



Universidad de Valladolid

TGF: El sentido de la espera en la literatura
del siglo XX

Javier Gutiérrez Pérez

Grado en Español: Lengua y Literatura

Curso académico 2013/2014

INDICE

0. Introducción.....	3
1. Marco metodológico.....	4
2. La espera.....	6
3. La espera en la literatura europea del siglo XX.....	9
3.1. Franz Kafka o la espera que desemboca en la destrucción de la esperanza (1883-1924).....	9
3.1.1. <i>El proceso</i> (1925).....	11
3.2. Dino Buzzati o la metafísica del sinsentido de la espera (1906-1972).....	13
3.2.1. <i>El desierto de los tártaros</i> (1940).....	15
3.3. Samuel Beckett o el absurdo de la espera (1906-1989).....	18
3.3.1 <i>Esperando a Godot</i> (1952).....	19
3.4. John Maxwell Coetzee o la espera como añagaza para el genocidio colonialista (1940).....	22
3.4.1. <i>Esperando a los bárbaros</i> (1980).....	23
4. Conclusión.....	26
5. Bibliografía.....	28

0. Introducción

En este breve prefacio trataremos de justificar las principales motivaciones que nos empujaron a realizar este trabajo y en particular los motivos por los que escogimos tanto el tema de la espera como un campo tan complejo y amplio como el de la literatura comparada.

Independientemente de los motivos personales, tales como la preferencia por cierto autor o la fascinación producida por alguno de los libros, nos mueve a este estudio la necesidad, al menos desde nuestro punto de vista, de realizar un trabajo sobre un tema aparentemente ignorado como *la espera*. Más adelante explicaremos con mayor amplitud los matices e implicaciones de este tema, por lo tanto no nos extenderemos aquí más allá de señalar, que aunque, aparentemente, carezca de importancia o parezca una cuestión limitada, *la espera* es una de las representaciones literarias más claras de la angustia humana.

Por otra parte, y visto de manera ampliada a continuación, la elección de un campo como la literatura comparada para estudiar un tema como este tiene dos justificaciones principales.

La primera de ellas es clara, pues la literatura comparada se centra precisamente en el estudio de los *temas* o mitos humanos que aparecen manifestados en la literatura como representación de la médula de lo humano.

La segunda tiene que ver con la amplitud de campo que una disciplina como esta nos otorga, huyendo de las limitaciones que pueden producir los estudios de una literatura o un autor en concreto, poniendo en contacto tanto literaturas de todos los países, como diferentes manifestaciones y discursos culturales. Nunca por el mero placer de teorizar o con afán de erudición sino con intenciones de encontrar un verdadero sentir humano en el fondo de toda manifestación artística. En palabras de Edgar Allan Poe: «la felicidad no reside en el conocimiento, sino en la adquisición de conocimiento».

1. Marco metodológico

Resulta necesario, aunque sea brevemente, definir y acotar la materia objeto de nuestro trabajo e igualmente lo es el marco metodológico en el que nos vamos a mover, el de la temátología comparatista. La entendemos de una manera amplia, confiriendo al *tema* como objeto de estudio un sentido mucho más amplio que el que tuvo durante el siglo XIX y luego en las secuelas del comparatismo decimonónico de origen francés. No queremos por lo tanto como ya hemos dicho realizar un alarde de erudición tratando un tema cualquiera y definiendo cómo es tratado este en diferentes obras, sino que escogiendo un *tema*, a nuestro parecer de importancia y profundo calado humano, queremos descubrir y explicar la presencia del sentir del hombre en dicho tema tratado en diferentes obras y campos.

Nuestro entendimiento de esta disciplina está en la línea de Yves Chevrel,¹ que en España es seguida por el profesor David Pujante: «En la línea de entendimiento del comparatista Yves Chevel, podemos hoy estudiar los *mitos* como modo de interrogarnos sobre las representaciones que los hombres hacemos de nosotros mismos en relación con el mundo en el que estamos insertos.»²

Así pues, el *tema* objeto de estudio hoy en el comparatismo literario no se corresponde con el viejo concepto temático de origen francés, que conducía a simples estudios eruditos, sino que se hermana con la concepción alemana de *idea literaria*, en el marco de una *Geistesgeschichte* o de la interpretación francesa de ello como *histoire des idées*, que construyen el discurso cultural de Occidente a lo largo de todo su existir. Este tipo de estudios se relacionan muy especialmente con la poética del imaginario, también de origen francés, y con el conjunto de *mitos* que constituyen el imaginario humano.

Es la línea que sigue Chevrel. Como nos dice Pujante:

«Chevrel comprendió lo difícil que resultaba en los años ochenta proponer un estudio comparativo de temas. Sí, en cambio, de mitos literarios; que él definió como “une mise en récit cohérent d’un ou de plusieurs motifs, accrochée à un nom”;³ o también como “un

¹ CHEVREL, Y., *La Littérature Comparée*, París, Presses Universitaires de France, 1989.

² PUJANTE, D., “Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temátología comparatista en España”, *Hispanic Horizon*, 25, (2005), p. 101.

³ *Ibidem*, p. 60.

ensemble d'éléments liés, significatifs d'une expérience humaine".⁴ Le era fácil hacerlo, sobre todo, en el ámbito del comparatismo francés, que se encuentra muy próximo a los desarrollos de la mitocrítica y la poética de lo imaginario,⁵ que tienen como base a pensadores como Mircea Eliade, Gaston Bachelard o Gilbert Durand.⁶ Chevrel no oculta esta relación, que queda explicitada en el apartado "Réflexions sur le mythe et l'imaginaire".⁷ Y recurre a la autoridad de Nietzsche para decir: "Faute de mythe [...] toute culture perd la saine fécondité de son énergie native."^{8»⁹}

Aquí ya llegamos a algo remarcable, nos vamos acercando a nuestro objetivo, a nuestra concepción de lo que es, o debería ser, la literatura comparada. Contamos pues con un conjunto de temas presentes a lo largo de la literatura que no suponen el fin, ni mucho menos, sino la base, el método sobre el cual escalar y construir una historia del espíritu, una historia de las ideas, y al fin y al cabo, una historia del hombre y de la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea: «ya que nuestras ideas sobre la literatura, sobre lo que sea o deje de ser la poesía, manifiestan, en definitiva, una posición ideológica, un modo de estar ante la realidad histórica.»¹⁰

El ser humano no puede huir de su tiempo, y todas las representaciones sobre su tiempo y el mundo en el que habita están subyugadas a lo que Hegel definió como *Zeitgeist*, además de esto, estas manifestaciones no se limitan a un solo campo artístico, sino que impregnan todas las artes y discursos culturales del hombre pergeñando unos a otros e influenciándose historia, filosofía, literatura, pintura, cine, etc. de manera mutua; no obstante y por motivos obvio, trataremos en lo posible de ceñirnos al campo literario, sin dejar por ello de lado estas conexiones entre disciplinas y artes.

⁴ Ibídem, pp. 60-61.

⁵ Especialmente de interés para un ordenado despliegue de los momentos más destacados de la evolución de la psicocrítica es el trabajo de la profesora Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.

⁶ Cf. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial, 1966; G. Bachelard, *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1978; G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1983; Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982; Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983; M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Labor, 1983; M. Eliade, *Tratado de las religiones*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981; M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Labor, 1984.

⁷ CHEVREL, Y., *La Littérature Comparée*, cit., p. 63.

