

Las mujeres en *El último encuentro**

Recibido: febrero 7 de 2009 | Aprobado: abril 13 de 2009

Judith Nieto**

junilo@uis.edu.co

Resumen

La amistad es el centro de una de las novelas más impactantes del escritor húngaro Sándor Márai; tras sus páginas sobresale una especie de pintura con fina pluma, donde quedan bien trazados los rasgos de una verdadera amistad, también las pinceladas que pueden hacer desvanecer tal sentimiento. Una mirada al mundo femenino que también asiste y protagoniza *El último encuentro* es el propósito de este texto. Saber por qué el personaje mujer en la novela es creado por el autor para estar allí de ese modo tan necesariamente enigmático, como de hecho es lo femenino dentro y fuera de la ficción, es un interés unido al ya explícito.

Palabras clave

ficción, mujeres, silencio, secreto, guerra, desencuentro.

Women in "The final meeting"

Abstract

Friendship is the main issue in this novel, one of the Hungarian author Sándor Márai's most remarkable ones; beyond its sheets, a kind of fine-brush painting stands out, in which the features of a true friendship are well-drawn, as well as the strokes that can make that feeling vanish. Looking into the female world that also assists and plays the leading role in *The final meeting*, is the purpose of this essay. Knowing why the character woman is created by the author to be there in such a necessarily enigmatic way, as in fact the feminine is inside and outside fiction, is an interest joined to the other previously exposed.

Key words

fiction, women, silence, secret, war, disencounter.

* Este texto hace parte de la investigación titulada: "Razón y sentido de lo humano en la narrativa de Sándor Márai", la cual es auspiciada por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Industrial de Santander (UIS) y realizada por el grupo de investigación *Tiempo Cero*, adscrito a la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander.

** Profesora asociada e investigadora, Escuela de Filosofía, Universidad Industrial de Santander (Bucaramanga).

Consideraciones preliminares

La obra de arte literaria y su actualización a partir de la recepción

*Un poema puede tener en apariencia, para distintos
lectores, significados sumamente distintos, todos
ellos diferentes de lo que pensó el autor*
Eliot

Una mirada adelantada a un conjunto de textos históricos y literarios en procura de conocer y comprender las representaciones de la figura de la mujer en una novela de Sándor Márai, demanda tres encuentros concretos: uno con el pasado, otro con la palabra y, el tercero es con la obra de arte literaria¹. Un acontecimiento les resulta común: la palabra, pues ninguno de ellos puede ocurrir sin su presencia; es gracias a la capacidad apelativa de ésta que se capta y comprende lo que sucede en el mundo y en la existencia humana. No hay duda de que la tradición retórica heredada del mundo griego ilustrado permite comunicar el conocimiento de lo verdadero y lo correcto.

La persistencia de la palabra (*logos*) a lo largo del tiempo como una de las grandes experiencias de la convivencia humana, ha permitido que se interpele, se escuche y, ante todo, se invoque. La palabra es invocación, llama en un sentido idéntico al de quien atiende a un llamado y establece un vínculo entre el oír y el entender. Entender equivale a una apertura hacia la dimensión del otro: “ir con el otro” (Gadamer, 2002: 73). Puede tratarse de quien habla para ser escuchado y comprendido. Esto es posible cuando se capta al otro a partir de su decir, directo o en una obra de arte desde el diálogo interno demandado por la lectura.

Hoy la palabra, bien cotidiana, bien artística, sigue concediendo la posibilidad de captar la existencia humana y lo que de ésta han construido las ciencias y las artes. Conocer tales construcciones implica un cuidadoso ejercicio de lectura del que depende la comprensión de ese mundo que aparece en palabra e imagen. Dicho ejercicio es todo un acontecimiento complejo, que permite alcanzar la comprensión de lo discursivo o de lo

¹ Entendida a partir de Ingarden y en análisis realizado por el profesor Juan Omar Cofré: “Como una estructura lingüística compleja y multiestratificada a la cual el lector presta sentido mediante la dación de significaciones en un acto intencional que no puede ser confundido con un acto psicológico” (Cofré, 1990: 45).

iconográfico, con esto se explica por qué la puesta de la lectura requiere una actividad participativa del lector, se necesita: “la intensa cooperación por parte del receptor, como individuo o como público, en el encuentro o ante la representación de la obra de arte, y que no es otra cosa que su respuesta” (Domínguez, 2003: 152). Es en la lectura donde la obra halla su sentido, también donde encuentra su razón de ser y su objetividad; la primera tiene lugar en el mundo de la vida y de la segunda se da cuenta en el mundo propio de las ciencias del arte.

El propósito del presente apartado es revisar cómo la representación tiene cabida en la obra de arte. Tal intención puede alcanzarse si se parte de la teoría de la recepción, fundamento de análisis literarios. Labor que conduce a comprender de qué manera se da la representación de la mujer en la novela *El último encuentro* del escritor húngaro Sándor Márai.

Los estudios sobre la teoría de la recepción no son recientes ni extraños al mundo del arte donde el espectador –receptor– es figura medular, no importa su carácter. Es así como con excepción del formalismo, el lector-receptor se ha convertido en elemento fundamental. De ello es testimonio la lectura de producciones clásicas como la *Retórica* y la *Poética* aristotélicas cuya orientación al público ha dado lugar a los espacios donde es posible expresar lo placentero o lo doloroso del lector o espectador. La apertura al mundo de la catarsis consagró la validez de la recepción al momento de buscar el sentido de la obra. Es la recepción un método básico para apropiarse del sentido de la lectura, el que a su vez permite la comprensión de la obra y la compenetración con su unidad.

Aquí es oportuno un recorrido histórico por la teoría que sustenta la metodología. En el ‘Mayo del 68’, las subversiones estudiantiles hicieron eco en las generaciones que presenciaron dichos acontecimientos, así como en los campos académicos, científicos y artísticos que activaban el mundo del momento.

Las circunstancias de esta revolución se prestaban para poner en la escena del ámbito artístico los más diversos malestares, entre ellos, la inconformidad para con el mundo de la crítica alemana. Un reproche ahondó esta situación: se cuestionó el carácter poco científico del trabajo literario adelantado por los comprometidos con dicha materia. El descontento se dirigió a impugnar el papel del lector de la obra literaria, considerado como “productor de significado”. Así, en tanto que el autor y la obra gozaban de toda la atención entre los tres componentes de la comunicación en materia literaria (autor-obra-lector), el lector era excluido por carecer de historia y no tener un papel fundamental en dicho sistema.

