.

Las referencias reiteradas de los temas mitológicos y religiosos enriquecen el mundo literario de Hodrová, pero nunca se hacen desde un punto de vista dogmático. El análisis de ejemplos nos demuestra que el rescate de la religión se corresponde en Hodrová con la secularización del fenómeno religioso tan propio de la postmodernidad.

Llegados a este punto, resulta necesario hacer balance de los principios fundamentales que sustentan el mundo de *La ciudad doliente*, relacionándolos con los rasgos más destacados de la estética postmoderna.

- *Indeterminación*: La indeterminación, la incertidumbre, la indecisión, nos conducen a una serie de rupturas y ambigüedades propias de la obra postmoderna. Nos encontramos con una obra literaria que cuestiona las formas de conocimiento tradicionalmente establecidas, incluyendo la propia literatura. La indeterminación es apreciable en *La ciudad doliente* por sus continuos silencios, por los constantes movimientos de repetición circular que tienden a cancelar la propia estructura, y sobre todo, por las versiones extremas que la obra presenta del “narrador no fiable”.
- *Pastiche, mezcla de géneros y estilos*: El pastiche, aceptado de manera general como uno de los rasgos fundamentales de la estética postmoderna, es apreciable en la obra de Hodrová desde varios puntos de vista. Por un lado, encontramos en *La ciudad doliente* una relectura de varios géneros novelescos, como son las narraciones de búsqueda, la novela iniciática, la novela gótica, etc. Por otro lado, la misma composición de la obra recurre al pastiche: en ella se mezclan distintos tipos de articulación del discurso narrativo o distintas formas de dividir el texto de cada una de las novelas, por ejemplo. El gusto por el pastiche, además, es consecuencia de la indeterminación, y nos conduce a otra condición imprescindible en los textos postmodernos: la fragmentación.
- *Fragmentación*: La fragmentación, el desorden, el caos, son rasgos que se revelan constantemente en las páginas de *La ciudad doliente*, afectando especialmente a la estructura de la obra. El texto en esta obra es un texto fragmentado, compuesto por la amalgama de capítulos-tesela, pequeños fragmentos de una historia dispersa, que al unirlos dan la sensación de un mosaico. El propio discurrir de la trama se interrumpe constantemente, no se aprecia bien dónde y cómo comienza la historia, cómo se conecta, dónde y cómo termina, con lo que se obtiene una estructura recurrente, caleidoscópica, fractal. Este rasgo se puede relacionar también con el gusto por el límite y el

exceso, por la experimentación con la elasticidad del sistema textual, llevándolo hasta un punto, más allá del cual la perspectiva se autodestruye (uso reiterado del trompe-l'oeil, del mise en abyme...). La concepción del tiempo en la obra es también producto de la fragmentación. Recordemos que en *La ciudad doliente* reina un tiempo compuesto por fragmentos de un aparente “eterno presente”.

- *Crisis del yo, identidades ligeras*: La mejor muestra de este rasgo es el hecho de que los personajes de la obra sean, como recordamos, meras marionetas en el teatro del mundo. La identidad de estos personajes es indeterminada, cambiante, lo cual favorece la proliferación de dobles.
- *Repetición*: La repetición, la amalgama de símbolos y significados, es llevada al límite en esta obra. En *La ciudad doliente* se repiten constantemente los motivos, las escenas, las historias, los personajes (de ahí la abundancia de dobles), se repiten incluso las palabras y las formas gramaticales.

Todos estos rasgos nos llevan a pensar que el mundo propuesto por Daniela Hodrová refleja, fundamentalmente, el gusto postmoderno por lo irrepresentable, por lo indecible. La escritora, en su continuo rechazo por la mimesis, nos presenta un mundo en el que se equiparan los valores de realidad y mito, de verdad y mentira, de originalidad e imitación, creando un mundo imposible: un mundo descrito por un narrador que duda constantemente de los hechos que narra, en el que aparecen personajes que pertenecen a distintos órdenes ontológicos, en el que los propios objetos se equiparan a esos personajes, en el que el tiempo transcurre de manera arbitraria, en definitiva, un mundo personal y único, digno del carácter de la propia ciudad a la que representa.



CATÁLOGO DE IMÁGENES



IMAGEN 1. “...soy el Ángel melancólico [...] y mi rostro, mi rostro melancólico está inclinado, se precipita sobre el abismo, ay, ¿quién lo sostendrá ahora?”
(HODROVÁ 1999:145-146)



IMAGEN 2: “...estoy sentada en el escritorio [...] Entra en la habitación un ángel gigantesco, tras él otro. Revolotean por la habitación hasta plantarse cada uno en un lado de la mesa. El de la izquierda me lanza una mirada amenazante e intenta clavarme una daga en el pecho...”
(HODROVÁ 1999.428)



IMAGEN 3: “...el de la derecha aprieta contra mí su frío costado y me coloca ante los ojos un espejo ovalado.”
(HODROVÁ 1999:428)



IMAGEN 4: “Sofie Syslová posa la mirada sobre dos estatuas que vigilan la entrada del palacio situado en la esquina entre la plaza de la Ciudad Vieja y la avenida Pařížská. A la izquierda, sobre el portal, se encuentra la estatua del Pasado...”
(HODROVÁ 1999: 236)



IMAGEN 5: "... a la derecha está la estatua del Presente."
(HODROVÁ 1999:236)



IMAGEN 6: “...y si después de todo sigo dedicándole algún tiempo [a la novela] será tan sólo una vivisección, un estudio de anatomía llevado a cabo en la plaza de Jiří z Poděbrad” (HODROVÁ 1999:527)



IMAGEN 7: “es la escalera que rodea por sus tres lados el escenario del Teatro de Vinohrady, ahora se representa allí *La noche de la iguana* de Williams, el envejecido poeta Jonathan Coffin (lo interpreta mi padre) recita su último poema sentado en una silla de ruedas” (HODROVÁ 1999:383)



IMAGEN 8: “Sofie Syslová sale de la plaza Komenský...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 9: ...hacia la calle Rokycanova...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 10: ...desde la calle Rokycanova tuerce por la calle Sabinova...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 11: ...que lleva a la plaza de Havlíček...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 12: ...después sube por la calle Lipanská...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 13: ...cruza la calle Táboritská...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 14: ...y sube por la calle Bořivojova...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 15: ...y después Sofie Syslová camina por la calle Kubelíkova...
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 16: ...desde donde llega a la calle Přemyslovská, a sólo un paso de donde vive Hynek Machovec.”
(HODROVÁ 1999:277)



IMAGEN 17: “...un falo hediondo, Fallus impudicus. Hynek Machovec no arranca la seta, sale corriendo, pero el olor de la seta le pisa los talones a través de la blanca vereda. Hynek Machovec percibe ese olor mucho después de abandonar la falda de la colina...”
(HODROVÁ 1999:197)



IMAGEN 18: “Ahora sólo queda reunir fuerzas y atravesar la puerta de Olšany hacia la ciudad do-
liente...”
(HODROVÁ 1999:398)



**ANEXO I. POSTMODERN VISIONS
IN DANIELA HODROVÁ'S
LITERARY WORK**

Historical and literary context.

In the late 60s, more than a decade after Stalin's death, the Stalinist temperament of the Czechoslovak government was still very strict. Nevertheless, this situation changes when the young Slovak Alexander Dubček reaches the presidency in 1968. This is the beginning of the short period known as "Prague Spring", when the rigid impositions of the previous regime decline. But the objections to this new political program appear quickly: the Russian president Breznev warns Dubček about the rough consequences of his reformist policy. Dubček ignores the warnings of Breznev and publishes the new statutes of the party, where he included hard accusations against the Russian government. The reprisal to this inappropriate remark didn't take long to materialize: during the night between the 20th and the 21st of August, the Varsovian Pact troops invaded the streets of Prague, flattening the hope of the short spring. The period after that invasion is known as the "Normalization period". As expected, the public opposition to this normalization was deeply suppressed. Within this socially and culturally repressive framework, the literature ended up dismembered into three different groups: the official literature (follower of the regime), the exile literature and the clandestine literature which took part within the cultural movement called "Samizdat".

At the end of the 70s, a young dramatist turned into a benchmark of the democratic process. The international acknowledgment of Václav Havel came when he became one of the promoters of the so called "Charta 77", a manifesto that demanded from the government the respect of Human Rights. After that, Havel became a member of the organization that led the demands of Charta 77 (VONS – Committee to Protect the Unjustly Persecuted). Charta 77 became especially important in the middle 80s, when it was evident that the Czech communist regime was not able to withstand the change to another system, being more in agreement with the policy that appeared during those years in neighbouring countries (for example, the policy of Gorbachov in Russia). In 1989, Václav Havel and other outstanding intellectuals and activists founded the Civic Forum (OF), a platform of several political groups and movements that led the dissident process and channelled, in absence of political parties, the expectations of the people from the authorities. The so called "Velvet

Revolution” begun in November and the weapons of the fight were culture, information and propaganda. Seven months later, Václav Havel was elected in the first free elections of the past forty years, and so begun a political phase where the new President brought, among other important moments, the political separation of Czechoslovakia in 1993.