⁸ Ibídem, p. 73.

⁹ PUJANTE, D., "Sobre un nuevo marco teórico-metodológico...", cit., p. 101.

¹⁰ MORI, M., "Percepciones poéticas. Ensayos para pensar la poesía «después de la autonomía del poema»", *El cuaderno*, 42, Febrero 2013, p.21.

2. La espera

Una vez aclarado el marco metodológico pasemos sin más dilación a comentar el *tema*, mito, o motivo que pretendemos tratar: *la espera* como representación literaria de una de las angustias que caracterizan al hombre moderno.

A primera vista podría parecer un tema limitado y sin interés. Qué puede suponer la espera para el hombre más allá de una pérdida de tiempo, pero si reflexionamos más profundamente sobre ella podremos ponderar el valor real de la espera y sus implicaciones. De igual modo que la palabra espera, no parece decirnos nada en particular, si en cambio hablamos de esperanza esta consideración cambia, la lengua francesa es más acertada en hacer esta distinción sobre la espera, teniendo para ello dos términos diferenciados: *attendre* (esperar algo, de manera física) y *espérer* (espera relacionada con la esperanza). Además de la espera física y la metafísica, podemos localizar aún más tipos, algunos de ellos tratados en el trabajo, como la espera simbólica, la espera existencial, la esperanza social, la espera desesperada o desesperanzada, etc. De esta manera observamos como un tema plano a primera vista desarrolla dentro de sí unos matices capaces de comprender todos los estratos posibles del sentir humano y que, efectivamente, tienen su representación en la literatura. Vayamos a ellos.

En este trabajo no nos hemos preocupado de cuál fue la primera obra que trató el tema de la espera como tal, es fácil imaginar que un tema como este ya se encuentre presente en el Gilgamesh, los Vedas o la Biblia, en cualquier caso no es este el cometido de este trabajo. Dentro de esas maneras de esperar encontramos gran cantidad de obras y de matices, nosotros queremos centrarnos en las aparecidas durante el siglo XX, donde el hombre moderno ha dado sus mejores frutos tanto en uno como en otro sentido.

Sobre la espera que vamos a llamar física, hay muchos ejemplos en la literatura de todas las épocas, de hecho un estudio sobre estas obras fue el cual motivó el presente trabajo. Como antecedente más cercano en el siglo anterior podríamos nombrar por ejemplo *Miau* (1888) de Benito Pérez Galdós, pero en el propio siglo XX nos encontramos con muchas otras, cada una con sus rasgos, pero todas ellas centradas en

una espera física. Sumemos a *Miau Zama* (1956) de Antonio di Benedetto y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de García Márquez entre otras muchas posibilidades. En los tres casos los protagonistas de la novela esperan algo: una carta. La carta que notifique el ascenso de sus partidarios al gobierno, y por ende su contratación en la administración en el caso de *Miau*; la carta que le informe del traslado a un puesto mejor remunerado y más cerca de su familia en las Indias en *Zama*; y por último la carta con el dinero de la pensión en la novela de Márquez. Las semejanzas y matices son obvios, y está claro el conflicto metafísico que puede surgir de esa espera, además de las otras implicaciones que puede tener para la vida de los protagonistas, desde escasez de dinero, hasta la muerte por desesperación como en el caso de Villaamil, el protagonista de *Miau*. Pero incluso en este último caso, la desesperación tiene unas motivaciones físicas, la escasez de dinero, el abandono, la miseria, sin pasar de ahí a un plano existencial o metafísico.

En conclusión, estas obras tienen un más que marcado interés, tanto en lo referido al tema que tratamos en este trabajo, como a muchos otros, y esperamos en el futuro revisarlas en más profundidad, pero por otra parte consideramos más profundo e interesante, la espera metafísica, pues hunde sus raíces en el sentir y el pensar del hombre moderno. Estas obras por lo tanto, sin perder su valor, podrían figurar como antecedentes de las que vamos a estudiar posteriormente, y deseamos tomarlas como tal para marcar la evolución del tema de la *espera* desde su representación más simple, la espera física, hasta sus desarrollos más elaborados y profundos.

Vemos pues que el tema tiene más fondo del que podría parecer a simple vista, esto, en cambio, no significa que las obras anteriormente nombradas y todas las existentes referidas a *attendre* tengan menos valor y calidad, ni mucho menos, tan sólo consideramos que tratan un aspecto más superficial del ser humano y no profundizan tan acertadamente en el ser universal del hombre como las que tratan sobre la *espéere*. Por otra parte, estos dos conceptos aparecen ineludiblemente unidos, partiendo necesariamente todas las obras de una espera física, y utilizando esa espera como detonante o desencadenante de reflexiones internas existenciales o con la *espéere*.

Demarquemos ahora las características y subterfugios de la espera metafísica en el ser humano, no sólo en sus vertientes literarias, aspectos que trataremos más adelante,

en el grueso del trabajo, si no en su más pura esencia y en su presencia unida indeleblemente a otros tipos de discurso.

Las cuestiones referentes al sentido de la espera van unidas a la esperanza y esta, sin lugar a dudas, va unida a la búsqueda humana del sentido de la vida, el intento de comprensión del mundo y sus implicaciones.

Esta espera terrenal parecía tener en la antigüedad un sentido claro, el paso por la tierra que conducía antes o después a un más allá; pero en cambio, qué podía esperar el hombre moderno. A finales del siglo XIX, Nietzsche en su obra *Así habló Zaratustra* declaró la muerte de Dios, esto podía parecer una gran liberación, nunca más se tendría esa conciencia ajena siempre vigilante sobre el hombre, pero como observa Calasso, tal vez pese más el cadáver: «No puedo, sin embargo, evitar sonreír cuando os veo a vosotros, hombre hechos fugazmente, moveros con la cabeza alta, liberados del peso de la burocracia divina. Vosotros lo no lo sabéis aún: el dios muerto pesa más que el dios vivo, y más que el otro os devora»¹¹. Al asesinar “al creador” nos hemos quedado solos ante vida y su sentido, o sinsentido, sin saber qué podemos esperar, ni qué nos espera. En palabras de Jung, los dioses «se han convertido en enfermedades».

Este planteamiento existencialista de Nietzsche se concreta a lo largo del siglo XX en diversas propuestas filosóficas, las principales de ellas englobadas en el llamado existencialismo, por supuesto, estas ideas existencialistas trascendieron el plano filosófico e impregnan todo el pensamiento del siglo XX apareciendo también en manifestaciones artísticas. No podemos olvidar que los dos grandes filósofos del existencialismo, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, son igualmente reconocidos tanto por su obra filosófica como por su obra literaria, incluso más por la última. Las obras que analizaremos no escapan de ello, rezuman el sentir humano del siglo XX, agravado por los acontecimientos que se fueron sucediendo: la Primera Guerra Mundial, el crack de la Bolsa del 29, la Segunda Guerra Mundial con el Holocausto, la Guerra Fría... De nuevo encontramos imposible separar literatura y vida, tanto en el ámbito creativo, como en el aspecto estudioso que nos ocupa ahora; ambos comprometen al hombre con la vida y consigo mismo como hombre.

¹¹ CALASSO, R., *El loco impuro*, Madrid, Sexto Piso, 2008, p. 92.