Resultado de esta crítica fue el surgimiento de la llamada teoría de la recepción, preocupada por vincular al lector como factor vital dentro del acontecimiento literario: “Afirman los ‘repcionistas’ que la obra literaria por parte del autor no es más que un anteproyecto, mientras el sentido último se constituye en la recepción del lector” (Gnutzmann, 1980: 99). Gracias a la intervención del lector, la obra literaria ya no permanece sometida a la intención de sentido del autor, es a partir del lector que las obras de arte literario tendrán tantos sentidos como receptores.

Se trata de toda una revolución metodológica y crítica de la lectura, liderada por Roman Ingarden y Hans-Georg Gadamer, además de la reconocida Escuela de Praga; estudiosos que coincidieron en afirmar que en la obra literaria el centro de estudio no es el texto sino su “concreción”. Se traslada, así, el análisis del autor y de la obra, al lector. Un claro imperativo tenían las nuevas posiciones teóricas y de método: indagar desde la recepción estos cambios y relacionarlos con el proceso histórico; de igual manera, generar en el lector una reflexión orientada a una actitud crítica sobre su actividad de lectura, condicionada por sus propias circunstancias históricas.

En cuanto a la teoría de la recepción, tres corrientes contribuyen a su desarrollo: la lingüística, la hermenéutica y la sociológica. La mirada histórica que subyace a dicha propuesta procura atender a lo planteado por la corriente hermenéutica aunque no exime la mención de los aspectos fundamentales de las tendencias lingüística y sociológica. La última pretende establecer los vínculos entre obra y realidad, y entre objeto y receptor, al distinguir el aspecto material y semántico de la obra literaria, además del estético.

Las tareas de la crítica literaria, según Vodicka, son: “El análisis de la obra literaria en su contexto histórico y su eco en épocas posteriores” (citado en Gnutzmann, 1980: 100). Los acontecimientos de orden histórico y social no pueden abandonarse al momento de la revisión de una obra literaria; su posible contenido implícito es vital para el hallazgo de los sentidos.

La crítica sociológica constituye otro impulso para el método y teoría de la recepción, corriente que puede considerarse como precursora de esta vertiente al orientar su investigación a establecer la relación entre la obra literaria y determinados grupos sociales; además de la relación entre cambios socio-históricos y sus réplicas en las transformaciones literarias, capaces de afectar la base de las normas estéticas que rigen la obra. Todos, vínculos que dan a conocer cómo la evolución del arte literario no es ajena a las constantes alteraciones de las sociedades y de su historia.

Cabe recordar que a esta tendencia estuvo vinculada la figura de J. P. Sartre quien realiza un análisis de la función de la literatura en la sociedad

con su modelo de la *littérature engagée* (literatura comprometida) y establece el significado de la obra literaria a partir de lo social. Así plantea un “pacto de generosidad”² entre el autor y el lector, convenio que lo lleva a pensar la lectura como proceso correlativo de la escritura.

La línea sociológica del método de la recepción incluye la crítica socialista de Lukács y de Lucien Goldman, quienes fortalecen la idea de relacionar la novela con la estructura social desde donde ha surgido la obra. Es, ante todo, una posición crítica orientada al desarrollo de la intrínseca relación entre lo social y lo artístico o entre el mundo de la vida social y la obra literaria.

Para concluir este recorrido histórico-teórico del método de la recepción, está la corriente hermenéutica, tendencia apoyada por Roman Ingarden y Hans-Georg Gadamer. Para Ingarden, la obra literaria es un sistema de niveles (“estratos”) diferentes en correspondencia funcional y polifónica. Su estructura conformada por lugares intermedios es la que establece el papel crucial del lector, al esperar de éste la “concreción” (*konkretisation*) de dichos lugares. La *concreción*, expresión de carácter ontológico en el pensamiento de Ingarden, es el elemento clave de su teoría de la recepción. Para el autor, es misión del lector llenar los “momentos indeterminados”, garantía de la comprensión de la obra, del hallazgo de sentido y de su realización estética.

Gadamer hace su aporte al método de la recepción con el término “horizonte de expectativa” (*Erwartungshorizont*), por medio del cual defiende la idea de que la lectura no es un proceso neutral: “El lector ya está leyendo el texto con ciertas expectativas hacia un determinado sentido. En la elaboración de este anteproyecto (...) consiste la comprensión de lo que está escrito” (Gadamer, 1977: 216). Es lo que explica cómo la capacidad de la lectura no se mide por la facilidad para deletrear o repetir sin equívocos lo leído, sino en la habilidad e interés que se tiene para asumirse como testigo de lo escrito a partir de la actualización de su contenido, que se resuelve por dos vertientes mutuamente requeridas: la de la comprensión y la representación; una y otra están, de hecho, en el anteproyecto que guía al receptor al momento de iniciar la lectura con la aspiración de entenderse con lo escrito.

En cuanto al modelo de R. Jauss y W. Iser, se destaca, del primero, su adhesión al “horizonte de expectativa”; concepto constituido por las nor-

² Pacto que no está lejano de las posteriores nociones presentadas por Ingarden, Gadamer y la última de Eco, acerca del lector “cocreador” y del lector “modelo”, expuestos en las respectivas teorías de la recepción lectora por las que unos y otros abogan.

mas vigentes para el género literario, vinculado a un momento histórico específico, en relación con otras obras literarias contemporáneas y en el trasfondo de la oposición entre ficción y realidad. Aunque compleja, en la posición teórica de Jauss se destaca la tarea del lector que está en condiciones de situarse ante el potencial significativo del texto para lograr “concretarlo” con su respectiva lectura. Se comprende, entonces, y según la sintonía entre los teóricos de la recepción hermenéutica, que no hay interpretaciones falsas, sino actualizaciones del sentido de la obra, y cada interpretación está sometida a la lectura del momento.

Por su parte, Iser, segundo crítico perteneciente a la Universidad de Constanza, está vinculado con el concepto ingardeano de los “lugares de indeterminación” de la obra literaria y el afán de alcanzar su concreción. En su planteamiento, propugna por la necesidad de resolver las indeterminaciones y destaca que en todo texto literario existen “lagunas”, momentos llenados por el lector a partir de una suerte de modificación que lo transforma de lector en coautor; cambio interpretado posteriormente por el narrador, que podrá confirmar o contradecir la forma como el “coautor” ha llenado las lagunas del texto.