Even though the political situation was quite serious in order to influence the entire literary creation of the country, at the end of the 70s various writers appeared that begun producing a different type of literature. Far away from the political problems that kept the country at a standstill these writers were highly influenced by the incipient postmodern movement.

If there is a feature that characterises the state of postmodernism in the Czech culture, it is without a doubt the absence of important studies in relation to the term. The Czech criticism appears to have disregarded this term even though there are various Czech writers that can be considered noteworthy representatives of this movement. This term has cultivated the new structuralism which in its turn continued a movement that even today is considered as the biggest object of national pride; the Czech Structuralism. This does not mean that we cannot speak of “Czech Postmodernism”. However, the absence of literary criticism is understandable if we take under consideration the political situation of the country at the time.

As previously stated, censorship was the major preoccupation of writers and critics and, therefore, we first encounter information about Czech postmodern writers in the 90s. Jiří Holý was the first to publish in 1996 a study on Czech literature within which a special chapter is included on postmodernism. The author, within the context of the normalization literature, speaks about a new generation of writers that reject the ideological questions that dozed off the country. They begin to create a type of literature that is distanced from the social pressure. Many writers, especially the middle aged ones, begun to write during the 80s influenced by the so called postmodern movement. However, when Holý speaks about the Czech postmodernism he does not make reference to a firm and uniform group; he speaks of specific authors, with specific poetics that approach the idea of the postmodern.

Within those authors some of the best current Czech writers can be found such as Jiří Kratochvíl, Václav Jamek, Michal Ajvaz or even Daniela Hodrová.

Theory and Metodology.

When we encounter the idea of the postmodern we come across the initial problem of lack of historical perspective. Only thirty years have past since the first debates related to this phenomenon which is why for some it is difficult to specify whether we are facing an idea, a cultural experience or simply fashion. In addition, the term is used in a variety of fields such as philosophy, architecture, art, literature, cultural criticism or sociology, making it even more difficult to make an adequate definition.

The debate becomes even more complicated when we pay attention to the etymology of the term: is *post-modern-ism* a continuation, a reaction to or the overcoming of modernism? Nevertheless, we find in these studies a series of common definitions that help us elaborate a list of particular characteristics of the works of postmodern art.

Facing the evident difficulties in studying this matter in a global way, the characteristics mentioned above will constitute our vision of the postmodern phenomenon, understanding the term under the specific period and analytic category in this paper.

The first critic to mention in this work is the French Jean-François Lyotard, who defines the “postmodern condition” as “the state of the culture after the transformations that have affected the rules of the game in science, literature and art since the 19th century”. There is one transformation in particular to which he gives a special importance in his studies: the loss of faith in the grand narrative or “metanarrative”, characteristic examples of modernity that undergo a crisis after a number of historic events. In addition to these events, the grand narrative that becomes decisive in this crisis is that of the brilliant idea of progress. According to this idea, the development of science would lead people to a better future (without taking under consideration the possible dangers of technological progress). This is an idea of lineal progress, within which the later “forms” would be better by definition.

The disappointment produced by the ideals proposed during the Enlightenment, especially the confidence in progress, is the beginning of a new society that we call “postmodern”. The disappointment produced from what was traditionally considered good and true entails various consequences that would define the new way of viewing the world.

The studies of Frederic Jameson are also quite enlightening. For Jameson the postmodern is not only a term for the description of a certain style. It is also a concept that characterises a period of time. Its function is to relate the appearance of new formal characteristics in the culture with the appearance of a new type of social life and a new economic order. It is often denominated, euphemistically, as modernization, post-industrial or consumption society, the society of the media or of showbiz or even multinational capitalism. Jameson’s thesis on postmodernism is based, therefore, on a study of that time on the media and the new technologies under the title of “late capitalism”. Jameson analyses in depth in his studies the bases of this new stage in history which were mainly economic.

However, what is of great importance for us in this description is the principal consequence according to Jameson of the new commercial situation: the death of the individual. This death affects the projection of postmodern space and time, under the form of pastiche and schizophrenia respectively. The Pastiche is widely accepted as one of the main characteristics of the postmodern aesthetics. It is described by Jameson as the only way out of a situation within which everything appears to have already been invented and only a new interpretation or combination is possible. According to Jameson the Pastiche marked the construction of postmodern space. The second basic characteristic of postmodernism is its peculiar way of treating time. For this Jameson turns to Lacan’s theories on schizophrenia or the “interpretation of schizophrenia as the collapse of relationship between signifiers”. According to Lacan, the experience of temporality and the existential sensation of time itself are consequences of language. Due to the fact that language has a past and a future, and that the sentence moves within time, we can have what appears to us as a specific or lived experience in time. Since a person suffering from schizophrenia does not know the articulation of language in this way, he doesn’t have our experience of temporal

continuity. He is condemned to live in a perpetual present where the different moments of his past, barely have a connection and for whom there is no conceivable future in the horizon. In other words, the schizophrenic experience has isolated significant material which is not connected, has no continuation and cannot be united in a coherent sequence. Therefore, a schizophrenic person doesn't perceive the personal identity as the rest of the people since our feeling of identity depends on our sense of persistence of the "I" through time. This leads us to the conclusion that Jameson understands the postmodern sequence of time as the "fragmentation of time in a series of a perpetual present". This is a structural characteristic evident in postmodern literary works.

Through the field of architecture we also have important studies on the postmodern phenomenon. The architect and theorist Charles Jencks was the first to introduce the postmodern debate in architecture. His theories showed that something was changing in the way of understanding the image of the cities. The decisive city of postmodernism is for Jencks a "double codification" (elitist/ popular; new/ old) which leads us once more to the disappearance of the boundaries between the elitist and the popular culture, the reinterpretation or the recycling of the old forms in a postmodern way. Jencks expresses this situation with acute irony: "We are beautiful like the Acropolis or the Parthenon, but we are also based on concrete technology and deception".

Moreover, it was in the field of Literature that we encounter the term "postmodernism" for the first time, even though in a different meaning to the one given later on. Federico de Onís uses the term as early as 1934, in his *Anthology of Spanish and Hispano-American poetry (1882-1932)*, defining with this term the reaction against the difficulties and the experimentalism that dominated modern poetry. One of the most exhaustive studies on postmodern literature was carried out by Brian McHale, *Postmodernist fiction*. McHale's vision on postmodern literature is based on the idea that this new phase in literary history is ontologically dominated in contrast to the present modern literature which is epistemologically dominated. This

is why McHale logically appeals to Jakobson's definition of the concept "dominant" found in his *Linguistics and Poetics* of 1996. The Russian theorist conceives "dominant" as the principal component in a work of art which leads, determines and transforms the rest of the components. In a structured and orderly system formed by the hierarchic combination of the artistic resources, as is the case of the literary works, the "dominant" assures the integrity of the structure. Jakobson uses this term in order to explain that the evolution in the poetic form is not based on the disappearance of certain elements and the appearance of others but on the changes produced through the mutual relationship between the different components of the structure. In other words, the evolution of the poetic form is based on the changes of the dominant. This means that the poetic elements that were secondary in the beginning become essential and the previous dominant elements become subsidiary or optional. The theory of poetic evolution based on the change of the dominant, in relation to the concept of the pastiche; makes us think once more that the basic elements of the poetic form have already been created. Therefore, the search of new forms should be based on combining and focusing on the given elements.

Going back to McHale's theory that recognises an ontological dominant in postmodern literature we are led to believe that these works will provoke questions such as: What is a world? What types of world exist, how are they formed and in what ways are they different from the "real" world? ... The analysis focuses therefore, on defining the different strategies which are of great importance in order to clarify the ontological dominant, typical in postmodern literature. In other words, we will focus on the description of the types of worlds that appear in this literary works, of the rules that govern them and on the relationship established between them and the real world. These are the questions that provoked the appearance of the so called "semantics of fictionality of possible worlds", a theory that constitutes the methodological basis of this paper.

In addition to, the ontological dominant present in postmodern literature, there are many distinctive characteristics that can be found in this type of works. Ihab Hassan, was one of the first theorist that dedicated his studies on the postmodern phenomenon and elaborated a complete outline that served as a starting point for later discussions.

In this outline, Hassan gathered eleven elements that characterize a postmodern work in his opinion. He stated that “these eleven elements do not define postmodernism, even though they help us measure the climate of its discourse”. The eleven characteristics are the following: indeterminacy, fragmentation, decanonization, selflessness, the unrepresentable, irony, hybridization, carnivalization, performance, constructionism and immanence.

These characteristics added to the ones mentioned above give us an idea of the type of works that we could encounter within the postmodern phenomenon. Of course, we will not necessarily find all eleven characteristics in one particular work considered to be “postmodern”. Nevertheless, they help us define a certain aesthetic pattern typical of an artistic movement and an specific time.

In our effort to offer a general vision of the elements that characterize the postmodern work of art we have reviewed the different opinions related to this phenomenon up to now and we have collected a variety of defining characteristics. On the other hand, Mikhail Bakhtin analyses in his narrative theories two concepts that are related to the aesthetic pattern mentioned above. Even though they are not directly related to the discussions that try to define the postmodern, we feel that the analysis of these two concepts will doubtlessly be proven useful. We are referring to the “chronotope” and “carnavalesque” concepts.