Por lo tanto, en este trabajo prescindimos de obras que no pertenezcan al siglo XX por los motivos anteriormente indicados, e iremos haciendo un seguimiento al tema de la espera en dichas obras, centrándonos en desentrañar su sentido real, su evolución y su relación con lo humano, sin olvidar en ningún momento las conexiones existentes entre esas obras, las circunstancias históricas durante las que fueron compuestas y los diferentes discursos culturales producidos por el ser humano.

3. La espera en la literatura europea del siglo XX

3.1 Franz Kafka o la espera que desemboca en la destrucción de la esperanza (1883-1924)

La obra kafkiana se podría englobar dentro de la polifacética vanguardia que fue el expresionismo, este pronto rebasó las artes y los grupos para cristalizar en un estado del espíritu del hombre moderno: es un movimiento que representa muy bien las contradicciones espirituales de comienzos de siglo, la grandeza y la barbarie del hombre, principalmente desarrollado por alemanes o germano parlantes.

El expresionismo, frente al impresionismo, rechaza las formas naturales y no quiere reproducir la variedad de la vida mediante las impresiones ópticas momentáneas, sino precisamente, dejar de lado estas apariencias y visualizar lo eterno; con una gran tendencia hacia lo ideológico, predomina la estética individual dentro de ese intento de trascendentalizar el movimiento interior de las cosas y los seres, frente a lo cinético exterior e inhumano del futurismo; también se muestra contrario al naturalismo al considerar a la materia como una nada a la que el hombre da forma y sentido. Hasta ahora hemos dado unas pinceladas definitorias de esta vanguardia referidas principalmente a la pintura, pero es necesario mirar en lo artístico para definir lo literario, citando a un antecedente del expresionismo, Vincent Van Gogh, en una de las cartas que dirigió a Emile Bernard: «There are so many people, especially among our Pals, who imagine that words are nothing. On the contrary, don't you think, it's as interesting and difficult to say a thing well as to paint a thing. There's the art of lines and colours, but there's the art of words that will last just the same»¹². Observamos aquí de nuevo un

¹² vangoghletters.org/vg/letters/let599/letter.html

entrecruzamiento de artes y discursos de la mano de un clásico de la pintura como Van Gogh, no es ocioso por lo tanto ese aspecto tratado en la introducción al marco metodológico.

El *vater-sohn motiv* es otro de los temas principales del expresionismo, la revuelta de los hijos contra los padres, o el “pleito entre generaciones” como gustaba decir Guillermo de Torre. El planteamiento de esta lucha generacional queda claramente definido por la famosa frase del compatriota y coetáneo de Kafka, Franz Werfel, que también da título a una de sus novelas cortas: *El asesino no es el culpable sino la víctima*. La rebelión contra el mundo heredado, que históricamente culminaría con la Primera Guerra Mundial, culminaría literariamente en la obra de Kafka en general y en su *Carta al padre* en particular.

Consideramos a este tema en concreto de vital importancia en todo el expresionismo pero sobre todo en la obra de Kafka, donde todas y cada una de sus obras suponen una ruptura y una oposición a su medio y a la estética imperante en su época que se va transformando en un reflejo del estado anímico de la sociedad.

Kafka construye en su obra, sus temas, y sus personajes un mundo personal y autónomo expresionista, en el que se hace patente la tensión espiritual a la que está sometida el hombre moderno, tensión a la que él mismo se consideró sometido, como quedó constante en sus epístolas. Curiosamente, Kafka nunca tuvo un contacto directo ni profundo con el expresionismo, pero esto deja patente que no se puede huir del “estilo de época”. Su literatura trata del hombre fuera de la historia que no quiere participar en una sociedad incapaz de mantener sus promesas, sus personajes grotescos y alucinados se mueven en un mundo onírico, incomprensible y absurdo que, no obstante, no deja de parecernos el mundo real, y es precisamente por esto mismo que la obra de Kafka logra inquietarnos de esa manera tan incomprensible y siniestra a la vez, pues en su mundo lo absurdo e inesperado es aceptado como normativo y cotidiano por sus personajes, quizá no tan diferentemente de cómo ocurre en nuestra propia vida.

3.1.1. *El proceso* (1925)

Josef K. es arrestado una mañana e informado de que va a ser procesado, desconoce los motivos y las personas a las que interroga sobre ello no han sido informadas. En medio de una progresiva opresión, tratará por todos los medios de solucionar su proceso descubriendo que quienes deben decidir sobre su causa son meros peones dentro de los infinitos niveles del poder judicial. El proceso se va apoderando de su vida, de su trabajo, de sus relaciones hasta que una noche dos hombres bien vestidos van a buscarle a su casa y le ejecutan en la calle en medio de un sentimiento de culpa de K.

La espera no es aquí a primera vista la parte primordial ni central del relato, pero según avanza la obra vemos que sí es imprescindible, pues es esta espera del juicio y su veredicto, la espera por el fin del proceso y la incertidumbre que le produce, la que va minando la vida de K. Qué puede haber más pavoroso e inquietante que una amenaza siempre pendiente sobre nuestras cabezas, y más aún cuando desconocemos en qué consiste esta amenaza; este es el caso de Josef K.

K. ha llevado una vida más que correcta, se podría decir que ha triunfado en la vida, pero de la noche a la mañana es informado de que va a ser procesado. Qué ocurre, qué ha podido ir mal. Desde que es informado, su vida pasa a convertirse en una constante inquietud, siempre pendiente del proceso, al principio sólo en sus ratos ociosos y dándole poca importancia, más tarde estas preocupaciones y la preparación del juicio le absorberán por completo de su vida y su trabajo. ¿Qué puede esperar del tribunal? ¿Qué puede esperar de la vida?, y sobre todo ¿qué falta ha cometido?

Asistimos al derrumbamiento de su vida en medio de la impotencia de no saber a qué se enfrenta y de no tener tan siquiera el poder de enfrentarse a ello, pues nadie sabe quiénes son los jueces, ni el código que siguen e incluso el uso de abogado es inútil.

La literatura kafkiana se caracteriza por mostrarnos el enfrentamiento de un hombre con un mundo que no controla y que es superior a él, que le avasalla. Esta obra es un claro exponente de ello, Josef K. se ve reducido a eso mismo, un conjunto de letras en los papeles del juzgado, y durante la mayor parte del relato es tan sólo “K.”, más allá su existencia no tiene sentido, y progresivamente la apisonadora burocrática le sobrepasa hasta condenarle a muerte, incluso más allá, pues K muere tratando de hacer

fácil el trabajo a sus verdugos y asumiendo como verdadera una culpa desconocida. El caso de K. y esa burocracia opresora y por definición infalible nos recuerda a la representada por la película *Brasil* de Terry Gilliam, en su primera escena, donde un hombre inocente debido a la caída de una mosca en la cabeza de un teletipo es asesinado por un sistema en donde no existen errores. Podría ser este el caso de K., juzgado por error, o tal vez esa culpa desconocida tenga otro significado...