La lectura es para Ingarden un acto de creación de sentido, que sólo el lector puede producir, y aunque el conjunto de autores adeptos al método de la recepción hermenéutica guarda una cierta homogeneidad con lo planteado por Ingarden y Gadamer, Ingarden y Jauss, han tenido oponentes que cuestionan sus planteamientos; sin embargo, hay algo en común: lo que difiere en el texto no es su contenido, sino la forma como es leído.

Aun transcurrido un tiempo de la puesta en escena y consolidación de esta teoría, se da el surgimiento de pensadores y escuelas que proponen atender, por nuevas vías fundamentadas en la recepción y el fenómeno literario. Entre ellos se destacan: Barthes, con su propuesta semiológica; Jauss, Ingarden y los defensores de la estética de la recepción; Van Dijk de trayectoria lingüística; Eco, quien hace una valiosa introducción de la instancia receptora, la interpretación y en la textualidad con su propuesta a partir del concepto de “obra abierta” y de “lector modelo”; y la escuela inglesa con los ‘actos de habla’, el acto artístico y el acto literario.

Es así como en el siglo XX la recepción ocupa un lugar privilegiado para autores preocupados por la narratología; respuesta a estas preocupaciones son las crecientes elaboraciones en torno al protagonismo del receptor como lector, entre las que sobresalen, además de los ya destacados: “Prince, quien elabora la noción de ‘narratario’, Iser difunde la de ‘lector implícito’, Fish la de ‘lector informado’, Culler la de ‘lector modelo’, etc.” (Paraíso, 1994:

158). Estos autores han construido toda una arquitectura de la recepción para hacer protagónico el papel del lector –creador en la aprehensión, interpretación o actualización de la obra literaria de arte.

Entre otras corrientes interesadas en recuperar la figura del receptor están el psicoanálisis freudiano, lacaniano y jungiano, que han convertido tal preocupación en la dirección teórico-crítica de trabajo hasta el presente.

Como puede observarse, son diversas las vías³ que abogan por el rescate de la figura y papel del receptor en la actual teoría literaria como eje fundamental para análisis narratológicos.

A continuación se tendrán en cuenta los aportes sobre la recepción de Iser, Ingarden y Gadamer, cuyos planteamientos son apropiados en los análisis sobre la representación del personaje femenino.

Es trabajo de la lectura actualizar la obra, también desocultarla; una y otra se rigen por una condición: la presencia del receptor, quien obtiene el sentido de la obra en tanto está dispuesto al carácter de acontecimiento de ésta y en su condición de receptor. Este acto de comprensión del lenguaje de la imagen o el del discurso se requiere para efectos de la representación; ello explica:

El hecho de que un lenguaje de imágenes no pueda alcanzar las posibilidades de representación sin el lenguaje discursivo. Otro tanto le ocurre a éste: también el lenguaje discursivo es inconcebible sin la imagen; en este caso, sin un metaforismo constitutivo y fundamental, punto de contacto y tensión por lo significativo y lo visual, lo discursivo y lo táctico, la palabra y la imagen. (Domínguez, 2003: 162-163).

Las tensiones permiten la ejecución del arte: la palabra, que hace audible lo visual y permite conseguir el sentido, la comprensión, la actualización y la representación de la obra, a partir de la lectura.

La recepción propone la emergencia de un decir o un saber guardados por la obra mientras una hermenéutica de la lectura impide la repetición en aras de la ejecución del sentido; es decir: a “la comprensión interpretativa libre, y sin embargo acorde a la obra, respuesta a ella, encuentro con ella” (Domínguez, 2003: 180). Respuesta y encuentro son generadores de la obra como acontecimiento. Por ejemplo, el hecho escasamente discursivo de las mujeres en *El último encuentro* puede hacer emerger un acontecimiento a partir del desocultamiento en una intervención breve de alguno de estos personajes.

³ Semiótica, neoestilística, histórica, literaria, neoretórica, teórico-textual, pragmática y psicoanalítica, entre otras.

El desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma, y no en lo que digamos sobre ella. Sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un mundo propio en cada nuevo encuentro. Es algo que todos conocemos. El que contempla una pintura busca la distancia justa en que ésta emerge correctamente. El que contempla una escultura tendrá que dar varias vueltas a su alrededor. El que contempla un edificio acaba pidiendo “andar” por él, a fin de ganar distancias y vistas cada vez cambiantes y diferentes. ¿Quién es el que mantiene aquí la distancia? ¿Es que hay que elegir una posición propia a voluntad, y mantenerla después? Hay que buscar el punto a partir del cual “emerge” mejor. Este punto no es la propia posición. (Gadamer, 1997: 297).

Quien lee una novela termina o comienza por volver a la historia y camina en medio de ese pasado que hizo posible el presente, los presentes desde los que se reclama una representación. Según propuesta de Ingarden, la de un personaje que es desvelado por el lector quien sabe: “plegarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto arbitrario, sino los aspectos que la obra sugiere” (Ingarden, 1989: 41). Siempre y cuando el lector asuma su lectura se asuma a partir de la posición de lector “cocreador” pueden conocerse las representaciones de que es objeto a partir de la ficción y desarrolla la sensibilidad requerida para captar lo insinuado por la obra.

Es el caso de cómo una actitud de recepción permite hallar en *El último encuentro*, un discurso como el de la representación femenina y las características de una narrativa marcada por las voces masculinas que pretenden borrar las de las mujeres, sobre quienes de manera singular gira la obra.

Es el caso de Krisztina, personaje central de la novela, representado con la fuerza de la censura demandada por la época, debido a un “acto de amor”. La razón del repudio: se trata de una mujer que rompió los límites del orden patriarcal en tiempos de obediencia femenina. Además, en un “acto de rebelión”, se recluyó en una parte de la mansión y dejó a un lado el hogar, abandono que la identificó como insubordinada y transgresora durante su matrimonio con el General. Dicho abandono inconfeso amenaza, no teme a las disposiciones sociales y culturales establecidas por tradición, y se convierte en el terreno propicio para el surgimiento de representaciones de censura, como que el General deje de dirigirle la palabra y le retire toda su presencia; situación que es una de las causas de la muerte de esta mujer.