As we have seen so far, one of the main contributions to what we call postmodern narrative is the special treatment of space-time relationship or as defined by Bakhtin, the artistic chronotope. Bakhtin uses the chronotope to study the fictional genre since antiquity until today. This study clarifies the definition of the different possible chronotopes. In our study, the chronotopes of encounters, paths, crisis and threshold will be of great importance. According to Bakhtin, the “carnavalesque” emerges from the desire to renew, the “new birth”, and it is strongly connected to the popular sources and the carnival ritual. The culture of the carnival is situated in the frontiers between art and life; what’s more, life itself is presented in elements that are typical of the game. In relation to its participants, the carnival ignores the distinction between actors and spectators. The participants don’t participate in the carnival, they

live it. The carnival has no spatial boundaries and therefore, it is impossible to escape from it. We could say that the carnival is not only a representation, it is converted in a particular state of the world: that of rebirth and renovation. During the carnival, life is the interpreter and the game becomes the reality. In the ritual of the carnival an essential element appears; the mask which is the image of its own essence. This carnivalesque vision of the world gives place to various forms of expression characterised by a different kind of logic. Where things are “upside down” or “contradictory”, with constant permutations of high and low (symbolized in the motif of the wheel), forward and the other way around. The representation of the human body from a grotesque point of view is also typical; the human body, all its parts and members, constitute a specific unit for measuring the world, images related to gestures appear constantly, diseases and low passions. Another essential aspect of the carnivalesque vision is death. The moment of the death is a necessary phase of life itself and is represented as part of a temporal global cycle of life without constituting an essential end.

To complete the general vision of the postmodern phenomenon, we will turn our attention to the theorists who decided to maintain a distance from the postmodern. They created a new concept, the “neo-baroque”, which was used to characterize many cultural objects that up to that moment were classified as “postmodern”. The new term includes the studies that treated the baroque as a meta- historic category. This means that we do not come across a simple return to the historic Baroque, but also to a spirit, or in Calabrese’s words, “a sign of the times”. Many different studies have been carried out on the neo-baroque, however, the most meticulous and exhaustive study has been without a doubt “L’eta neobarocca” by Omar Calabrese. Even though, the author states his rejection to the term “postmodern” from the very beginning, there is at least one point in common between both terms: their opinion in regard to classicism.

The characteristics presented by Calabrese in order to analyse these manifestations and to define the neo-baroque aesthetics is quite extensive and summarises the six categories of study: rhythm and repetition, limit and excess, detail and fragment,

unstableness and metamorphosis, disorder and chaos and finally knot and labyrinth. Calabrese applies these categories to a great variety of contemporary manifestations.

After presenting the theoretical corpus of this work, we continue with the methodological part which is based on Lubomír Doležel's theories and the "Possible-worlds semantics". We consider that this new tendency of the narratology field offers us an adequate analysis frame for the study of Daniela Hodrová's work, since it is concerned with the analysis of fictional worlds similar to the ones proposed by the Czech writer.

In order to determine the type of world presented in the novel we are analysing, we resort to Doležel's basic idea according to which the narrative world is a macrostructure and its order is determined by global restrictions. Within these restrictions, two types of macro-operations are used. On the one hand, we find the *selection* that determines which constituent categories will be admitted in the world being constructed (unipersonal / multipersonal world, world of physical/mental events, world with/without nature). On the other hand, we encounter the *formative operation* which gives shape to narrative worlds in codes that have the potential to generating stories. Modalities are the main formative factors of this type. In the configuration of fictional worlds, the modal systems can manipulate in various ways. Therefore, different types of fictional worlds are created. Doležel gives arguments in favour of this narrative power using the structuring of the world as it is affected by the modalities.

Regarding the articulation of the narrative discourse, Doležel's theories and the semantics of the possible worlds originate from a basic concept. To really exist means to exist independently from the semiotic representation. To exist fictionally means to exist as a possibility constructed through semiotics. The power of the text to award fictional existence is explained by the process of authentication. Fictional texts can undergo the function of authenticity because they are exempt from the real evaluation, in their case, the problem lies in the success of the statement. If the fictional world is stated with success, it will transform a possible entity into a

fictional fact. The different ways of stating give place to different forms of authentication: dyadic, gradual, auto revealing narrations...

The last point of analysis of Lubomír Doležel's literary theories we include is a chapter especially useful to the analysis of Daniela Hodrová's work, taking under consideration the importance she gives to the concept of duality. We refer to the theme of the double classified within the field of literary themes. When treating the theme of the double, Doležel takes under special consideration the characteristic of the personal identity. Through this theme emerge three types of themes within the general theme of the double: Orlando's theme, the host theme and the theme of the double in the strict sense.

Daniela Hodrová and Literary Theory.

The study of Daniela Hodrová's fictional work would be incomplete if we do not take under consideration its theoretical aspects and this is the case of most postmodern writers (e.g. Umberto Eco). Even though she became famous as a fictional writer, Daniela Hodrová started her career in the field of literary theory in the beginning of the 70s, immediately after she begun to write *Podobojí (In both species)*. Due to the political situation, Daniela Hodrová's theoretical and narrative work was not published when written. It was published many years later and this makes it even more difficult to see how her way of thinking developed.

She became known with her work *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru (The search of the novel: Chapters on the history and the typology of gender)*, published in 1989. However, at that moment she had already written her first theoretical work, *Román zasvěcení (The iniciatical novel)*. *Román zasvěcení* was published twenty years after being written and by that time the writing of *Théta* was practically finished thus finishing the narrative trilogy on *The City in Pain*. Therefore, the literary theory and the literary practice are evidently parallel while she was evolving as a writer. In our analysis, we follow the development of her theoretical thought as a path which leads us from the chaos to the city (presented to us as an interior space).

At the beginning of this path we encounter chaos, which is a condition that precedes the formation of the world.

Hodrová embraces in her studies the meaning of the “chaotic”, the different representations of chaos through history as well as the description of the characters that live within this chaos. Opposing this chaos and in order to escape from it, we encounter a trip towards the interior space. Hodrová relates this trip with different literary genres whose central topos is precisely the “interior space” (the initiatic novel, mystical writing novels, allegorical journeys, spiritual diaries, etc). According to Hodrová, we find spaces in literature that exist through the events and the characters that live in it. These spaces can also be understood as a whole or as a net of spaces. The character is merged with this place in a special way since the character carries it within and constructs it. This interior space is saturated with memories. It encloses all the memories of the characters that have visited it and at the same time it controls explicit information of similar places in other novels. The writer analyses the different types of representations of the chaos and interior space as well as their inhabitants. Once the characters are situated in the interior space a movement, an initiative journey, begins within this space. This journey within the interior space can determine the structure of the literary text. Thus, the concept of the text-tissue is born. Opposing the classic concept of the lineal narrative structure Hodrová analyses texts that try to revitalise this closed structure. For Hodrová, this change in the traditional narrative structure is not a gesture or an arbitrary literary game. It simply responds to a different concept towards the subject, the reality, the time, and the space in this type of texts. In fact, what characterises the text-tissue is the special connexion between the subject, the time and the space in addition to the lack of linearity.

We encounter in the text-tissue a type of subject that is totally different from the conventional one. The subject is conceived as a “crowd” and as a “field”. This subject is the result of the character of net or tissue which normally lacks a specific centre. To the contrary, it has various centres (the knots). This type of multiple subject has an identity which however, is complicated and problematic. This leads us to multiple perspectives that transform the lineal text into a textual net. These numerous perspectives entail the appearance of different temporal and spatial planes. Within this text-tissue the past is still something present. Memory is the basis of the temporal concept of this type of texts and leads to the confusion of the time and to

the merging of the past with the present. The subject sometimes loses the certainty of knowing in which moment he/she is living, while the different places he/she visited keep coming back, as it happens for example with Proust's room. Jumping from one time to another can even take place within the same sentence. The past, which is as alive as the present, is not something imposed forever. On the contrary, it remains open and mutant much like the future. It is possible to live the past again and again and it is possible to change it or at least try to. In addition to the orientation towards the past and the foray into the different temporal levels, time in these texts is characterised by the construction of a non lineal spatial dimension. The space penetrated by time becomes alive and this spatial characteristic is also contagious to the objects (objects with memory). The space of the city is represented as a net of private and collective places with a historic memory. The subject visits these places repeatedly and while he is lost in them he searches for his/her identity. The city is merged with the subject. Therefore, we encounter what Daniela Hodrová calls "city-text". The net of the city as a text is something dynamic and even alive. It expands and it contracts, it wraps and unwraps itself. The city, just like the text, is never finished; it is a "field in movement". The net of buildings and places, that generate the text of the city, is woven as a net of "invisible cities" – under the contemporary city a gothic city, and under that one a roman city...---. However, it is also woven by the far away cities visited by the inhabitants of this city or the cities from where visitors came, and also by the texts written within the city and about it. The passer-by notices the present in this place with more or less intensity; the present is continuously generated even by the passer-by himself and we encounter a fascinating and trilling mixture of images and structures that get on well. The passer-by is the one that gives meaning to this encounter and to this rapport, being unique and at the same time temporary while the path repeats itself; always from the beginning or found in a different form. This path is constantly being established by the city-text through its movement around the city. This is why, precisely in this type of texts-tissue, the city appears represented in such an intense way.