Asistimos aquí pues, a la alienación del hombre moderno en todos los sentidos. No es un hombre, es un nombre, una letra, una K. No importa él, importa la Ley, y esta es desconocida para todos los hombres normales que están en manos de quien la redacta y quien la aplica. Ante todo importa el funcionamiento y la continuación del sistema, donde no se admiten cambios o mejoras posibles, como bien le dice su abogado:

[Los abogados] no tienen ni la más remota intención de introducir reformas en el tribunal. En cambio [...] casi todos los acusados, incluso los más lerdos, se ponen a urdir propuestas de mejora en el mismo momento de iniciarse el proceso [...] Lo único acertado es adaptarse a las condiciones existentes. Aunque fuese posible mejorar algún detalle [...] uno obtendría, en el mejor de los casos, alguna mejora para los procesos futuros, pero se habría perjudicado incalculablemente a sí mismo.¹³

El protagonista de la novela es el proceso más que el personaje, pues el procesado o cualquiera de los funcionarios o personajes que aplican la ley carecen de ninguna importancia y poder más allá de sus funciones —recordemos la escena en que los dos guardianes son torturados por una falta en la detención de K. De hecho todos los miembros del sistema con los que trata K. le dicen continuamente lo mismo, algo parecido a lo que le dicen los guardias: «No nos han encargado decírselo. [...] se le informará de todo a su debido tiempo. Sobrepasso los límites de mis atribuciones hablándole con tanta amabilidad.»¹⁴, o el propio inspector en el primer capítulo: «Estos señores y yo desempeñamos un papel muy subalterno en el asunto de usted, e incluso podemos decir que no sabemos casi nada de él.»¹⁵.

El expresionismo y Kafka dentro de él tratan de transmitir y expresar el desgarramiento que experimenta el hombre moderno ante un mundo que a pesar de haber sido creado

¹³ KAFKA, F., *El proceso*, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 126.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 19.

por él representa una absoluta incógnita. El conflicto padre-hijo, lo improbable y fantástico entrometiéndose en lo real, el absurdo de la vida humana y la deshumanización y alienación del hombre ante la burocracia y la vida son las columnas sobre las que Kafka construye su literatura. En conclusión, la impotencia humana enfrentada al laberinto de un mundo incomprensible, representada en *El proceso* como el Estado Moderno burocrático y su Ley.

3.2. Dino Buzzati o la metafísica del sinsentido de la espera (1906-1972)

Dino Buzzati pertenece a la difícilmente clasificable generación de escritores nacidos durante el periodo de las vanguardias, posteriormente a la Primera Guerra Mundial y a la polémica entre el verismo y positivismo y las nuevas formas innovadoras; pero también una vez superado el empuje inicial del futurismo. Época particularmente efervescente y convulsa, conforma un marco histórico complejo de explicar y desarrollar de manera breve, trataremos aquí de dar una visión general y comprimida de su tiempo y de los diferentes estilos, grupos e influencias que definen la prosa y el pensamiento de Buzzati.

Su vida y obra se desarrollan en pleno auge del fascismo italiano, influenciando este todos los discursos culturales existentes, tanto por oposición a él, como por total adhesión (literatura fascista de consumo), hasta la búsqueda de posturas más integradoras. En este último grupo podríamos incluir a este autor.

Como hijos del nuevo siglo estos escritores contaban como principales influencias las formas innovadoras y los nuevos autores extranjeros, principalmente el surrealismo y, a partir de los años 30, con particular fuerza el existencialismo. Uno de los pilares de esta generación es sin duda Bontempelli, tal vez no destacable hoy en día por sus méritos literarios, pero imprescindible para comprender la literatura de estos años. Decepcionados con el fascismo pero no especialmente críticos con él y alejados de la concepción de la novela como *imbroglio* que sustentaba Moravia hay un pequeño grupo de escritores no afiliados a ninguna de las revistas que marcan la deriva cultural italiana de esos años, este grupo se divide en: Strapaese y Stracittà, grupo este último en el que se encuentra Buzzati. El propio nombre, “Ultraciudad” da una idea de los ideales de sus

miembros, preocupados por la apertura al mundo moderno y a Europa, frente al rechazo del pensamiento extranjero y la búsqueda de integración entre fascismo y el ideal tradicional rural italiano de Strapaese, “Ultra aldea”. El órgano de este grupo es la revista *Novecento* de Bontempelli, donde se trata de interpretar el fascismo como un movimiento que representa el espíritu del hombre moderno.

De nuevo Bontempelli, como decíamos, pilar necesario en su generación, siendo el principal “creador” o teórico de la poética del *realismo mágico* italiano. Esta es quizá la única vanguardia posible en la Italia fascista de entreguerras: siguiendo la llamada del misterio en las cosas cotidianas, pero siempre controlada por la racionalidad. Un «arte capaz de descubrir y revelar, a través del análisis intelectual, la energía aventurosa y fantástica que se encuentra incluso en la realidad cotidiana más trivial.»¹⁶ Casi en la misma postura, pero en términos más poéticos se expresa Giorgio De Chirico: «Hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado, que en todas las religiones del mundo»; principal exponente junto con Carrà de la *pintura metafísica*. Artista particularmente relacionado con Buzzati tanto en pintura como en pensamiento y, junto con su hermano, Alberto Savinio, partícipes de esa vanguardia, que no es ni más ni menos que la manera en que la Italia de la época acogió y adaptó las novedades literarias extranjeras, desde el surrealismo, a Kafka y el existencialismo. Única manera posible al fin y al cabo teniendo en cuenta la férrea ideología fascista y, sobretudo, la liquidación del movimiento futurista, que supuso un retorno a un nuevo clasicismo:

«demasiado hemos esperado, demasiado descontento, oscuridad y confusión han llenado el mundo, y han reinado con particular insistencia en Italia. Pero he aquí que en compensación, en nuestra tierra, antes aún que en otras, el espíritu del clasicismo vuelve a tentar a los hombres, a atraerlos con la promesa de nuevos signos y de estructuras más perfectas» (Giorgio De Chirico)¹⁷.

Por lo tanto el onirismo italiano sirve a Buzzati como una manera experimental de traducir esa angustia ante un mundo cuyas razones no entiende y al que no ve futuro «de modo que la sensación de frustración y angustia que en otras partes se manifestaba rompiendo los diques de la fantasía y los límites tradicionales de la forma [dadaísmo, surrealismo], en Italia se expresaban bajo la forma de un sueño vigilado por la razón, de una

¹⁶ PETRONIO, G., *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 954.

¹⁷ *Ibidem*, p. 916.

imaginación comprimida en formas racionalmente clásicas.»¹⁸, que demuestra «el deseo de llegar al alma secreta de las cosas, pero también a la vez, la voluntad de filtrar esa sensación misteriosa de la realidad a través de una inteligencia lúcidamente racional»¹⁹.

Autor, periodista y pintor prácticamente ignorado en vida, ajeno a la política de manera similar a Pirandello, es decir, próximo a las actitudes fascistas desde el planteamiento intelectual y, sobretodo, hombre atormentado por el horror de las ciudades modernas, el dolor y el sufrimiento del mundo, el misterio y el paso del tiempo que representa mediante el tema la espera, ya presente en su primera novela, *Barnabò de las montañas*.

3.2.1. *El desierto de los tártaros* (1940)

Relato de ambiente onírico-surrealista de marcado carácter alegórico, en la línea del “realismo mágico” anteriormente explicado. El joven oficial Giovanni Drogo es enviado a cumplir el servicio militar vigilando una fortaleza semiabandonada cuyo único campo de visión son las montañas y un extenso desierto por el que hace años que no pasa nadie, donde presuntamente habitan los tártaros. A pesar de despreciar su misión al principio decide quedarse, no sólo el tiempo obligatorio, sino toda su vida, sin saber por qué, tan sólo siente que debe permanecer allí vigilando el desierto. Para cuando aparece un enemigo el joven se ha convertido en un anciano decrepito que es evacuado de la fortaleza para evitar el ataque.