El análisis en torno a la representación femenina en *El último encuentro* es una forma de actualizar la obra, de aprehenderla para conocer o profundizar acerca de su sentido, de hacer vigente su contenido cuando llega a manos del lector y así es posible hablar de su ejecución.

Ahora bien, frente al problema de la representación se deben tener en cuenta los denominados por Ingarden como: “lugares de indeterminación”, contenidos en el “estrato⁴ objetivo de la obra literaria” (Ingarden, 1989). Un lugar de “indeterminación” es el que no aparece explícito en los enunciados de la obra, es el lugar que impide conocer los atributos del objeto o persona representados, propio a la obra literaria de arte. Uno de los retos del lector es hallar los lugares de indeterminación de la obra, pues aunque son un constitutivo esencial tienen una especie de secreto entre sus pliegues que espera ser descubierto por el lector en una lectura “coactiva”, a partir de la cual concreta y *rellena* el contenido que falta. En este momento es donde se aprecia la capacidad comprensiva y creativa del lector.

Sí, una actividad y una labor alcanzada libremente desde la intención y fantasía del lector cuyo propósito es: “complementar los objetos con series de nuevos elementos, de manera que acaban pereciendo completamente determinados” (Ingarden, 1989: 39). Se trata de un tránsito de los lugares indeterminados a los determinados; no obstante, no todos los atributos de los objetos o personas logran ser concretados, hay “indeterminaciones que persisten”, como aquellas que son cubiertas por las concreciones del lector, en su ejercicio “coactivo” frente a la obra literaria.

Ahora bien, ¿De qué depende el hallazgo de los lugares de indeterminación? Ingarden sostiene que depende de particularidades de la obra, del lector, de su estado al abordarla e igualmente de su sensibilidad. Resultado de estas circunstancias serán las diversas concreciones recibidas por una misma obra, lo que llevará a que incluso el lector realice en ésta diferentes determinaciones a partir de diversas lecturas. Claro está, el encuentro de las determinaciones es un ejercicio que debe atenderse con cuidado: “pues entraña especiales dificultades para una correcta comprensión de la obra literaria y para una aprehensión estética fiel de la obra literaria de arte” (Ingarden, 1989). Aquello que obliga a su consideración corrobora que no es espontánea ni fácil la actividad “coactiva” de lectura convocada por

⁴ El carácter de unidad intrínseca y artística de la obra literaria está constituido por cuatro estratos o niveles identificables: 1. el estrato de las formas significativas y de las producciones fónicas de grado superior, pertenecen a éste, los valores fónicos de un poema; 2. el estrato de las significaciones elementales y complejas de los signos lingüísticos, estrato que determina la constitución de las objetividades o del mundo de ficción presentado en la obra; 3. el estrato de las objetividades representadas, son constituyentes de éste como los objetos u objetividades representadas, se trata de las entidades lingüísticas proyectadas en la obra, como personajes, acontecimientos, etc.; estrato que para el propósito de la investigación es fundamental, pues busca en un mundo de ficción dado, las representaciones del personaje femenino en *El último encuentro*; 4. por último, Ingarden presenta el estrato de los aspectos esquematizados; se trata de las entidades que en la obra aparecen representadas como reales. El logro final de la lectura es la conjunción de los cuatro estratos, permitiendo con ello “la armonía polifónica que queda determinada esencialmente por la forma en que los cuatro estratos se combinan y estructuran constituyendo la obra de arte literaria” (Cofré, 1990: 50). Más ampliaciones al respecto, pueden consultarse en la misma referencia.

el autor, sin prescindir de la objetividad y adecuación implícitas en el conocimiento cuando nos disponemos frente a toda obra de arte.

En atención a los planteamientos construidos a la luz de la propuesta de lectura traída por Ingarden y al estudio adelantado por J. O. Cofré, puede decirse que la aprehensión estética de la obra literaria de arte depende de dos factores fundamentales: de la correcta concreción –determinación– de los objetos ofrecidos por ella y de acatar como lector “cocreador” la abstención en cuanto a completar lugares de indeterminación, pues no todos los lugares pueden determinarse. Sólo una correcta concreción de los objetos ofrecidos como implícitos en la obra y el respeto por ciertas abstenciones permiten la realización de su aprehensión estética.

Al referir a los lugares de indeterminación en el estrato “de las objetividades representadas” y, específicamente, al objeto de la persona o personaje, se está haciendo un llamado para adelantar una lectura cuidadosa, pues hay lugares de difícil concreción, como son los relativos al carácter, a la sensibilidad, al tópico emocional o al pensamiento que, “constituyen lugares de indeterminación de gran importancia para la persona representada” (1989: 39). La precaución indicada es pertinente porque la superficialidad o profundidad de la obra depende de la concreción que se haga de uno de sus aspectos y puede alterar su valor semántico mediante modificaciones que perjudican o benefician su conjunto.

No hay que dejar por fuera en las representaciones de un personaje o de un género que aquello que media en todo modo de concreción es, además de una actividad de lectura, el espíritu del autor y su correspondencia con las intenciones del lector, pues se trata de conseguir las determinaciones de la obra, sin desviar las intenciones artísticas de su creador. Debe tenerse presente que la determinación lograda es relevante, teniendo en cuenta tanto la fidelidad y corrección de la obra como su perspectiva estética.

Para el caso de las “concreciones” relativas a los “aspectos”⁵ sobresalientes en las representaciones del personaje femenino en *El último encuentro*, se advierte que muchos de éstos son “sobredeterminados” –si se admite el término con lo aprendido de Ingarden–, obedeciendo más a un afán del autor que del lector. Por ello es conveniente mantener una buena documentación biográfica sobre el personaje, pues la omisión del dato histórico puede dar una representación física y de carácter totalmente alejada de la realidad vivida por éste.

⁵ Los “aspectos” de los que habla Ingarden equivalen en Husserl a “modo de apariencia”. El papel del lector frente a la obra literaria de arte es actualizar los aspectos esquematizados, pues éstos se hallan implícitos en la obra —son los lugares de indeterminación— y se proyectan como objetividades representadas.