Composition of the Plot.

After presenting the dominant theories that concern and shape the literary work under study, we will begin our analysis discussing the plot. In order to proceed to the analysis we will follow Doležel's statement. He assures that the "composition of a literary work will be conceived in a rather broad of sense, as the organization of literary elements more complex than motifs. This means that composition is the organization of paragraphs, scenes, chapters, cycles of scenes and chapters, individual volumes in a more complicated structure (a trilogy, for example), etc."

We know that *The City in Pain* is composed of three novels: *In both species*, *Chrysalises* and *Théta*. Each title encloses the principal theme of each novel. The title of the novel that starts the trilogy, *In both species*, makes direct reference to a very important moment in Czech history; the reforms that Jan Hus (1372-1415) carried out within the Church. One of the most important demands of the Husit movement was equal rights between the priest and the believers, so that both would receive Holy Communion *in both species*, body and blood of Christ. This motif is taken from the natural history of the Czech Republic and it emphasises the duality as a distinguishing characteristic of this opening novel. The predominance of duality is reflected in everything and this will be made obvious later on in the analysis of the character of the space and the habitants that move in this space.

In the second novel, *Chrysalises*, the connexion between the title and the main theme it develops is even more evident. In we find characters in the first novel that are immersed in a liminar state provoked by dualism, in the second novel we observe the transition from the state of being in a capsule before the metamorphosis process.

In order to close this trilogy the author presents a novel with the title *Théta*, a letter of the Greek alphabet which is related to death, *Thánatos*. The motif of the death is present in the entire trilogy. However, it is emphasised in the last part as an essential element of the entire novel. It is included in the title and then it appears in a more explicit way through the writer's descriptions of the agony and death of her father.

One of the most interesting elements of the structure of *The City in Pain* is the organisation of the text of each novel. The work is innovative and it tries to break from the “traditional” narrative methods. *In both species* is divided in seventy five chapters according to the “traditional” model and each chapter has a title that makes reference to the subject it develops. The first and the last chapter have the same title: *Okno dětského pokoje (The window of the baby room)*, which emphasises the circular character of the plot. This type of stable separation clearly creates static moments that give way to a discontinuous movement of the history-text current.

On the contrary, *Chrysalises*, is divided in twenty six “frames” and it makes reference to the subtitle of the novel *Živé obrazy (Live Frames)*. The frame separation is more moderate than the chapter separation and it permits a lighter pace and an almost simultaneous vision of more segments from the history-text. The moderation of the limits that divide the plot in each novel is taken to the edge in the third novel *Théta*, which is not divided in chapters or in frames. The dividing element in this novel is the paragraph and this brings about a new subject or even a new genre. The fluent text of the last part of the trilogy is constructed like a tissue and the paragraph as a dividing element is actually a distinctive characteristic of this type of texts.

Once all the parts of this narrative trilogy are analysed we can observe a continuous evolving process in the subject and in the composition. The dynamic character of a text that progressively evolves comes from the concept of the text being alive. If we perceive the trilogy as a narrative about the search of identity (of the author herself, of the Czech nation, of Prague...), then each novel corresponds to a different stage of the moment of crisis. *In both species* shows the moment of the fall, losing track within the labyrinth of a world that is represented with a dual character that floods everything. *Crysalises* reflects the stage of regeneration, the state of being within a capsule. A phase that is necessary in order to reach the metamorphosis. To conclude, *Théta* corresponds to the renovation, the final stage where all the answers of the process are found. Although in the case of this novel we do not reach a defined ending. Thus, the process of renewal is still present and this will be made obvious in Hodrova’s following literary work.

Articulation of the Narrative Discourse.

If something characterises Daniela Hodrová's prose, among other important aspects, it is the fusion of different methods of articulation of the narrative discourse. In this chapter, we will follow the model of authentication proposed by Doležel in order to explore the power of the text of *The City in Pain*, so as to award fictional existence to the possible world created by Hodrová. We must keep in mind that in order to authenticate the text we require the presence of one or various "authentication authorities". A confrontation between the discourse and these authorities will give way to different authentications that we will analyse in this section.

The articulation of the narrative discourse in the first two parts of the trilogy is the so called "gradual authentication" according to Doležel. The narrator in *In both species* and *Chrysalises* is anonymous and impersonal (he appears under the subjective form *Er* –that is in third person-) and his discourse is blended with the voice and the thoughts of the characters.

The anonymous narrator has various ways of presenting the discourse of his characters; nonetheless, there are many fragments where the narrator presents a "voice with no answer", a reply that breaks from the dialogue. This is true for the voice and the thoughts of the characters. According to Doležel, the anonymous narrators discourse in the third person is by definition the "authorised narration". Therefore, the entities he presents are authenticated automatically as fictional events. Nevertheless, this is not always the case of the anonymous narrator we encounter in these two novels. We may say that this is precisely one of the most original aspects of the articulation of the narrative discourse in *The City in Pain*. In Daniela Hodrová's work the alternation between the interior and the exterior perspectives is a characteristic. In a big part of the text we are limited to a narrow perception model. We could say that the narrator knows the same or even less than the reader or the characters themselves. The narrator of constantly doubts the "truthfulness" of the events he narrates. It appears as though he does not have a privileged position. In other occasions, however, he appears through the semi-darkness of the omniscient narrator that knows everything that is happening around him. On the other hand, the

discourse of the characters is considered truthful and it is authenticated, if it corresponds to the totality of the fictional events, according to the semantics of fictionality of possible worlds. In these two novels, we encounter some characters whose discourse corresponds to the fictional events and it also explains the principles that rule in the fictional world of the novel. Therefore, we can identify these characters (principally Mr. Turek, and also Kajn, Sofie Syslová or Mr. Sysel), as the true “authorities of authentication” since their discourse always corresponds to the fictional events. This is not always the case for the narrator.

The introduction is a demonstration of the fusion of different forms of articulation of the narrative discourse. Within the general frame of the narration in third person we encounter chapters that are narrated in the first person (personal form *Ich*). In each of these cases the narrator of this type of discourse is an object, a space or an abstract entity. The fragments narrated in the first person *Ich* always correspond to a complete chapter which takes its title from its narrator. The discourses narrated in first person always correspond to the fictional facts. These type of narrates have no interaction with the rest of the characters in the novel. Their discourse has no connexion with the rest of the narration; in all these chapters, the narrator describes itself. This is why we can find out what position they have in the fictional world of the novel. To conclude, the fictional world presented in the novels *In both species* and *Chrysalises* is a “relatively authentic” world because there are only a few particular moments that can be considered as completely authentic.

As stated above, in the last part of the trilogy *The City in Pain*, we are presented with a brilliant exercise of narrative experimentation. The articulation of the narrative discourse of *Théta*, the characteristics mentioned above such as the mixture of first and third person narration are taken to its extremes. *Théta*'s text is not divided in chapters and the subjective form and *Er* as well as the personal form *Ich* are interchanged from one paragraph to the other or even in the same paragraph. In the meantime, the perspective of the narrator in *Théta* maintains the same fundamental characteristics of the other two previous novels. We encounter once again an epistemic order that varies from total certainty over the events to constant doubt.

This variety within the epistemical order is emphasized in *Théta* with the appearance of Eliška Beránková's character. Throughout the novel a relationship is established between the knowledge of the narrator-author (Daniela Hodrová) and the knowledge of the character that functions as the "alter ego" (Eliška Beránková). There are some occasions where the narrator clearly states his epistemic superiority over his character and there are other occasions that the narrator shows doubt and distrust of his own narration. The indecisive character of the narrator of *The City in Pain* reaches an extreme point in *Théta* where he has doubts on who is narrating the novel. In addition to what we have stated regarding the articulation of the different voices that appear in the novel, we must add another characteristic about the authentication of the fictional world that *Théta* represents. In the last part of *The city in Pain* we encounter a type of narration that Doležel denominates as "authentication subversion". To be more precise, we encounter a combination of the two possible models of subversive narration. *Théta* includes in its fictional world internal contradictions, as we will see further down, since characters that belong to different ontological orders appear. Therefore, for Doležel this is an impossible world. Moreover, *Théta* belongs to a genre known as "metafiction" and it has a self-revealing narration. The act of authentication is cancelled out when revealed and the success conditions are violated once the creation process of the fictional world is explained. Fragments where the writer herself explains the creation process of her work appear throughout the novel.

Identities.