Aquí la espera se nos impone desde el principio como el tema principal de la novela: la vigilancia del desierto en espera de un enemigo. Desde el principio se desconoce la existencia de dicho enemigo, de hecho Drogo no cree que tal enemigo exista y considera que su presencia en la fortaleza es un error y una pérdida de tiempo, pero poco a poco, en especial vigilando el desierto desde la última atalaya, siente un algo indefinido que le obliga a mantenerse allí, una posible esperanza de gloria si atacasen los tártaros quizá. Esta “enfermedad” que produce la fortaleza, la *malattia*

¹⁸ Ibídem, p. 955.

¹⁹ Ibídem, p. 954.

della Bastiani como es llamada en la obra original, le contagia definitivamente en su visita al médico, al que acude para obtener la baja y huir de la fortaleza:

«Giovanni si accosta alla finestra e subisce una sorta di incantesimo. La fortezza gli appare improvvisamente grandiosa, immensa, con una sorta di sua perfezione geometrica, guerrieri immobili e bellissimi con le baionette innestate, poi trombe dai suoni squillanti e bellissimi. Rapidamente Drogo confronta tutto ciò con la città e se ne fa un'immagine di squallore e di piatezza, il cambiamento è repentino e la decisione stupefacente. All'«Ecco qua il certificato» del dottor Rovina egli risponde che non vuol più partire.»²⁰

Todos los veteranos de la fortaleza sienten lo mismo, y ninguno parece poder huir de ese sinsentido, siendo precisamente el sinsentido uno de los rasgos de la “enfermedad”, ese esperar a pesar de que no hay ningún hecho objetivo o lógico que sugiera que esperar a los tártaros vigilando la fortaleza vaya a producir algún fruto o tenga algún sentido o fin.

La elección de ese enemigo en particular, sigue la tradición medieval fundada en el error de *El Millón* de Marco Polo, donde tártaros y mongoles son confundidos, y como reconoce Italo Calvino: «en todos los tiempos ha habido poetas y escritores que se inspiraron en *El Millón* como en una escenografía fantástica y exótica: Coleridge en un famoso poema, Kafka en *El mensaje del emperador*, Buzzati en *El desierto de los tártaros*. [...] libros que se convierten en continentes imaginarios en los que encontrarán su espacio otras obras literarias.»²¹; precisamente es capital el aspecto señalado por Calvino, pues elegir a los tártaros como enemigo supone situar la acción, el peligro y en general todo el ambiente de la obra, la cual podría ser la representación de un sueño, en el marco de la irrealidad y lo fantástico.

La reflexión que hace Buzzati con esta novela es muy clara, ¿cuál es el sentido de la vida? Esta pregunta se nos presenta mediante esa infinita espera sin sentido aparente, Drogo espera físicamente la llegada de los tártaros, pero a su vez esto representa la espera metafísica de algo incierto, el paso de la vida, tema capital en esta obra como observa en una entrevista Giulio Nascimbeni, compañero de Buzzati en el *Corriere della sera*: «Ci diede un'emozione profonda il tema della fuga del tempo, quel sesto capitolo del romanzo con l'uomo che avanza e alle sue spalle si richiudono concello che non

²⁰ BUZZATI, D., *Il deserto dei tartari*, Milano, Mondadori, 1988, p. 69.

²¹ CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, p. 14.

potranno aprirsi mai più»²²; añadiendo seguidamente una interpretación socio-histórica personal desde una Italia a punto de entrar en la guerra: «Allora erano proibiti i film americani, era proibito ballare, si fumavano pessime sigarette, si mangiava male, di serà era impossibile uscire: non è poi così strano che ogni casa diventasse una piccola Fortezza Bastiani»²³; según esta interpretación, serían sus propias casas como reflejo de la reaccionaria Italia de Mussolini las fortalezas en las que los jóvenes italianos malgastaban su vida.

Precisamente es en ese capítulo al que alude Nascimbeni, el sexto, en el que Drogo tiene uno de esos sueños que le atormentan durante su estancia en la fortaleza. En él corre con sus compañeros de generación despreocupadamente por un camino sin ninguna meta aparente, para darse cuenta después de mucho correr, que se han ido cerrando tras él unas verjas que le impiden volver y que ahora corre cansado, en días cada vez más cortos y solo, sin saber a dónde dirigirse.

Tanto la novela como el sueño son explícitos en su sentido simbólico existencial. En la fortaleza la vida transcurre lentamente y no es más que la sucesión de acciones repetitivas, despertarse, formar filas, vigilar, patrullar, día tras día, incluso las noches son repetitivas, con el ritmo que marca el aljibe al oscilar y el murmullo repetitivo de las órdenes de alerta de los soldados. La vida se convierte aquí en una espera sin ningún fin ni retorno posible que sólo termina con la muerte, el sentido de la vida es el sentido que queramos darle, pues la espera carece por completo de él.

Como vemos, la novela comparte y supone un adelanto de algunos aspectos de la filosofía y del teatro del absurdo, donde la vida no son más que repeticiones de acciones inútiles, y donde no cabe la esperanza, pero, a pesar de adelantarse en unos años a *El mito de Sísifo* de Camus, no llega a compartir todas las características de su pensamiento filosófico careciendo de la idea de *absurdo* e interpretando la espera como un sinsentido.

²² <http://www.cesil.com/febbra02/italiano/2lunaita.htm>

²³ *Ibíd*em

3.3. Samuel Beckett o el absurdo de la espera (1906-1989)

Samuel Beckett es el principal representante del llamado teatro del absurdo. Este movimiento, nacido y desarrollado en Francia según Martin Esslin, quién acuñó el término de teatro del absurdo: «consiste en expresar el sentido del sinsentido de la condición humana, así como lo inútil del pensamiento racional proponiendo un abandono absoluto de la razón»²⁴. No obstante el nombre, no hay un estilo ni grupo de autores definido, teniendo los considerados grandes representantes de este teatro, Beckett, Adamov e Ionesco, estilos diferentes y particulares e incluso negando reiteradas veces su pertenencia a ningún grupo en concreto.

El nombre de teatro del absurdo le viene dado a raíz de la interpretación de las obras de estos autores desde la obra filosófica de Camus, algo a lo que Ionesco por ejemplo se oponía, declarando que prefería teatro “sorprendente” a absurdo, pues en la existencia no había nada absurdo, en cambio el hecho de existir le parecía sorprendente. Independientemente del nombre que le demos no se puede negar la relación que se puede establecer entre la obra de estos autores y las ideas filosóficas de Albert Camus, siendo ambas hijas de un mismo tiempo y clima social.