Así como la teoría de Ingarden aboga por una dinámica de concreción de los aspectos que no amenacen la identidad literaria de la obra de arte; el lector “cocreativo” está en el deber de atender a una lectura de la novela que no ponga en peligro la identidad del personaje, a quien, debido a las licencias que concede la ficción, le es arrebatada su historia, dejando como representación auténtica la de la fábula. Ésta puede apreciarse como otra forma de “aprehensión estética inadecuada” del personaje en la obra literaria de arte, condicionada por razones subjetivas y que influyen en la aparición u ocultamiento, desvelamiento o enmascaramiento de sus atributos relevantes, los cuales llevan a mantener un prototipo de personaje sin la oportunidad de otras lecturas, otros “aspectos” y otros sucesos correspondientes a éste y que no son destacados por la obra.

Aunque la obra literaria de arte admite diversas recepciones, no puede dejarse de lado una lectura analítica, de manera que permita el tránsito del mundo representado a lo estético tantas y tan diversas veces como lecturas se realicen.

Lo considerado hasta este momento deja claro cómo la puesta de la lectura demanda la actividad participativa de los convocados a la comprensión de lo leído, situación que implica, en paráfrasis del profesor Javier Domínguez, una considerable “cooperación del receptor”, bien sea individuo o público. Además, sólo mediante el acto de leer es posible concederle sentido a la obra y dar cuenta de la objetividad, de la razón de ser de ésta. No está de más aclarar que para la objetividad su lugar reservado está en el mundo de la vida; de la *razón de ser* se puede dar cuenta a partir del ámbito propio de la obra de arte, posicionándose como un completo y sensible receptor de ella.

En la misión de revisar cómo se da la representación del personaje femenino en la novela *El último encuentro* se tienen en cuenta las consideraciones teóricas planteadas hasta ahora, los aspectos puntuales trabajados en torno a la teoría de la recepción y la prioridad del lector-receptor en el sentido de la obra y en los aspectos que la intención narrativa de su creador suele dejar velados para otorgar al lector la posibilidad de resolver el enigma albergado en toda obra de arte. Por tal razón y como efecto de una lectura receptiva preocupada por la vinculación del lector como factor vital en su acontecer, las páginas siguientes darán cuenta, en primer lugar, de una contextualización de la obra y de su autor, para, finalmente, concentrarse en la visión femenina destacada en la novela.

Sobre *El último encuentro*

*La soledad es un lugar lleno de secretos,
como la selva. Márai*

*No hay palabras sin respuesta, incluso
si no encuentra más que el silencio, con
tal de que tenga un oyente. Lacan*

Dos labores son connaturales al acto literario: escribir y hacer memoria; una y otra implican buscar un lenguaje que anime a desvelar que la representación tomada desde el recuerdo puede hacerse otra a partir de una nueva variación de la sinfonía alcanzada por el autor, como efecto de atreverse a volver atrás bajo la llama de la mirada y la memoria, vigilantes a la hora del reencuentro con el pretérito vuelto presente en la prosa.

Es lo que ocurre en *El último encuentro* (2005), novela de Márai, quien en sus páginas volcadas en un tiempo de total nostalgia presenta un relato fortalecido por la solidez de un impactante monólogo, obtenido por obra de la actualización de la memoria: los años de infancia vuelven como un revivido recuerdo a la vida de dos hombres a quienes pone frente a frente, luego de una distancia establecida por varias décadas transcurridas; y una vez dada la lucha infructuosa con el olvido, hacer que la palabra regrese y en virtud de tal retorno, ocasionar el desencuentro venido del sinsabor en el cual se tornó la amistad de los tiempos de infancia y juventud.

La palabra ha triunfado en el bello título de la novela de Márai y vuelve a su lugar, recuperada por los dos ancianos, quienes hicieron de los hechos del pretérito acontecimientos recién ocurridos, como bien constata el narrador: “Uno se acuerda del principio con más fuerza y precisión cuando se acerca al final” (Márai, 2005: 106).

Acerca del autor

Groschmid⁶ Márai (Sándor Márai) (1900-1989) presenta rasgos de una familia sajona instalada en Hungría en el siglo XVII. Nació en Kassa, Eslovaquia. Hombre consciente de su procedencia burguesa y con una única dedicación en su vida: la literatura. Arte en el cual supo posar su habilidad y sabiduría gracias a la atenta observación de sentimientos y relaciones

⁶ También aparece escrito Grosschmid.

humanas. Tejió estas temáticas con ingenio en géneros como la novela y el teatro, mediante su capacidad para hacer ficción y el dominio del húngaro y el alemán.

En cuanto a las convicciones políticas, Márai vivió como un liberal convencido, opuesto radicalmente al fascismo, hecho que le acarreó el exilio en Estados Unidos y Francia para establecerse finalmente en Budapest.

Los ojos de los lectores no cesan de reclamar el retorno de las palabras y los argumentos que tan bien cuenta la ficción con el sello del escritor húngaro, quien, con un disparo en la cabeza, puso fin a su vida⁷. Sin embargo, su voz ha seguido prolongándose, y hoy sus lectores nos alimentamos de su palabra, telón de sus relatos transparentes donde es posible ver y sentir lo que ocurre por obra de las palabras, máxime cuando regresan, así sea para hablar de lo mismo, de la causa de un desencuentro.

La novela *El último encuentro* (1942/2005)

Merece destacarse que es una escena la que aparece en el primer plano de una novela⁸ escrita, publicada y ambientada bajo la antorcha de la guerra y las promesas de pérdida y abandono.

El devastador fuego que ha entrado a Europa no es menos intenso que aquel que se ha instalado de modo nefasto en los dos protagonistas de la novela sólo con el ánimo de venganza. De esta circunstancia nada ajena al autor, se vale él mismo para mostrar de qué color es el cielo cuando el sol enrojecido sale para anunciar las primeras alarmas de la guerra en la que batallan los hombres a la luz de las veladoras; y sus corazones antes cercanos ahora están tan, pero tan lejanos, a causa de la traición y la esperada venganza durante décadas.

En la obra, un personaje es asaltado por un viejo amigo y por recuerdos amargos, aún vivos, conservados como si acabasen de ocurrir, pese a que han transcurrido cuarenta y un años; un poco más de cuatro décadas para la espera, ¿Muchas? Tal vez para el narrador pueden serlo. La fuerza de una paciencia mantiene vivos a los dos ancianos, antes niños, jóvenes amigos y propicia el encuentro para hablar, para decirse lo que uno y otro tienen y esperan escucharse. Las páginas brotan de la imaginación de un escritor que en el común de sus obras –de las traducidas al español hasta el momento– se contagia de monólogo para propiciar un diálogo.