The text of *The City in Pain* is organized around different characters, some of them are alive, others are dead, and many of them have not been born yet. Some of the characters are real and others are fictitious and through these characters the city of Prague takes form. Prague is the true protagonist of the novel. We encounter characters that belong to different ontological orders: strictly literary characters and characters with real life referents. The world presented to us by the writer is without a doubt overpopulated. Throughout the trilogy appear more than two hundred and fifty characters. Evidently not all of them have an important function in the work. These characters appear mostly in groups of families. We could say that this city-

theatre does not have available seats. This perception of the world as a theatre offers to the novel one of its most prominent characteristics in regard to the concept and the understanding of the subject within the novel. The characters that live in *The City in Pain* are simple puppets driven by unknown threads. They are creatures that are not driven by their own will; to the contrary, they limit themselves to being spectators of the life that takes place around them. Therefore, in the novel we do not encounter “individuals” in the strict sense, but “models of individuals” that are repeated throughout the trilogy. The principal character in each of the three parts of the trilogy is a young girl. Moreover, all of them become a representative symbol of their historic époque. The sentimental partner is the person that accompanies the young girl who is the principal character. In the case of the masculine characters, the idea of the model is accentuated since all the characters receive the same name, Pavel. Another model of the main characters is the couples that represent the evil. They appear in the novel as executioners, like enchmen of the plague. They are the image of the persecutor that lays waiting for the inhabitants of the city. Furthermore, the grandfathers are of great importance, they represent the image of the memories of the past (both of the characters and the city).

When we discussed the structure of the novel we explained that the title of each part of the trilogy makes direct reference to the main theme that is developed and also affects the conception of the characters. In this manner, we encounter in *In both species* characters situated in the frontier between life and death. This gives them an ambiguous dual and indeterminate character. According to this principal of dualism we can gather characters from different groups, depending on the characteristic that prevails from their dual nature. Therefore, we obtain liminar characters, whose identities vary according to the development of the events and the characters that are hidden under a disguise.

In the following novel, *Chrysalisess*, the dualism is replaced by the state of “being inside the capsule” which proceeds the process of the metamorphosis. This process affects practically all the characters as it reflects the intermediate phase before the regeneration.

In the chapter dedicated to the methodological basis of this study we highlight the importance of the theme of the double within literary field. Daniela Hodrová demonstrates once again her desire to experiment since throughout the trilogy we find examples of all the types of doubles proposed by Lubomír Doležel. The first model presented is the theme of Orlando. We can observe it in a number of characters who represent the essence of evil appropriate to each historic time. The second variant of the double theme is the most representative of Hodrova's work. It is the theme of the host and it mostly affects the feminine characters of the novel, especially Alice and Sofia. The physical resemblance of the two young girls is highlighted repeatedly even though the main element of identification between them is an object: the muff. To conclude, we encounter a third type of double creation; the motif of the double in its strict sense, where two alternative incorporations of the same individual coexist in the same fictional world. This is the case of the writer Karel Milota or his fictional version Vladislav Hrach, who undergoes a strange process of metamorphosis.

In addition to these cases presented, there are a number of replica relationships between different characters of the novel even though we can not make reference to them as doubles in the strict sense of the word. They are characters that are related to each other at some point of the novel for a specific motif. This is the case of the priest Jan Paskal and the linguist Sysel that are related at some point through the motif of the skin. Kajn and Ka, Jan Paskal's mannequin and Sysel's hanger are both objects made of wood. Tomáš Hamza and the young guy Vítek, related through the motif of the scarf (the scarf used by Benjamin to wipe his face which was teared up by Hamza and also the scarf worn by the children at the school during their nap).

Treatment of Time and Space.

In order to analyse the time-space sequence in this novel we have to mention once again Bakhtin's theory on the chronotope. The historic time in *The City in Pain* takes us from the time of national resurgence (19th century) until the fall of the Soviet regime in 1989, even though some previous historic events are presented. Therefore, we are dealing with a period of almost 100 years. Nevertheless, the narrative time is the present: the events that belong to different times of the real history of the country

are presented in the narration simultaneously. This is a consequence of the conceiving history as continuously returning to dramatic situations, as an eternal present.

In regard to space, we encounter a surprising precision. This aspect of the novel is quite different from the rest since the tendency that predominates is abstraction instead of precision. *The City in Pain* is a novel overloaded with place names. Prague is converted into a city-labyrinth and we go through it street by street and square by square in a continuous aimless wandering even though each step of its habitants is specified. In each novel there is a main setting, which becomes the centre of the general space. In the first novel, the setting is the Olšany cemetery and the loft of the house in front of the cemetery. Apart from these two principal spaces, other important places appear in the novel and throughout the trilogy such as the gardens and the woods (that appear in different forms, like hills or mountains). In the first novel the woods are represented by a mountain they call Scaffold, situated in the Žižkov neighbourhood. A totally different image to the woods is presented in the novel through the concept of the garden, a space related to pleasure. In this case, however, this pleasure means adultery. The garden represented in the first novel is the garden of Babilonia, where Nora Paskalová meets with the student Kůra. Also the main setting of the novel *Chrysalises* is related to the concept of the garden represented through the courtyard of the Sysel family situated in the Komenský square. In the second novel, the squares become the main setting of various events narrated. Next to Jiří z Poděbrad square we can find the apartment where Daniela Hodrová writes her novels. This is therefore, one of the main sceneries of *Théta* and it is situated near the Olšany cemetery just like the other sceneries. In the third part of the trilogy, we do not only go through all the spaces of the previous novels but two more sceneries stand out because of their relation to the theatre of the world motif. We refer to Vinohrady Theatre and to the apartment's bathtub where Daniela Hodrová has always played with her marionettes. In *Théta*, in addition to all the other spaces where the action takes place, we encounter another space of a symbolic character: the text. The writer provides this novel with its own text. This text has a physical entity because it appears as something tangible, alive, like an actual space that can be visited in the same way you visit a street. Along with the specific places, we can visualise a general space,

that of the city in pain, where all the other places are included. This symbolic image emerges from the analysis of the movements that occur between the different spaces. We can say that the city in pain has an arrangement similar to the circular roman labyrinths: a circular space divide by a vertical and a horizontal axis whose four segments contain labyrinthine paths. The horizontal axis of this symbolic space is made up by the horizontal dimension of the city itself and its streets. This horizontality is emphasized by the continuous walks of the characters along the Olšany cemetery.

Opposing this horizontal axis we encounter a vertical axis marked by the ascending and descending movements. The superior point of the axis is shaped by the view from the heights and the lowest extreme is formed by the descents to the sewers of the city. The meeting point between the two extremes of the vertical axis is the appearance of some movements related to the ascent and the descent. The recurrent motifs in this sense are the fall from the heights and especially the staircase motif. All these movements between the different spaces represented in the novel mark the lines, the streets and their form is that of a labyrinth. In addition, each character has its own labyrinth, a route which is always the same and they are condemned to follow again and again. The characters that reflect this continuous wandering in an evident way are the female protagonists.

An element of unusual union between time and space appears in the novel through the motif of the memory. The writing process of this novel is a process of search and this search has a defined objective: to bring the past into the present, that is, to remind. From this emerges the concept of the time sequence of the novel as a union between different fragments of time presented as a series of a perpetual present. As a mosaic whose pieces are memories that are repeated endlessly. Moreover, in the act of remembering, time floods everything. It penetrates the space and it converts it into a lovely entity, into "space with memory". It also penetrates the objects that carry within them the memories of all the people that owned them at a given moment.

These spaces and objects are capable of making time revolve. They thus become the key that opens the frontiers that separate the three novels and at the same time the frontier that divides reality from fiction.

Myth and Religion.

The fall of the metanarratives announced by Lyotard brought a new “religiosity”, in opposition to the hard attacks against Religion that took place during the Enlightenment. This new conception of the religious phenomenon is especially based on a secularized point of view. During the postmodern age, religion becomes a kind of “pastiche” made of elements from different religions. The notions of karma, reincarnation or harmony are typical to this “new religiosity”. *The City in Pain* somehow captures this way of understanding the religious phenomenon, since we can find a vast net of mythological and religious references. The most evident sign of secularization in the novel is the absence of God during and at the end of the seeking process. Unlike traditional initiation novels, where the hero finally encounters God and the initiation process concludes, in *The City in Pain* we cannot find a similar moment, because the seeking process in this novel is focussed on self-consciousness.

Nevertheless, this path in the novel is full of an evident religiosity, related particularly to the concept of the “sacred” in opposition to the concept of the “profane”. But the most important feature of religiosity, as we said, is the net of references. This net holds allusions to Judeo-Christian, Hindu and Buddhist traditions, as well as Greek and Egyptian mythologies. The characters are often related to a concrete biblical or mythological character and many situations remind us some biblical or mythological passages. In the same way that the title of each novel makes reference to the main theme of each novel and determines its structure, the net of religious references is also related to the historical epoch or to the main concepts of each novel. Taking this into account, the net of references in the first novel is mainly made up of Judeo-Christian values, since the Nazi occupation of Czechoslovakia is narrated and most of the characters are persecuted Jews. Moreover, according to the leading concept of transition in *Chrysalides*, we can find many references to Hindu and Buddhist notions of reincarnation, aura and karma. Finally, we observe in *Théta* an evident reference to Greek myths about the passing of time and death, like the myths of Chronos and Thétis.

Influence of *The City in Pain* in the rest of Daniela Hodrová's work.