Una de las principales características de este teatro es el tratamiento de la palabra que se da en él. En ningún momento se renuncia a ella, es casi al contrario, como algunos estudiosos han señalado, parece que los personajes del teatro del absurdo padezcan “logorrea”, apenas hay acción en la obra y esta consiste principalmente en diálogos ágiles y breves que no conducen a ninguna reflexión, se desprecia el lenguaje que podríamos llamar lógico y se rechaza el lenguaje teatral canónico o estereotipado por considerársele como algo extraño. Para comprender esta extrañeza y desconfianza ante el lenguaje hay que contemplar la época en la que se desarrolló esta vanguardia teatral. Hay que considerar al lenguaje como la esencia del pensamiento, y el pensamiento, tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial, estaba devastado. Toda Centroeuropa, Francia incluida, había sido devastada por las bombas, las luchas y el hambre; el uso que se había dado a las ideas y a la palabra, conduciendo al fascismo y nazismo; y, como guinda de un macabro pastel, las imágenes de los campos de concentración dieron señas de los horrores inimaginables de los que era capaz el ser

²⁴ ESSLIN, M., *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 301.

humano. El feliz renacimiento de las primeras vanguardias había terminado y el estado de crisis ya presente durante el periodo de entreguerras se había agravado hasta romper con el pensamiento del hombre moderno. Hay que entender la gravedad de esta crisis, el ser humano enfrentado de manera brutal a la nada y el vacío, para comprender la gestación y evolución del existencialismo y la filosofía del absurdo y, como aquí tratamos, del teatro del absurdo.

A esta condición de extrañeza y de desconfianza ante la palabra hay que sumar el curioso hecho de ser los principales exponentes de este teatro extranjeros: «esta “inquietante extrañeza” que despedían las palabras debía ser particularmente sensible a unos dramaturgos que escribían —como en el caso de Adamov, Beckett y Ionesco— en un idioma que les era ajeno o —caso del apátrida Genet— al que consideraban desde las márgenes como si fuese el idioma de otra nación.»²⁵.

Hay pues, una ruptura en la comunicación. Esta incomunicación conduce a la soledad, es por ello que este teatro tiene un marcado carácter pesimista, con plena conciencia del sinsentido de la vida y la falta de esperanzas. Pero no por ello se aparta de un estilo cómico, quizá precisamente fruto de esa angustia filosófica, las figuras de los personajes y sus diálogos automáticos y absurdos conducen irremediamente a la risa, no sólo del personaje o del diálogo de turno, sino de la propia condición del ser humano; humor característico, entre el surrealismo y el humor negro y siguiendo la estela del *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud. Este teatro podría considerarse como la puesta en escena de los planteamientos existenciales de Camus en *El mito de Sísifo*, y a pesar de su variado espectro de realización tiene como características siempre presentes el humor, el absurdo, la falta de esperanzas y la incompreensión, la repetición de acciones que nos remarcen el sinsentido de la existencia, y en general la falta de acción en la obra.

3.3.1. *Esperando a Godot* (1952)

Es una obra en dos actos en la que dos mendigos, Vladimir y Estragón, aparecen esperando a un tal Godot, mientras esperan se irá desarrollando un diálogo absurdo y

²⁵ FENÁNDEZ CARDO, J. y GONZÁLEZ, F., *Literatura francesa del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 242.

repetitivo en medio de un paisaje desierto con un árbol hasta que aparecen dos caminantes Pozzo y Lucky, de los cuales el primero maltrata al segundo, tras un rato de conversación se quedan solos y un mensajero les anuncia: «El señor Godot me manda decir que no vendrá esta noche, pero que mañana seguramente lo hará»²⁶. El segundo acto comienza de idéntica manera, repitiéndose los absurdos diálogos con pocos cambios hasta que aparecen de nuevos Pozzo y Lucky, ahora mudo y ciego respectivamente, más tarde aparece un nuevo mensajero que les dice que Godot tampoco vendrá hoy.

En esta obra podemos observar las características del teatro del absurdo anteriormente explicadas de forma muy explícita, pudiendo considerar este texto como uno de los canónicos del “movimiento”. La repetición de acciones y diálogos es continua, llegando al punto de que el segundo acto es prácticamente un calco del primero, introduciéndose tan sólo pequeñas variaciones y desórdenes. Esta repetición es una representación de la rutina y del hastío de la vida, sucesión de acciones sin sentido. Los diálogos, por supuesto son continuos, muy veloces y carecen en absoluto de sentido, se ven reducidos casi a un hablar por hablar que nos permite ver en la automaticidad del lenguaje y de las respuestas el nivel de incomunicación en que los seres humanos nos hallamos inmersos. Aún así, los personajes no cesan de hablar. Este diálogo continuo durante el que no se produce ninguna acción se produce por inercia, fuera de la voluntad de los personajes, de igual modo que su vida se desarrolla sin estar en sus manos.

Si durante estos diálogos no se produce ninguna acción es precisamente debido a que esta verborrea surge como necesidad de detener un tiempo que escapa a nuestro control «hablan para detener las cosas y paradójicamente ello hace que el discurso no se detenga. O mejor dicho que no pare de detenerse»²⁷ pues los diálogos absurdos no hacen más que volver una y otra vez al callejón sin salida del punto de origen: «los personajes de Beckett permanecen atrapados por su discurso, [...] una escritura que se hace palabra pero que no libera porque es la que encadena a los seres a un muro de sombras inciertas.»²⁸

VLADIMIR: Lo cierto es que el tiempo, en semejantes condiciones, transcurre despacio y nos impulsa a llenarlo con manejos que, cómo decirlo, a primera vista pueden parecer razonables y a los cuales estamos acostumbrados. Me dirás que es para

²⁶ BECKETT, S., *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 83.

²⁷ FENÁNDEZ CARDO, J. y GONZÁLEZ, F., *Literatura...*, cit. p.250.

²⁸ *Ibíd.*, p. 250.

impedir que se ensombrezca nuestra razón. Bien, de acuerdo. Pero a veces me pregunto, ¿acaso no anda errante en la interminable noche de los grandes abismos?²⁹

Los personajes de la obra no hacen más que esperar, esperar hablando tratando de detener la espera, lo cual paradójicamente alargaría la espera. Absurdo tras sinsentido esta inacción tiene su colofón en el final de la obra:

VLADIMIR: ¿Qué? ¿Nos vamos?

ESTRAGÓN: Vamos.

(*No se mueven*)³⁰

Durante la época algunos críticos y autores criticaron a Beckett su planteamiento excesivamente pesimista, por ejemplo en la biografía de Beckett se comentan las críticas del dramaturgo Sean O'Casey, definiendo la obra de este como «miserable y notable» a la vez que en su filosofía no demuestra «nada que apunte a la esperanza» sólo regodeo en la desesperación y en el dolor. Comentarios de este tipo fueron numerosos, pero no demuestran más que una incomprensión, o directamente desconocimiento, del sentido profundo de la obra de Beckett y de la de Camus, siendo precisamente una de las características del hombre absurdo la falta de esperanza, no en sentido negativo, sino como queda ejemplificado por Camus en la figura de Sísifo. Por otra parte, ese “regodeo en la desesperación” podría verse como una catarsis que permitiría observar al hombre moderno su condición miserable de ser abandonado, muy alejada del alto concepto que suele tener de sí mismo. En cualquier caso, y siguiendo las opiniones del autor, es una obra de muy amplia interpretación que posee gran cantidad de símbolos, a pesar de la negativa del irlandés a la exégesis simbólica de su obra, por lo tanto cada cual puede interpretarla a su manera.

La obra en el original se llama *En attendant Godot*, vemos que el verbo utilizado es *attendre*, pues esperan algo, a alguien, pero esta espera física y convencional tiene un sentido mucho más profundo al representar esta espera una búsqueda del sentido de la vida, no teniendo esta ningún sentido real. Debemos pues esperar, pero esperar viviendo, pues en última instancia es lo único que podemos hacer, de igual modo que

²⁹ BECKETT, S., *Esperando a Godot...* cit., p. 129.

