

**PROCESO DE INDIVIDUACIÓN Y MEMORIA TRAUMÁTICA EN EL MISMO  
MAR DE TODOS LOS VERANOS DE ESTHER TUSQUETS Y LA RAMBLA  
PARALELA DE FERNANDO VALLEJO**

María del Carmen Caña Jiménez

A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirement for the degree of Master of Arts in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill  
2007

Approved by:

Juan Carlos González-Espitia

José Manuel Polo de Bernabé

María A. Salgado

©2007  
María del Carmen Caña Jiménez  
ALL RIGHTS RESERVED

## RESUMEN

MARÍA DEL CARMEN CAÑA JIMÉNEZ: Proceso de individuación y memoria traumática en El mismo mar de todos los veranos de Esther Tusquets y La Rambla paralela de Fernando Vallejo.

(Bajo la dirección de Juan Carlos González-Espitia)

Este trabajo analiza los hitos más destacados presentes en el proceso de transformación psicológica que cada uno de los protagonistas de El mismo mar de todos los veranos de Esther Tusquets y La Rambla paralela de Fernando Vallejo experimenta en el “proceso de individuación” a lo largo de su vida. Desde la perspectiva de la psicología analítica, este estudio se beneficia de la extrapolación de los procesos mentales al plano político y social del que surgen las novelas. El análisis de las dos obras rebasa las constricciones de una mirada meramente individual para incorporar las ideas de nación y sociedad. De este modo, el estudio psicológico de los dos textos permite acceder al ámbito de la memoria traumática que subyuga a naciones con procesos problemáticos de cambio como Colombia y España.

A mis padres, Joaquín y Mari Carmen y a mi yaya Angelita

## AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar unas líneas para agradecer a todas aquellas personas que han hecho que la elaboración de esta tesis haya sido posible. En primer lugar, quiero mostrar mi agradecimiento a mi director, Juan Carlos González-Espitia, por su esfuerzo, su energía y su desmesurada dedicación. Juan Carlos González-Espitia se ha convertido en mi modelo a seguir. Gracias por exigirme y hacerme reflexionar.

También quiero dar las gracias a la Profesora María Salgado y al Profesor José Manuel Polo de Bernabé por su disponibilidad y participación como lectores en mi comité.

Gracias a mis padres a quienes les debo todo lo que soy y quienes han compartido conmigo cada minuto de esta tesis. Gracias también a mis hermanos por todos sus ánimos y a Vicente por estar siempre ahí, por saber escuchar y por brindarme un apoyo incondicional.

Gracias también a mi abuela quien siempre ha mostrado interés por mi trabajo y a mis tíos, Julio y Mamen, quienes durante todos estos años han depositado su confianza en mí.

Gracias también a mis amigos de Chapel Hill, quienes me han animado en los momentos de mayor dificultad y han compartido conmigo los momentos de mayor alegría.

## TABLA DE CONTENIDOS

### Capítulo

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
	El proceso de individuación y la angustia existencial.....	3
	Aproximaciones críticas.....	14
II.	EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA.....	23
	Sesión psicoterapéutica.....	28
III.	SIMBOLISMO: “THE FEMININE ARCHETYPE”.....	35
IV.	LAS NUEVAS JERUSALÉN Y BABILONIA.....	51
V.	MEMORIA Y TRAUMA.....	72
VI.	EFECTOS PSICOTERAPÉUTICOS Y EXILIO PERSONAL.....	101
	OBRAS CITADAS.....	108
	OBRAS CONSULTADAS.....	113

## CAPÍTULO I

### Introducción

Not for nothing did the Bible story place the unbroken harmony of plant, animal, man and God, symbolized as Paradise, at the very beginning of all psychic development, and declare that the first dawning of psychic of consciousness —‘Ye shall be as gods, knowing good and evil’— was a fatal sin. To the naïve mind it must indeed seem a sin to shatter the divine unity of consciousness that ruled the primal night. It was the Luciferian revolt of the individual against the One. It was a hostile act of disharmony against harmony, a separation from the fusion of all with all. Therefore God cursed the serpent and said: ‘I will put enmity between thee and the woman, and between thy seed and her seed; it shall bruise thy head, and thou shalt bruise his heel.’ And yet the attainment of consciousness was the most precious fruit of the tree of knowledge, the magical weapon which gave man victory over the earth, and which we hope will give him a still greater victory over himself. (Jung, Civilization in Transition 139-40)

Como nativa de Melilla, la cuestión del exilio y el simbolismo del país como manifestación arquetípica de la madre son dos ideas que han arraigado en mi interior a lo largo de esta tesis. Por su localización geográfica, Melilla se encuentra distante de la madre patria, es decir la Península Ibérica, y esta distancia física ha dado lugar a que, en numerosas ocasiones, los melillenses nos sintamos exiliados dentro del mismo país.

Sin embargo, este reconocimiento del exilio no se acepta fácilmente pues el lenguaje tiende a evadir la incómoda pregunta sobre nuestra relación con la “Madre Patria.” No ha sido sino hasta el final del presente estudio que he tomado conciencia del trauma soterrado y palpitante de la pertenencia. Ahora, por ejemplo, me doy cuenta del por qué a la pregunta sobre mi origen no respondo simplemente “Melilla” sino, “soy de

Melilla, una pequeña ciudad española situada en el norte de África a orillas del mar Mediterráneo, frente a la costa de Andalucía oriental, que desde el 17 de septiembre de 1497 es parte del territorio español.” El estudio de las novelas en que se centra esta tesis me ha hecho dar cuenta de que todo ser humano tiende a elaborar su propio discurso narrativo con el objetivo de superar experiencias traumáticas.