Throughout this work we have been analysing a trilogy, *The City in Pain*. However, at this point we should know that the trilogy is not finished: the net of the text is still being woven. Daniela Hodrová continues the process of search she begun in the end of the 70s with *In both species*, and as she reassures, this process will not end until she dies or maybe not even then because in her novels even the dead are immersed in this process of search. In fact, in her next novel we can see that the trilogy continues. It is a short story *Město vidím... (I see a city...)* –1992-, where the author dedicates her pages to the great city once again, going through a personal and peculiar route to the most outstanding places and legends of Prague. The connexion with *The City in Pain* is evident because many details of the trilogy, and in particular the origin of some of the stories, are explained. We could even state that *I see a city...* is a kind of epilogue of *The City in Pain*. Moreover, the chapter titled *Libuše's prophesy* is divided in “frames” just like *Chrysalises*. In fact, the general structure is similar to that of the trilogy, the novel has short chapters, and united they give shape to a mosaic about the legendary history of Prague. Daniela Hodrová's next novel, published in 1994, has the title *Perunův den (Perun's Day)*. The setting is the same as the one in the trilogy. It is the streets of Žižkov and Vinohrady neighbourhoods where the protagonists walk through their own ritual paths. The narrative discourse is once again full of doubts, and dream and reality are mixed in the destinies of its characters. A big part of the novel is developed in the sphere of dreams. This brings about a load of mythological references and of course it opens once again the doors of the past not only for its protagonists but for the whole nation. However, the texts organization is less “chaotic” than the one in the trilogy. We could say that the history narrated is more lineal than the previous ones. *Ztracené děti (The lost children)*, published in 1997, announces from the title the principal theme of the novel. Once again it is the search. In this particular case it is about a real search of a mother that tries to find her teenage daughter. The novel is filled once again with objects and spaces “with memories” capable of turning time around itself.

Daniela Hodrová's last novel, published in 2003, has the title *Komedie (Comedy)*. Evidently, the title is not arbitrary, *The City in Pain* was titled *Olšany's Comedie* for a time and we can state that this last novel is the fourth part of the unfinished trilogy.

The writer states in her book *Théta* that she begun writing *In both species* after her mother's death. The novel *Théta* actually begins with the narration of her father's death. Death marks the process of writing which is perhaps the reason why the writer recuperates in full the world of *The City in Pain*; a city that has to overcome its loss and find itself once more. Daniela Hodrová begins to write her *Comedy* right after the death of her husband, the writer Karel Milota. The epilogue of the novel is in fact a moving farewell card to her beloved. Before reaching the farewell, the writer makes time turn once again, as she rests her pages on the same desk where she wrote the trilogy, the table with lion claws that bleeds at the end of *Théta*. In *Comedy* this blood flows once again and it floods the apartment giving life to the characters that lived in *The City in Pain* as they are mixed with the relatives of the writer and especially her grandmother. She uses the same structure for the novel as the one used in *Théta*: it is a continuous narration whose element of separation is the paragraph, giving place to scattered fragments. As for the rest, it has the same argument as the trilogy: return to the past, wandering, and the search of an identity of its own. We suppose that the search will continue in her next novel. She has clearly stated that *The City in Pain* is not only a trilogy that consists of her first novels; it is the beginning of the narration of her Novel.

Conclusions:

In the beginning of this thesis our objective was to describe a type of world proposed by the writer Daniela Hodrová in her most famous novel: *The City in Pain*. At the same time, we tried to demonstrate that this world is characterised by the literary canons of a certain period; the postmodern period. It thus, became necessary to list the fundamental principles that support the world of *The City in Pain* in relation to the most important characteristics of the postmodern aesthetics:

- *Indeterminacy*: The indeterminacy, the indecision, the uncertainty, lead us to a series of breakings and ambiguities characteristic of the postmodern works. We encounter a literary work that questions the established traditional forms of knowledge including literature itself. The indeterminacy can be appreciated in *The City in Pain* due to the continuous silences, the constant movements of

circular repetition that tend to cancel the novel's structure and above all due to the extreme versions of the "untrustworthy narrator".

- *Pastiche, mixture of styles and genres*: The Pastiche is widely accepted as one of the main characteristics of the postmodern aesthetics and it can be seen in Daniela Hodrova's work from various points of view. On the one hand, in *The City in Pain* we encounter different readings of literary genres such as the narrative of the search, the initiation novel and the gothic novel. On the other hand, the composition of the work itself resorts to the pastiche: there is a mixture of different types of articulation of the narrative discourse or for example, different forms of dividing the text in each of the novels. The use of the pastiche is also the consequence of the indeterminacy, and it leads us to another essential condition of the postmodern texts: the fragmentation.
- *Fragmentation*: Fragmentation, disorder and chaos are characteristics that are constantly revealed in the pages of *The City in Pain* and they especially affect the structure of the novel. The text in this novel is fragmented. It is composed of an amalgam of chapters – pieces, small fragments of a scattered story, which give us the sensation of a mosaic when they are put together. The development of the plot is constantly interrupted, and we don't know very well where or how the story begins, how it is connected, where and how it ends and thus the structure is recurrent, kaleidoscopic and fractal. This characteristic can also be related to the pleasure the writer takes in using the limit and the excess, the experimentation with the elasticity of the textual system, taking it to the extremes. Taken any further the perspective would destroy itself (repeated use of trompe-l'oeil, of mise en abyme...). The concept of time in the novel is also the result of fragmentation. We must bear in mind that in *The City in Pain* the time is composed of fragments of what appears to be an "eternal present".
- *Crisis of the "I", Light identities*: The best example of this characteristic is the fact that the characters of this novel are mere marionettes in the theatre of the

world. The identity of these characters is not defined, it is in constant change and this favours the proliferation of doubles.

- *Repetition*: The repetition, the amalgam of symbols and meanings is taken to its extreme in this work. In *The City in Pain* there is constant repetition of motifs, scenes, stories and characters (thus, the abundance of doubles). Even words and grammatical forms are repeated.

All of the above mentioned characteristics lead us to the conclusion that Daniela Hordová's proposed world fundamentally reflects the postmodern and its tendency towards what can not be represented or said. The writer continuously rejects mimesis and she presents a world within which the values of reality - myth, truth - lie, originality - imitation are equal and thus an impossible world is created. In this world the narrator constantly doubts the events he narrates, the characters belong to different ontological orders, the objects are in an equal position as the characters, and time goes by in an arbitrary way. To conclude, Daniela Hodrová's world is personal and unique and it is worthy of the city that it represents.



BIBLIOGRAFÍA

Obras de Daniela Hodrová:

- **HODROVÁ, Daniela.** 1988. "Praha jako subjekt. Příspěvek k poetice města v českém románu". *Česká Literatura* 36/4. pp. 315-327.
- 1989. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru.* Československý spisovatel. Praga.
- 1989b. "Román jako otevřené dílo". *Estetika* 26/1. pp. 31-41.
- 1991. "Divadlo světa". *Svět a divadlo* 4. pp. 3-6.
- 1991b. "Hledání Daniely Hodrové". *Tvar* 2/45. p. 8.
- 1991c. "Postav-definice a postava-hypotéza". *Estetika* 28/2. pp. 83-106.
- 1991d. "Text jako místo s tajemstvím. Tematizace textu v próze 20. století". *Česká Literatura* 39/1. pp. 14-27.
- 1992. *Město vidím...* Euroslavica. Praga.
- 1992b. "Poetika subjektu". *Česká Literatura* 40/1. pp. 127.
- 1992c. "Ráj tady a teď". *Tvar* 3/1. pp. 1, 4-5.
- 1992d. "Vnitřní místo". *Inicialy* 3/28. pp. 1-6.
- 1993. *Cuerpo y sangre (Podobojí.* Traducción del checo por Jiří Kasl y Lorenzo Martín Martín). Seix Barral. Barcelona.
- 1993b. "Kruh a zrdcadlo aneb zakletí příběhem". *Uni* 9/6. pp. 1, 4-5.
- 1993c. "Místa profánní a místa sakrální". *Tvar* 4/21. pp. 1-4.
- 1993d. *Román zasvěcení.* H&H. Jinočany.
- 1993e. "Vnitřní prostor v Románu zasvěcení". *Tvar* 4/45-46. pp. 1,4-5.
- 1994. *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární typologie.* Koniasch Latin Press. Praga.
- 1994b. *Perunův den.* Hynek. Praga.
- 1994c. "Román ve 20. století – jeho teorie i praxe". *Česká Literatura* 42/3. pp. 227-253.
- 1996. "Poetika chaosu". *Tvar* 7/20. pp. 4-5.
- 1997. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie.* H&H. Jinočany.
- 1997b. *Ztracené děti.* Hynek. Praga.
- 1998. "Od Nové země k Zóně". *Česká Literatura* 48/1. pp. 36-50.
- 1999. *Trýznivé město.* Hynek. Praga.

- 1999b. "Fragment a fragmentárnost". *Česká Literatura* 47/1. pp. 3-19.
- 1999c. "Kompozice pásmová". *Slovenská literatura* 46/5-6. pp.332-346.
- 1999d. "Kruh a zrcadlo aneb Zakletí příběhem". *Uni* 9/6. pp. 30-32.
- 1999e. "Zkouška labyrintem". *Tvar* 10/1. pp. 1,4-5.
- 2001. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Torst. Praga.
- 2002. "Herakleitos a Arachné- text chrlený a text tkaný". *Cinque letterature oggi*. Forum. Udine. pp. 359-370.
- 2003. *Komedie*. Torst. Praga.
- 2003b. "Text mezi texty". *Česká Literatura* 51/5. pp. 537-545.
- 2004. "Text města jako síť a pole". *Česká Literatura* 52/4. pp. 540-544.
- 2006. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praga. Akropolis.