³⁰ *Ibidem*, p. 155.

Sísifo empuja la piedra montaña arriba una y otra vez, superando día a día el absurdo de la existencia.

3.4. John Maxwell Coetzee o la espera como añagaza para el genocidio colonialista (1940)

Llegamos con este a la última de las obras que vamos a tratar en este trabajo, *Esperando a los bárbaros*, obra del sudafricano Coetzee. Si debemos clasificar a este autor dentro de algún grupo, cosa complicada por otra parte, lo más acertado sería decir que pertenece a la generación de escritores adscritos o influenciados por los estudios poscoloniales. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, con el desmembramiento del Imperio Británico, la hegemonía neoimperialista americana y, sobre todo, a partir de los años 80' aparecen una serie de teorías, unidas a las reivindicaciones de las antiguas excolonias europeas. La búsqueda de una identidad nacional, una recuperación de la cultura colonizada y, sobre todo, una fuerte crítica a la política imperial colonialista desarrollada por los países europeos y a sus literaturas como herramientas para imponer su hegemonía. Estas teorías poscoloniales enlazan perfectamente con el planteamiento renovado de la literatura comparada, donde a través de la búsqueda de relaciones no sólo se pretende descubrir lo común humano, sino lo particular de cada cultura, especialmente en países excolonias:

«Lo deseable, es que una vez puestos ante tal encrucijada insoslayable, es que pronto las nuevas generaciones puedan salir de ahí. Y que un estudiante hindú, que tuvo que afrontar históricamente, por razones coloniales bien conocidas, a dos Shakespeares, el genio literario y el representante de los valores coloniales, pueda acabar integrando su llegada a la vida cultural india.»³¹

Todos conocemos la situación de Sudáfrica como tierra colonizada por los afrikáner, controlada por los británicos y habitada por xhosa, zulú, sesotho y demás pueblos nativos africanos, y los conflictos sufridos en tiempos más modernos durante el régimen del apartheid. Tenemos, pues, un caldo de múltiples culturas, oprimidas unas por otras y cuya igualdad y emancipación no ha sido aún resuelta del todo. La publicación de este libro en esos años, en medio de las teorías poscoloniales, de las

³¹ PUJANTE, D., “Sobre un nuevo marco teórico-metodológico...”, cit., p. 90.

reivindicaciones internacionales y en los años previos a la demolición del apartheid sudafricano nos da una idea del clima vivido en un país oprimido culturalmente durante siglos, desde el exterior y el interior, y, sobre todo, nos conciencia de manera sencilla y directa del tipo de discurso dominador impuesto por los imperios.

3.4.1. *Esperando a los bárbaros* (1980)

La obra cuenta la historia de un magistrado en una región fronteriza. La vida transcurre tranquila allí hasta la llegada de nuevas tropas especiales que investigan una posible futura invasión de los bárbaros. Estos nuevos policías realizan inspecciones y torturas a discreción sin ningún cargo de conciencia hasta que deciden marcharse. El magistrado recoge a una de las “bárbaras” que ha sido torturada y la cuida hasta entregarla a su pueblo tras largos días de viaje, al volver es detenido por los militares bajo acusación de traición y espionaje para los bárbaros. Es torturado brutalmente y abandonado en el pueblo hasta que los militares huyen al ser derrotados por los bárbaros en el desierto, tras esto la población queda abandonada, bajo la dirección del magistrado en peores condiciones que al inicio y a la merced de los bárbaros.

Coetzee hace un uso magistral del relato para transmitirnos muchas ideas con una claridad pasmosa capaz de desentrañar todas las mentiras imperiales por el mero hecho de mostrar los hechos tal cómo ocurren. Toda la obra es una feroz crítica contra los imperios y sus estrategias y particularmente contra la tortura.

La patente actualidad de la obra es bien clara, el imperio desplaza tropas para protegerse de los bárbaros e impone unas leyes brutales que sustituyen a las antiguas. Todo queda pospuesto a la protección de la *seguridad nacional*, usando la terminología de la política estadounidense. La tortura, la violencia y la brutalidad, campan a sus anchas en un territorio en estado de guerra en el cual se le ha impuesto la ley marcial. No necesitamos ni siquiera irnos a la lejana Sudáfrica del apartheid teniendo ejemplos más claros y actuales ante nuestros ojos. Las leyes antiterroristas estadounidenses tras el 11-S, las invasiones de Afganistán, Iraq y los recientes intentos de invadir Siria y Ucrania, o el posicionamiento israelí ante el conflicto Palestino, por no hablar de todas las operaciones americanas en Latinoamérica durante la Guerra Fría, nos demuestran día a

día que los imperios y las mentiras interesadas aún controlan el mundo sin apenas cambios.

Además de estas cuestiones, la parte central de la novela es una soberbia crítica a la tortura y a los torturadores. Qué son estos hombres, capaces de actuar como autómatas, sin remordimientos, sin penas, sin asco, capaces de destrozarse a otro ser humano siguiendo órdenes:

«Perdóneme si la pregunta le parece insolente, pero quisiera hacérsela: ¿cómo le resulta posible comer después, después de haber estado... trabajando con seres humanos? Es algo que siempre me he preguntado acerca de los verdugos y otros hombres semejantes. [...] ¿Le resulta fácil ingerir alimentos después? He imaginado que uno desearía lavarse las manos. Por no bastaría un lavado corriente [...] Si no, ¿cómo sería posible volver a la vida cotidiana, sentarse a la mesa, por ejemplo, y compartir el pan con la propia familia o con los compañeros?»³²

Pero también denuncia cómo existe una cultura del dolor, en línea con el ensayo de Jünger³³, y una inquietante curiosidad por él y por la tortura, innata hasta en la persona más inocente: «En cada rostro que me rodea veo la misma expresión: no es odio, ni sed de sangre, sino una curiosidad tan intensa que consume sus cuerpos y sólo deja vivir a sus ojos»³⁴.

Tenemos aquí una espera muy diferente de las anteriores. Aquí la espera no es el sujeto de la novela, ni una consecuencia desesperante de un juicio, sino que es una herramienta del imperio, una mentira, capaz de dar la vuelta al estado de las cosas e imponer un imperio del miedo y de la muerte escudada tras el acecho de los bárbaros: «¿Por qué no podemos vivir en el tiempo como el pez en el agua? ¡Los imperios tienen la culpa! [...] Los imperios se condenan a vivir en la historia. La inteligencia oculta de los imperios solo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir».

La novela tiene muchas relaciones con *El desierto de los tártaros*, es de hecho una reescritura de la novela de Buzzati en otra clave. Aquí la importancia no reside en el sentido que tiene esperar a esos misteriosos tártaros, sino cómo ese misterio y esa espera pueden ser utilizados para imponer una ley salvaje a sangre y fuego.

³² COETZEE, J. M., *Esperando a los bárbaros*, Barcelona, Random House, 2003, p. 183.

³³ JÜNGER, E., *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1995.

³⁴ COETZEE, J. M., *Esperando a...*, cit., p. 155.