⁷ Después de su suicidio a los 89 años de vida, cayó, en 1989, el Muro de Berlín.

⁸ *La noche de los candelabros* es la traducción original de la novela de 1942 que hoy las editoriales entregan bajo el título *El último encuentro*.

De principio a fin, el relato nos conduce con su palabra que también regresa y se desenvuelve en monólogo por los espacios de una enorme casa habitada por dos ancianos a quienes los unían los lazos invisibles del recuerdo, el mismo que apura para que un día, o mejor, una noche, y luego de una cena salga la verdad. No la verdad concentrada en la vida de los dos habitantes de una casa que hace dos décadas no recibe visitante alguno, se trata de la verdad por la que tendrán que responder Henrik (el General) y su amigo Konrád. El pasado no tiene el peso suficiente para sepultar lo acontecido, y el presente ha reservado un lugar fielmente reconstruido y dispuesto para escuchar, únicamente para escuchar la respuesta al reclamo de una traición.

Una atmósfera de tiempo pretérito sobre el que cae por completo el peso de muchos años y la memoria capaz de gran evocación es la que entrelaza las descripciones que emergen en la narración de sentido único, donde se tejen los recuerdos con una sola puntada, la amistad, el amor, la represalia y el urgente deseo de saber la verdad; aunque el más interesado por esta verdad conoce la realidad. Así lo indican las palabras pronunciadas en tono agresivo por la nodriza, una mujer de noventa y un años que había llegado a la casa del General cuando él acababa de nacer.

El relato entregado con la fuerza del monólogo que cuenta la tragedia de un triángulo de amistad trastrocada en desdicha, es el cuadro dramático que impone la separación definitiva a dos amigos y hace prevalecer el poder redentor de la verdad.

La novela de espesor moral evoca el mismo género producido en el mundo ruso y, con sólo cuatro personajes centrales, logra representar lo que sería el pleno de la humanidad.

No está de más anotar en este breve comentario de la obra que a lo largo de sus emocionantes páginas se refleja un doloroso fresco con un motivo que debe reiterarse: la amistad y la verdad. Se trata de una especie de pintura que deja formular una tesis sobre el drama presente en la novela: “¿Acaso aquello que finalmente se produce no es la venganza, civilizada, pero aún así, venganza del traicionado, y la separación de los amigos?” (Pérez, 2005: 7). Desde luego que lo que allí ocurre es una venganza bajo los términos indicados por el profesor Juan Fernando Pérez, en su texto *Sobre Sándor Márai. Notas de lectura*, y puede agregarse que luego de tantas décadas de esperar un regreso sucedido a una partida inesperada, sólo se puede contar con la amargura exprimida de las palabras de Henrik, palabras dirigidas a su viejo amigo, y la verdad que éste traerá al engañado corazón del General. Cuarenta años Henrik ha estado unido a su hoy también envejecido visitante, por la fuerza del vínculo que prosperó temprano en los dos hombres,

hermanados a razón del sentimiento de la amistad, cultivado mutuamente y cuando aún sendos hombres eran apenas niños.

Todos los velos quedan descorridos una vez se termina el encuentro, y con éste, todo el relato forjado por su creador, cuyo arte tiene la gran virtud de mantener al lector a la espera de lo que ocurrirá. Como las otras, esta novela es difícil de abandonar una vez el lector se encuentra frente a sus páginas, por la trama contada con tono melodramático y sentimental. Así, se da paso a la palabra no dicha, la eterna, hilvanada por siempre en el revés único del impronunciable secreto.

Pero hay algo más: un tiempo que extrañamente deja de contar y llega a ocupar un lugar singular en el impresionante relato. Su papel es el del gran enemigo sumido en el instante, condición que lo convierte en un aliado que permite un retrato conseguido a partir de la mayor herencia del pasado: la memoria; y así, en el plazo de una noche se dé el regreso de todos los hechos, motivos, sentimientos y experiencias, para zurcir una densa y bellísima trama narrativa, la misma que fue anunciada con una advertencia entregada en un papel cuyo contenido era el de una inesperada carta.

Como se planteó al comienzo de estas páginas, es usual encontrar obras de ficción literaria a través de las cuales se logra establecer la relación entre lo planteado por las novelas y determinados grupos sociales; entre cambios socio-históricos y sus réplicas en las transformaciones literarias capaces de afectar la base de las normas estéticas que rigen la obra. Todos, vínculos que dan a conocer cómo la evolución del arte literario no es ajena a las constantes alteraciones de las sociedades y de su historia. El caso de la novela *El último encuentro* cabe dentro de esta consideración, en particular en el tratamiento que allí se hace de la mujer y de lo femenino, como se intenta mostrar en el siguiente apartado.

Las mujeres en el encuentro protagonizado por dos hombres

Como todo personaje de ficción, ellas se definen por lo que dicen y por lo que de ellas dicen otros personajes protagonistas de la narración. Aunque debe aclararse que la invención o la reinención son colectivas, logradas por el creador y el lector. Es la forma de levantar, de construir vidas tan próximas a las de quien lee que incluso llega a dudar de los límites entre ficción y realidad. Esto es lo que permite el trabajo creativo de Márai.

Surgidas como de un recuerdo fugado del olvido, ingresan en *El último encuentro*, una a una, las mujeres. Todas tienen en común algunas situaciones

que las hacen visibles durante la narración: las pocas, pero oportunas intervenciones con palabras las hacen altamente singulares, rasgo que se acentúa en el silencio absoluto, que logra en el lector el deseo de volver una y otra vez sobre esas líneas breves en el decir de una mujer. Palabras cargadas de sentido que provocan silencio y pensamientos en el lector.

Así es, al silencio que bordea el mundo femenino en *Márai* lo cubre una atmósfera de secretos y recuerdos. Nini se acordaba de todo y la esposa del guardia imperial mantuvo bajo su cuidado un secreto, pues jamás contó lo que le dijo el rey mientras bailaban; no lo dejó saber a nadie, sólo lloró. Se trata de dos escenas que permiten descorrer el bastidor de la obra, donde únicamente hay cuatro personajes-protagonistas, pero con la presencia de un mundo femenino enigmático, como de hecho es lo femenino dentro y fuera de la ficción.