Obras literarias:

- **AJVAZ, Michal.** 1989. *Vražda v hotelu Intercontinental*. Mladá Fronta. Praga.
- 1991. *Návrat starého varana*. Mladá Fronta. Praga.
- 1993. *Druhé Město*. Mladá Fronta. Praga.
- 1997. *Tiché labyrinty*. Argesteia. Praga.
- 1997b. *Tyrkysový orel*. Hynek. Praga.
- 1997c. *Tajemství knihy*. Petrov. Brno.
- 2001. *Zlatý věk*. Hynek. Praga.
- 2004. *Prázdné ulice*. Petrov. Brno.
- 2005. *Druhé Město*. Petrov. Brno.
- 2006. *Padesát pět měst*. Červený Kostelec. Příbram.
- **CALVINO, Italo.** 1998. *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid.
- 1998. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid.
- 1999. *Si una noche de invierno un viajero*. Siruela. Madrid.
- **ECO, Umberto.** 1984. *El nombre de la rosa*. Lumen. Barcelona.
- **KRATOCHVIL, Jiří.** 1991. *Medvědí román*. Atlantis. Brno.
- 1992. *Uprostřed noci zpěv*. Atlantis. Brno.
- 1992b. *Canto en medio de la noche*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid.

- 1994. *Má láska, postmoderno*. Atlantis. Brno.
- 1994b. *Orfeus z Kénigu*. Atlantis. Brno.
- 1995. *Avion*. Atlantis. Brno.
- 1995b. *Příběhy příběhů*. Atlantis. Brno.
- 1996. *Siamský příběh*. Atlantis. Brno.
- 1997. *Nesmrtelný příběh*. Atlantis. Brno.
- 1999. *Noční tango*. Petrov. Brno.
- 1999b. *Urmedvěd*. Petrov. Brno.
- 2000. *Truchlivý Bůh*. Petrov. Brno.
- 2000b. *Vyznání příběhovosti*. Petrov. Brno.
- 2001. *Brno nostalgické i ironické*. Petrov. Brno.
- 2002. *Lehni, bestie!* Petrov. Brno.
- 2004. *Lady Carneval*. Petrov. Brno.
- **JAMEK, Václav**. 1990. "Prokletí, nebo obyčejný život?". *Literární Noviny* 28. p. 7.
- 1990b. *Tratado de las cortas maravillas*. Ultramar Editores. Mallorca.
- 1992. *Krkavčí múza*. Odeon. Praga.
- 1994. *Nedokončený kalendář na tento rok a všechny roky příští. Z nejznamenitějších pramenů lidových i vědeckých sestavil a tradeskancionalisticky osvětil Eberhardt Hauptbahnhof, básník český*. Torst. Praga.
- 1995. *Surový stav*. Český spisovatel. Praga.
- 1995b. *Kniha básňů převertovaná, již vlastnodušně protrpěl a v řeč svázal Eberhardt Hauptbahnhof, básník český*. Český spisovatel. Praga.
- 2001. *O prašivém houfci*. Torst. Praga.
- 2003. *Duch v plné práci*. Torst. Praga.
- **VIDAL, Gore**. 2006. *Duluth*. Mondadori. Barcelona.

Contexto histórico-literario:

- **A.A.V.V.** 2002. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Nakladatelství Lidové Noviny. Praga.
- **BLAŽEK, Petr.** 2005. *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968-1989*. Dokořán. Praga.
- **BRADLEY, John.** 1982. "Prague Spring 1968 in Historical Perspective", *East European Quarterly* 16, pp. 257-276.
- **ČORNEJ, P. y POKORNÝ, J.** 2000. *Historia breve de los países checos hasta el año 2000*. Práh. Praga.
- **DELIBES, Miguel.** 1968. *La primavera de Praga*. Alianza. Madrid.
- **D'HAEN, Theo.** 1985. "Popular Genre Conventions in Postmodern Fiction: The Case of Western". CALINESCU, M. y FOKKEMA, D. (Eds.). *Exploring Postmodernism*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam. pp. 161-174.
- **DUBČEK, Alexandr.** 1968. *La vía checoslovaca al socialismo*. Ariel. Barcelona.
- 1993. *Dubček. Autobiografía del líder de la Primavera de Praga*. Prensa Ibérica. Barcelona.
- **FUENTES, Carlos.** 2005. *Los 68. París, Praga, México*. Debate. Barcelona.
- **HAVEL, Václav.** 1990. *El poder de los sin poder*. Encuentro Ediciones. Madrid.
- 1991. *La responsabilidad como destino*. El País Aguilar. Madrid.
- 1995. *Discursos políticos*. Espasa Calpe. Madrid.
- 1997. *Cartas a Olga*. Círculo de Lectores. Barcelona.
- **HOFFMAN, Bohuslav.** 1990. "Český postmoderní román". Čtenář 42/42. pp. 181-182.
- **HOLÝ, Jiří.** 1995. *Problémy nové české epiky*. Ústav pro Českou Literaturu. Praga.
- 1996. *Česká literatura 4. Od roku 1945 do současnosti. (2. polovina 20. století)*. Český spisovatel. Praga.
- 2000. "Autorský vypravěč. *Česká literatura* 48/2. pp.132-153.

- **HOPPE, Jiří.** 2004. *Pražské jaro v médiích: výběr z dobové publicistiky*. Doplňek. Brno.
- **JANASZEK-IVANICKOVÁ, Halina.** 1995. "Postmodern Literature and the Culture Identity of Central and Eastern Europe". *Canadian Revue of Comparative Literature*. pp. 805- 810.
- **LIEHM, Antonin.** 1972. *3 generaciones. Diálogos con escritores en la primavera de Praga*. Hiperión. Madrid.
- **NOVOTNÝ, Vladimír.** 1995b. "Nová česká literatura (1990-1995) ". *Tvar* 18. pp. 6-7.
- --- 2003. (Ed.). *Postmodernismus v umění a literatuře*. Pro Libris. Plzeň.
- **PAVERA, Libor.** 2003. "Are Czech bohemists afraid of Postmodernism?". NOVOTNÝ, Vladimír. (Ed.). *Postmodernismus v umění a literatuře*. Pro Libris. Plzeň.
- **RICHTEROVÁ, Sylvie.** 2002. "La memoria come valore, come tema e come forma nella letteratura ceca degli anni novanta", *Cinque letterature oggi*. Forum. Udine. pp. 403-412.
- **SARTRE, Jean-Paul.** 1972. "El socialismo que venía del frío", *3 generaciones. Diálogos con escritores en la primavera de Praga*. Hiperión. Madrid. pp. 9-36.
- **SUCHOMEL, Milan.** 1997. "Postmodernism in Czech Literature". BERTENS, H. y FOKKEMA, D. (Eds.). *International Postmodernism. Theory and literary practice*. University of Utrecht. Utrecht. pp. 419-422.
- **ŠULC, Jan.** 2002. "Česká literatura devadesátých let z pohledu nakladatele a editora", *Cinque letterature oggi*. Forum. Udine. pp. 291-296.
- **TAIBO, Carlos.** 1993. *La Unión Soviética. 1917-1991*. Síntesis. Madrid.

Bases teóricas y metodológicas:

- **A.A.V.V.** 1985. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona.
- **AMENDOLA, Giandomenico.** 2000. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste. Madrid.

- **BAJTÍN, Mijail.** 1971. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Barral. Barcelona.
- 1989. *Teoría y estética de la novela.* Taurus. Madrid.
- **BREA, José Luis.** 1991. *Nuevas estrategias alegóricas.* Tecnos. Madrid.
- **CALABRESE, Omar.** 1994. *La era neobarroca.* Cátedra. Madrid.
- **CALINESCU, Matei.** 2003. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo.* Tecnos. Madrid.
- **CONSEJO PONTIFICIO DE LA CULTURA/CONSEJO PONTIFICIO PARA EL DIÁLOGO INTERRELIGIOSO.** “Jesucristo portador del agua de la vida: una reflexión cristiana sobre la Nueva Era.” “La Santa Sede”. http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/interelg/documents/rc_pc_interelg_doc_20030203_new-age_sp.html#2.3.%20Principios%20fundamentales
- **DÄLLENBACH, Lucien.** 1991. *El relato especular.* Visor. Madrid.
- **DELEUZE, Gilles.** 1988. *El pliegue. Leibniz y el barroco.* Paidós. Barcelona.
- **DOLEŽEL, Lubomir.** 1973. *Narrative Modes in Czech Literature.* University of Toronto Press. Toronto.
- 1979. “Extensional and intencional narrative worlds”. *Poetics* 8. pp. 193-211.
- 1979b. “In defence of structural poetics”. *Poetics* 8. pp. 521-530.
- 1983. “Proper names, definite descriptions and the intencional structure of Kafka’s “The Trial”. *Poetics* 12. pp. 511-526.
- 1996. “Mundos de ficción: Densidad, vacíos e inferencias”. Pozuelo Yvancos J.M. y Vicente Gómez, F. (eds.) *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas.* Universidad de Murcia. Murcia. Pp. 13-26.
- 1997. “Mímesis y mundos posibles”. *Teorías de la ficción literaria.* Arco. Madrid. pp. 69-94.
- 1999. *Estudios de poética y teoría de la ficción.* Universidad de Murcia. Murcia.
- 1999b. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles.* Arco. Madrid.