Los bárbaros, como los tártaros, no son al final más que un misterio. Un pueblo pobre, nómada, casi inalcanzable. Los habitantes originarios del territorio colonizado tratados como feroces agresores; un nuevo uso de ese misterio de la mano de los estados coloniales, pero en este caso se da una deshumanización más avanzada, porque aquí el estado no avasalla con su burocracia a un individuo insignificante o lo “esclaviza” a vigilar una frontera, sino que criminaliza y desnaturaliza la condición de seres humanos de un pueblo entero, de una raza, masacrándolos, esclavizándolos y robándoles la tierra, sus posesiones y cualquier rastro de humanidad que hay en ellos: «Vivo como un animal hambriento en la puerta trasera, mantenido vivo acaso sólo como un testimonio del animal que todo amigo de los bárbaros lleva escondido dentro.»³⁵

No debería de extrañarnos que se pueda llevar a alguien hasta ese punto, más allá del derrumbamiento y del dolor, hasta no ser más que animales asustados, teniendo en cuenta la metodología de trabajo que nos avanza el torturador, el coronel Joll, en las primeras hojas:

«Para dar con la verdad, en la que tengo que presionar para encontrarla. Al principio solo obtengo mentiras, así es, primero solo mentiras, entonces hay que presionar; después más mentiras, entonces hay que presionar más; luego el desmoronamiento, tras este seguimos presionando, y por fin la verdad. Así es como se obtiene la verdad.»³⁶

Esta novela queda como crónica brutal de los métodos imperiales de cualquier época y región, de hecho no se concreta en ningún momento ni el lugar, ni la época ni el imperio más allá de localizar la acción en una zona fronteriza. Describiendo los hechos desde dentro recibimos una versión objetiva, sin caer en los sectarismos de las versiones oficiales o de las propagandas estatales, viendo las versiones ocultas de la historia: el lado humano y el lado oscuro.

Por si la sociedad y el estado moderno no parecían temibles, y los interrogantes metafísicos del hombre no eran suficientemente desgarradores, el intelecto humano es capaz siempre de destilar males aún mayores. Pero siempre habrá personas como el magistrado, como Coetzee y tantos otros dispuestos a luchar por lo humano, por el respeto y por la vida, a pesar de los imperios y de las torturas, pues siguiendo las

³⁵ *Ibíd.*, p. 180.

³⁶ *Ibíd.*, p. 15.

palabras de Sartre: “la existencia precede a la esencia”, es decir, que el verdadero sentido de la vida es la propia vida, y ese es el valor que le debe ser atribuido.

4. Conclusión

La *espera*, como hemos visto, es y supone más de lo que parece. Se puede esperar de muchas maneras, distinciones básicas como las que realiza el francés: espera física y espera relacionada con la esperanza; pero también mucho más. Hemos analizado no sólo el *tema* y su evolución a lo largo del siglo XX en el pensamiento, sino que esta evolución y los diferentes tratamientos que se le ha dado en diferentes obras.

La espera desesperanzada de *El proceso* de Kafka supone la primera representación de la pérdida de esperanza del hombre ante la brutal maquinaria del Estado Moderno, cuyos engranajes burocráticos triturar a un ser humano que se encuentra completamente perdido en un mundo que es incapaz de comprender. A primeros de siglo las vanguardias se rebelan contra toda convención existente, tratando de sacudirse el pesado manto del pensamiento burgués. El expresionismo, como una de las vanguardias más sutiles y eclécticas, intuye este desgarró en lo más profundo del ser humano, y autores como Kafka, con esa particular obra inquietante, alucinada y extraña, son capaces de mostrarnos ese desgarró y malestar ante un mundo que no sentimos como nuestro.

Buzzati muestra el clima de desamparo y de extrañamiento existente durante el periodo inminente a la Segunda Guerra Mundial, la falta de horizontes o, mejor dicho, el *sinsentido* de dichos horizontes, pues mientras esperamos esta meta, el tiempo, y la vida con él, se va escapando entre nuestros dedos. Su obra literaria, al igual que su pintura o la de su compañero, De Chirico, buscan penetrar en ese misterio presente en las cosas comunes tratando de comprender un mundo sin sentido que se escapa de nosotros y de nuestro entendimiento.

El teatro de Beckett continúa con algunos aspectos adelantados en la obra del anterior autor, profundizando aún más en la noción del sinsentido o del absurdo de la espera. Partiendo del clima desolador de la posguerra de una Europa destruida diferentes propuestas filosóficas y estéticas se van desarrollando para tratar de reflejar este clima en el arte. El teatro del absurdo surge como una manera de representar este

vacío al que se enfrenta el hombre moderno, donde sus personajes, igual que el hombre en el mundo, no pueden causarnos más que una risa amarga teniendo en cuenta ese hablar, actuar y vivir por inercia, fuera de toda previsión, lógica y voluntad. Si la obra de Buzzati se entrecruza con la filosofía existencialista, la obra de Beckett se encuentra unida, sin posibilidad de separación, a la filosofía del absurdo de los años 50'.

Por último, la novela de Coetzee, *Esperando a los tártaros*, se aparta de los sentidos metafísicos que puede producir la espera, sin, por supuesto, huir de ellos, para centrarse, inmerso en el *apartheid* sudafricano y en el auge de los estudios poscoloniales, en una feroz crítica a los imperios y sus mentiras. Tras las angustias de principio de siglo y del periodo de guerras, el hombre vuelve a utilizar cualquier excusa para imponer la dominación y el sufrimiento. Si la *espera* en las obras anteriores servía como reflexión del sentido de la vida o del lugar del hombre en el mundo, aquí la espera no es más que la excusa, la mentira retorcida, con la que imponer el estado de alerta que permita violar las leyes civiles, morales y cualquier rastro de humanidad presente en el hombre.

En conclusión, y sin ánimo de alargarnos más, un *tema*, que al principio nos pareció “curioso” como objeto de estudio, se nos ha revelado como una representación, de gran versatilidad, de los principales problemas que afectan al hombre moderno, tanto desde una perspectiva física, como el sufrimiento que produce la espera, hasta otras perspectivas de carácter moral o filosófico, llegando a plantear, no sólo el sentido de la espera, sino el propio sentido de la vida y la esperanza; sin olvidar la grosera utilización para oscuros intereses que se puede hacer de los miedos y angustias que la espera, y lo desconocido y misterioso de lo esperado, pueden producir al ser humano.

5. Bibliografía

- BECKETT, S., *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- BUZZATI, D., *Il deserto dei tartari*, Milano, Mondadori, 1988.
- BUZZATI, D., *El desierto de los tártaros*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- CALASSO, R., *El loco impuro*, Madrid, Sexto Piso, 2008.
- CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- CHEVREL, Y., *La Littérature Comparée*, París, Presses Universitaires de France, 1989.
- COETZEE, J. M., *Esperando a los bárbaros*, Barcelona, Random House, 2003.
- ESSLIN, M., *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- FENÁNDEZ CARDO, J. y GONZÁLEZ, F., *Literatura francesa del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2006.
- GRACILIANO GONZÁLEZ, J., *Historia de la literatura italiana. 2, Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- JÜNGER, E., *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- KAFKA, F., *El proceso*, Barcelona, Bruguera, 1984.
- MORI, M., “Percepciones poéticas. Ensayos para pensar la poesía «después de la autonomía del poema»”, *El cuaderno*, 42, Febrero 2013.
- PETRONIO, G., *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PUJANTE, D., “Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temátología comparatista en España”, *Hispanic Horizon*, 25, (2005).
- TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor Libros, 2001.

Bibliografía electrónica:

- <http://www.cesil.com/febbra02/italiano/2lunaita.htm>
- Vangoghletters.org/vg/letters/let599/letter.html