Es cierto, la acción de *El último encuentro* aparentemente se desarrolla en torno a cuatro personajes: el General (Henrik), Konrád, Nini y Krisztina. No obstante, otros personajes ganan cierta presencia mediada por el silencio de Nini o Krisztina: la abuela, la madre del general, la madre de Konrád – único personaje que en la narración luce colores en su rostro –, Verónica (la bailarina), Ángela y las criadas. Todas transitan silenciosas y apenas con escasas resurrecciones verbales que dan cuenta de sus vidas y de que hacen parte del relato.

Unas y otras están a lo largo de la prosa y de la pieza, ya sea vivas o en retratos, para cumplir con papeles particulares previamente asignados por su creador. Algunas, con una apariencia que hace vecindad con el anonimato, pero no pasan desapercibidas para el lector pues se destaca su presencia en el lugar creado sólo para un encuentro.

Es curioso, pero en unas páginas alcanzadas para propiciar una cita que reunirá a dos hombres, hay mujeres cuya asistencia se da a partir del desencuentro padecido en cuerpo y vida propias: “[Nini] Había subido a la mansión tras echarla su padre de la casa” (Márai, 2005: 13); en tanto que la esposa del general establece su vínculo matrimonial con éste a partir de un patético desencuentro, el marido siempre se ausentaba. “Había algo entre ellos que no se podía reparar. No obstante, se amaban” (Márai, 2005: 25).

Una señal de ruptura, de escisión, deja una huella sobresaliente en ellas, mientras que en los dos amigos es el deseo de cercanía y revelación lo que marca sus vidas cargadas de años y tempestuosos recuerdos. Curiosa estrategia la del autor como narrador omnisciente: negar a las mujeres la proximidad a los hombres de quienes son realmente cercanas. Entonces, ser distantes de los cercanos es lo que las define.

Todas ellas están presentes, incluso con sus cuerpos y voces casi apagados, ausentes del viaje emprendido por las páginas del relato; bien podrían nombrarse como otras mujeres: no protestan, toman decisiones sólo para sí mismas, no interfieren en la vida de otros personajes de la novela y algunas escogen su propio camino y viven bajo la gracia de esa resolución como el caso de Nini y Krisztina, creo que también de la condesa.

Optan por su vida, obra del propio deseo, y en silencio, en total silencio viajan por páginas movidas por la fuerza de la invención de tantas palabras. No tienen necesidad de decirlo todo, aunque todo quizá sea lo único que saben ellas. Parecen hechas de oídos y ojos; entonces se mueven y viven en alerta. Por eso el General y otras voces de la casa acuden siempre a ellas. Fue así como vivió Nini en la mansión:

Sin decir palabra, durante setenta y cinco años [...]. Su nombre volaba por las habitaciones [...]. Simplemente decían '¡Nini! Era como si dijeran: 'Qué curioso, existe algo más en el mundo que la egolatría, la pasión o la vanidad. Existe Nini [...]. (Márai, 2005: 14)

Pocas palabras para la noche de los candelabros

Lo relacionado con el silencio de las mujeres de la novela, permite traer ilustraciones del relato que ayudan a reconocer dicha característica en el personaje como tal.

Nini era bajita, pero tan fuerte y tranquila como si su cuerpo conociese todos los secretos del tiempo o de la vida, un secreto que las palabras no pueden expresar [...]; a los dieciséis años dio a luz un niño y nunca reveló a nadie quién era el padre. (Márai, 2005: 13)

No se distancia de este ejemplo la escena del baile, cuando las palabras pronunciadas por el rey sólo fueron escuchadas por los oídos de la esposa del guardia imperial. Palabras sucedidas por el llanto que ni siquiera al general se las quiso decir. Un destino tenían esas palabras que también intrigan al lector: el silencio sepultado por el llanto de la mujer que antes parecía feliz al bailar guiada por los pasos soberanos del rey. "Nadie supo nunca lo que el rey le había dicho a aquella mujer llegada del extranjero que se había echado a llorar en medio del baile. La gente de los alrededores habló largamente de aquello" (Márai, 2005: 27). Y el lector, infortunado lector, también tuvo que estar ahí como paralizado frente a la página, como un condenado, apenas con su imaginación abierta para alcanzar a ver los labios inmóviles, sin palabras, cubiertos por el secreto que a partir del baile empezó a portar la mujer extranjera.

El secreto femenino nunca sabido es quizá la señal que puede guiar la idea de tragedia que recorre de principio a fin la novela. Pues, tanto en la vida como en la ficción es posible estar como si se tratase de una fiesta, sólo que se desconoce cuál es su final: si con las últimas y alegres notas fugadas de la música o si por virtud de una palabra pronunciada al oído de una mujer sea la misma palabra la que ocasiona el desmoronamiento de la más sostenida ilusión. ¿Sería algo relacionado con la desilusión lo que embargó de tristeza el corazón de la esposa del general, quien en medio del baile no tuvo más que hacer, sino, inevitablemente, llorar?, ¿sería realmente una infidelidad vivida por Krisztina con el amigo de su esposo la que le produjo todos los motivos que la llevaron a su aislamiento en la mansión y a dedicarse completamente a querer morir?, ¿sería su condición de transgresora de la tradición y de su lugar de esposa la que le impuso el mandato de no volver a mirar a su esposo? Enigmática es esta mujer, como misterioso es el mundo femenino en una novela que parece circular en torno a dos hombres; pero que en realidad son las mujeres quienes provocan tal circulación, el movimiento de la palabra inacabada y la inagotable sospecha; en particular, una mujer.

Las mujeres de Márai son mujeres con un silencio eternizado en sus labios, razón que hace que sus palabras tengan la prolongación de los segundos. Aunque hay algo más, las mujeres de *El último encuentro* vienen de lejos, son extranjeras, visten de luto, con excepción de la madre de Konrád, la única de apariencia diferente: “[...] La madre polaca, melancólica y maquillada con colores vivos, morados y rojos, como una cacatúa [...]” (Márai, 2005: 46). Por lo demás, todo el mundo femenino del relato vive aislado de la fuerza cromática y en silencio, quizás es su manera de contar que afuera y en toda Europa un grito de fuego se ha levantado de nuevo. No son únicamente los candelabros los encendidos para dar paso a la palabra que regresa, es el tiempo que de noche se ha puesto en señal de alerta.