- 2002. “Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou”. *Česká Literatura* 4. pp. 341-369.
- **ECO, Umberto.** 1968. *Apocalípticos e integrados*. Lumen. Barcelona.
- 1981. *La estructura ausente, introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona.
- 1985. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen. Barcelona.
- 1985b. *Obra abierta*. Planeta Agostini. Barcelona.
- 1987. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen. Barcelona.
- 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Lumen. Barcelona.
- 1988b. *Tratado de semiótica general*. Lumen. Barcelona.
- 1992. *Los límites de la interpretación*. Lumen. Barcelona.
- 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press. Cambridge.
- **ELIADE, Mircea.** 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama. Madrid.
- **ESCANDEL, José J.** “La Nueva Era de Acuario, una Nueva Humanidad: La auténtica fachada de La Conspiración de Acuario, de Marilyn Ferguson.”. “Arbil: Anotaciones de pensamiento y crítica.” <http://www.arbil.org/arbid89.htm>
- **FERGUSON, Marylin.** 1998. *La conspiración de acuario: transformaciones personales y sociales en este fin de siglo*. Kairós. Barcelona.
- **FOKKEMA, Douwe W.** 1984. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. UPAL. Utrecht.
- 1997. (Ed.) *International Postmodernism. Theory and literary practice*. University of Utrecht. Utrecht.
- **GÓMEZ CABIA, Fernando.** 1998. *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*. UAM. Madrid.
- **HARVEY, David.** 1998. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu. Buenos Aires.
- **HASSAN, Ihab.** 1986. “Making sense: The Trials of Postmodern Discourse”, *New Literary History* 18, pp. 437-459.
- **JAKOBSON, Roman.** 1981. *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid.

- **JAMESON, Fredric.** 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor. Madrid.
- 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Madrid.
- 1997. *El postmodernismo y lo visual*. Episteme. Valencia.
- 1999. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial. Buenos Aires.
- 2000. *Las semillas del tiempo*. Trotta. Madrid.
- 2004. *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Gedisa. Barcelona.
- **JENCKS, Charles.** 1980. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Gustavo Gili. Barcelona.
- 1982. *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Gustavo Gili. Barcelona.
- 1987. “¿Qué es el posmodernismo?”. *Los Cuadernos del Norte* 43. pp. 2-17.
- 1989. *Arquitectura internacional: últimas tendencias*. Gustavo Gili. Barcelona.
- **KRIPKE, Saul A.** 1963. “Semantical considerations on Modal Logic”. *Acta Philosophica Fennica* 16, pp. 83-94.
- **LODGE, David.** 1990. *After Bakhtin. Essays on fiction and criticism*. Routledge. Londres.
- **LYOTARD, Jean-François.** 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. Barcelona.
- 1989. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra. Madrid.
- 1996. *La diferencia*. Gedisa. Barcelona.
- 1996b. *Moralidades posmodernas*. Tecnos. Madrid.
- **MARTÍNEZ BONATI, Félix.** 1972. *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Seix Barral. Barcelona.
- 1992. *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Universidad de Murcia. Murcia.
- **McHALE, Brian.** 1987. *Postmodernist fiction*. Routledge. Londres.

- **POZUELO YVANCOS, José María.** 1988. *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra. Madrid.
--- 1993. *Poética de la ficción*. Síntesis. Madrid.
- **SÁNCHEZ NOGALES, José Luis.** 1997. *La nostalgia del eterno. Sectas y religiosidad alternativa*. CCS. Madrid.
--- 2003. *Filosofía y fenomenología de la religión*. Secretariado Trinitario. Salamanca.
- **SANTARCANGELI, Paolo.** 1997. *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Siruela. Madrid.
- **TRÍAS, Eugenio.** 1997. *Pensar la religión*. Destino. Barcelona.
- **VATTIMO, Gianni.** 1986. *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Península. Barcelona.
--- 1990. *El pensamiento débil*. Cátedra. Madrid.
--- 1992. *La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad*. Gedisa. Barcelona.
---1994. “Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?”. *En torno a la posmodernidad*. Anthropos. Barcelona.
--- 1995. *Más allá de la interpretación*. Paidós. Barcelona.
--- 1996. *La religión*. - G. Vattimo, J. Derrida, E. Trías (Eds.)-. PPC. Madrid.
--- 2000. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona.
- **WOLNY, Witold.** 1998. “El mundo postmoderno y la religiosidad.” *Escuela Abierta* I. pp. 47-80.
- **ZAVALA, Iris M.** 1991. *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Espasa Calpe. Madrid.
--- 1996. *Escuchar a Bajtin*. Montesinos. Barcelona.

Análisis de la obra:

- **BALAŠTÍK, Miroslav.** 2000. “Vyčerpala jsem možnosti teoreticky vyprávět o světě... (rozhovor s Danielou Hodrovou)”. *Host* 9. p.15.

- **BARTUŇKOVÁ, Jana y ZACHOVÁ, Alena.** 1994. "Problém dvojnickví v trilogii Daniely Hodrové". *Česká Literatura* 5. pp. 522-532.
- **CAR, Anna.** 2003. *O prozie Danieli Hodrovej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego. Cracovia.
- **ČINÁTL, Kamil.** 2000. "Trýznivé bloudění paměti města". *Tvar* 11/8. p. 20.
- **EXNER, Milan.** 1992. "Cesta k velké próze". *Svobodné slovo* 48/91. p. 5.
- **JEDLIČKOVÁ, Alice.** 1992. "Mnou vchází se do trýznivého textu...". *Tvar* 3/51-52. p. 19.
- 1996. "Anděl a spisovatelka. Zvěstování v prózách Daniely Hodrové a Sylvie Richterové". *Tvar* 7/11. p. 6-7.
- **JUNGMANN, Milan.** 1995. "Trýznivé město po listopadu". *Literární noviny* 6/13. p. 7.
- 1998. "Sny zrozené z rodových mýtů". *Literární noviny* 38/1-2. p. 3.
- **KAUTMAN, František.** 1998. "Lidé a věci v proudu času v uzavřeném prostoru". *Literární noviny* 9/23. p. 5.
- **KNAPP, Aleš.** 1998. "Sukces trýznivé imaginace". *Nové knihy* 38/28. p. 8.
- **KOSKOVÁ, Helena.** 1998. "Hledání v románu Daniely Hodrové". *Tvar* 9/2. p. 7.
- 1999. "Trilogie Daniely Hodrové". *Tvar* 12. pp. 12-13.
- 2000. "Fenomén rozostřené hranice v současné české próze". *Slovenská literatúra* 47/4-5. pp. 339-346.
- **KRUPOVÁ, Pavlína.** 2005. "Interpretace české literatury devadesátých let 20. století. Daniela Hodrová: Théta". *Česká Literatura* 3/53. pp. 394-406.
- **MACURA, Vladimír.** 1994. "Příběhy trýznivého města. Portrét Daniely Hodrové". *Lidové noviny* 17.3.1994. p.III.
- **MACUROVÁ, Naděžda.** 1995. "Magie slov". *Tvar* 6/4. p.17.
- **NOVOTNÝ, Vladimír.** 1992. "Podmanivé podobojí". *MF Dnes* 3/84. p.14.
- 1992b. "Praha, město podobojí". *Nové knihy* 1. p.1.
- 1992c. "Trýznivá trilogie". *Nové knihy* 44. p.3.
- 1993. "Živá paměť míst". *Nové knihy* 28. p.3.
- 1995. "Hodrové toužení po bohu Perunovi". *Práce* 51/78. p.8.

- **PECHAR, Jiří.** 1993. “Ještě k experimentální próze”. *Literární noviny* 22. p.5.
- --- 1996. “Smysl života a smysl literatury”. *Literární noviny* 7/5. p. 5.
- **RYŠAVÝ, Martin.** 1993. “Zasvěcení do textu”. *Tvar* 4/37-38. p.18-19.
- **SEDLÁKOVÁ, Lenka.** 1995. “Perunův den je víc než příběh čtyř žen”. *Denní telegraf* 4/13. p. 11.
- **STERNBERGOVÁ, Kateřina.** 1993. “Čas v Thétě Daniely Hodrové”. *Tvar* 4/27-28. p. 9.
- **STOLZ-HLADKÁ, Zuzana.** 2002. “Hledání skutečnosti 90. let –nad prózami Daniely Hodrové, Zuzany Brabcové a Terezy Boučkové”. *Česká próza 90. let 20. století*. Jihočeská Univerzita. České Budějovice. pp. 36-44.
- **SUCHOMEL, Milan.** 2006. “Druhý stupeň trýzně”. *Česká Literatura* 2-3. pp. 304-313.
- **VRBOVÁ, Jana.** 2001. *Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla*. Edice Tvary. Praga.