Casi un final

¿Cómo leer una obra, o mejor, una novela que a los ojos y al pensar del lector resulta monumental?, ¿qué decirle a un autor que resistió al fantasma de la guerra y demás autoritarismos y por ello la demanda de su necesario refugio en el exilio?, ¿cómo obtener de un lenguaje artístico el deseo de lo que quiso expresar su creador, máxime cuando lo que dejó escrito lo hizo a partir del implícito sentido para la interpretación, reconstrucción del lector? Son interrogantes los que aparecen luego de leer y releer *El último encuentro*,

y con éstos, un ansia, un deseo de poder interpretar el acontecimiento posible gracias a la obra de la ficción.

Leer implica no agotar la interpretación, afirmación que ha motivado estas breves reflexiones en torno a las mujeres. En esta sobrecogedora novela el escritor logra que el lector no saque los ojos de sus páginas. Las palabras conseguidas por su creador, muy seguramente con la ayuda de su propia lupa, tienen como destino penetrar la hondura del corazón humano.

Una mirada al mundo femenino que protagoniza *El último encuentro* ha sido uno de los propósitos de estas páginas y saber por qué el personaje mujer en la novela es creado por el autor para estar allí, de ese modo tan necesariamente enigmático.

Al parecer, y ésta puede ser otra estrategia narrativa del autor, en la obra hay dos mujeres, las más visibles: Nini y Krisztina, pero, otras rodean la atmósfera aparentemente masculina que se respira a medida que se avanza en su lectura. Todas parecen dispuestas a partir de la misma labor de invención de su creador, quien las convoca a desempeñar el papel de ocultarse y desocultarse, es por esto que hay una insignia o señal que las hace próximas, casi hermanas, en esa suerte de anonimato al que se las ha entregado. Es así como *nombradas* sin nombre responden a su condición de mujer: la condesa, la madre del general, la abuela, la viuda sorda de un médico, la bailarina, las criadas. Es un modo particular de nombrar, pues está determinado por lo que hacen, representan socialmente o de quien dependen, no del nombre que les concede identidad.

Sin embargo, el juego de ocultamiento adelantado con el personaje femenino en la obra, el desarrollo del relato y el ingreso usualmente silencioso de las mujeres en éste permite dos interpretaciones: por una parte, las mujeres son vitales en la pieza; por otra, los textos en palabras y acciones alcanzados por el mundo femenino remiten a un registro de carácter ético –la semántica no está exonerada de la dimensión ética–, y la ética, en la perspectiva freudiana, como bien expone Iris María Zabala: “es limitación de lo pulsional” (Zabala, 2005: 16). En esto la obra y su creador son magistrales; Nini pone límites al comportamiento del General y lo hace en momentos que juzga definitivos para éste, en particular el indicado para la espera del amigo que regresaba cuarenta y un años después:

Se acercó al general, se inclinó ante él y le besó la mano fuerte, vieja, llena de manchas parduscas y adornada con un anillo.

—Prométeme una cosa –dijo–, prométeme que no te excitarás.

—Te lo prometo –respondió el general, en voz baja y obediente. (Márai, 2005: 18)

Por su parte, Krisztina encarna una suerte de representación donde las formas personaje femenino no están lejos de su semantización varonil. Mujeres que salen solas, que viajan, que dejan a sus esposos, que “no les vuelven a dirigir la palabra”, que desafían los prejuicios de una comunidad y de una tradición. Éste es uno de los primeros estereotipos de masculinidad proyectado por Márai entre la precisa descripción, la poesía y la infaltable ironía.

La mujer parece tener reservado un segundo plano en la novela, pero no, Marái tiene un claro propósito con su trabajo de ficción: ser estratégico con el lector, a quien le guarda el momento para hallar el lugar ocupado por las mujeres. Lo que se ha puesto en juego y hace racional el inesperado encuentro, no es exclusivamente la sed de venganza soportada por tanto tiempo por el General, sino la reserva que el autor ha concedido para una pregunta de índole ética, establecida bajo la relación del hombre y la mujer. No puede olvidarse cuál fue el motivo que desató el desencuentro: una mujer. ¿No será esto lo que ha justificado unos años contados en décadas para la espera?

Pasar, volver a pasar los ojos –después de tantas lecturas– por *El último encuentro* para ir al encuentro del personaje femenino, que persiste en el relato como el recuerdo y que tiene la duración profunda de casi medio día y una larga noche, es constatar que la mujer no está opaca en este acontecimiento rodeado de espera. Está sola y comparte, como ocurre con todo habitante del mundo contemporáneo, donde la amistad es también la soledad. No hacer presente esta premisa en medio de la lectura de la novela significa no poder contestar el interrogante que la recorre: ¿Por qué tanta espera?, ¿Por una mujer? ©

Bibliografía

Cofré, Juan Omar (1990) *Filosofía del arte y la literatura*. Valdivia: Fondecyt/Universidad Austral de Chile.

Domínguez, Javier (2003) *Cultura del juicio y experiencia del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Gadamer, Hans-Georg (1977) *Verdad y método* (Trad. del alemán de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca: Sígueme.

_____. (1997) "Palabra e imagen". En: *Mito y razón* (Trad. del alemán de Ana Agud Aparicio) Barcelona: Paidós.

_____. (2002) *Acotaciones hermenéuticas* (Trad. del alemán de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Madrid: Trotta.

Gnutzmann, Rita (1980) "Nueva crítica literaria. La teoría de la recepción". En: *Revista de Occidente*, núm. 3.

Ingarden, Roman (1989) "Concreción y reconstrucción". En: *Estética de la recepción*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Lacan, Jaques (2004) *El seminario, libro X. La angustia*. París: Seuil.

Márai, Sándor (2005) *El último encuentro* (Trad. de Judit Xantus) Barcelona: Salamandra.

Paraíso, Isabel (1994) *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Barcelona: Cátedra.

Pérez, Juan Fernando (2005) *Sobre Sándor Márai. Notas de lectura* [inédito], Medellín.

Zabala, Iris María (2005) *Leer el Quijote. Siete tesis sobre ética y literatura*. Barcelona: Anthropos.