El objetivo de este trabajo es analizar los hitos más destacados en el proceso de transformación psicológica que cada uno de los protagonistas de El mismo mar de todos los veranos de Esther Tusquets y La Rambla paralela de Fernando Vallejo, experimenta a lo largo de su vida en el “proceso de individuación.” Al analizar desde una perspectiva junguiana las implicaciones psicológicas más relevantes resultantes de ese viaje psiconarrativo, mostraré cómo el proceso psicológico presente en cada una de las novelas puede concebirse desde dos puntos de vista diferentes. Por un lado, este proceso se concibe como una experiencia de carácter universal compartida por la colectividad humana. Por otro lado, esta transformación psicológica también se puede concebir como una experiencia individual que cada uno de los protagonistas experimenta dentro de un contexto político y social específico.

Para llevar a cabo este objetivo, analizaré, desde el punto de vista de lo artístico, las diferentes formas en que la realidad psicológica desarrollada en cada una de las novelas puede ser estudiada. Este análisis me permitirá determinar hasta qué punto la realidad descrita en cada una de las novelas puede concebirse como la proyección artística de la subjetividad del artista, en cuyo caso la narrativa se concebiría como una manifestación autobiográfica o, por el contrario, como una manifestación estética autónoma e independiente del individuo creador, en cuyo caso la realidad plasmada en la



obra sería una representación ficticia. Mediante los resultados de esta exploración inicial dilucidaré cómo el problema psicológico resultante de la perturbación del “proceso de individuación” de cada uno de los protagonistas podría extrapolarse y proyectarse al plano social y político real del que surge la obra. Esto nos permitirá determinar la manera en que las anomalías psíquicas presentes en cada uno de los personajes son susceptibles de ser analizadas como representación microcósmica de una realidad política nacional.

El estudio de la tensión entre lo individual y lo universal en cada uno de los textos me va a permitir ampliar el foco de acción de una herramienta metodológica que en la mayoría de los casos ha sido utilizada bajo criterios universalistas. El tipo de análisis que yo propongo se aleja, por lo tanto, del enfoque tradicionalista con que han sido aplicadas las teorías junguianas a la crítica literaria. Particularidad y universalidad son dos conceptos cuyas fronteras son difíciles de delimitar puesto que en la particularidad siempre hay universalidad y viceversa, tal y como veremos a lo largo del análisis. Por esta razón, pretendo combinar el estudio de carácter universalista con las herramientas de carácter historicista y pragmático necesarias para que la extrapolación del problema psicopático del personaje al plano político y nacional se haga efectiva. Para ello, como herramienta metodológica voy a hacer uso de la filosofía del trauma propuesta por Susan Brison.

### **El proceso de individuación y la angustia existencial**

El análisis de la obra de Tusquets bajo una perspectiva junguiana ya ha sido realizado por Stacey Dolgin en su libro titulado Squaring the Circle.<sup>1</sup> En el presente estudio voy a analizar la obra de Vallejo bajo los mismos criterios propuestos por Dolgin.

---

<sup>1</sup> Dolgin, sin embargo, no lleva acabo la extrapolación del problema psicopático del personaje al plano político y social del que surge la obra.

El objetivo es mostrar cómo ambas obras, El mismo mar de todos los veranos de Esther Tusquets y La Rambla paralela de Fernando, a pesar de la distancia espacial y temporal que separa a los autores, comparten un número relevante de símbolos por medio de los que se transmite un mensaje análogo. Estos símbolos son manifestaciones arquetípicas por medio de las que el lector va a poder acceder al componente inconsciente de cada uno de los personajes.

Si retomamos la cita de Civilization in Transition con que abríamos la tesis, podemos ver que la victoria que en un principio suponía la adquisición del conocimiento y la toma de conciencia se torna en angustia existencial como consecuencia del deseo del hombre de dominar y controlar, bajo parámetros racionales, el mundo que le rodea. A pesar de su deseo de control, el hombre se ha visto incapaz de someter su existencia a la razón y es por ello por lo que, a lo largo de la historia y como forma de sosegar la angustia existencial, ha recurrido a diferentes medios que dieran sentido a todo aquello que quedara fuera del entendimiento humano. De este modo, la desobediencia a Dios por parte de Adán se concibe al mismo tiempo como el acceso al conocimiento y como la causa de la Caída del hombre. El acceso al conocimiento da origen a diferencias entre los hombres y, como resultado, el ser humano se empieza a separar de la colectividad de la que forma parte. El estado de armonía que el hombre había disfrutado desde el momento de la creación viene a verse sustituido por un estado de discontinuidad y fragmentación. A partir de este momento, el sujeto pierde esa integridad que hasta entonces lo había mantenido unido al universo y se convierte en un ser separado con respecto a la totalidad universal. Este nuevo estado de fragmentación hace del individuo un ser débil ante las amenazas del mundo ya que según Jung “when man became conscious, the germ of the

sickness of dissociation was planted in his soul, for consciousness is at once the highest good and the greatest evil” (Civilization in Transition 138).

La ruptura armónica ocasionada por la expulsión del hombre del Paraíso terrenal viene a convertirse en términos de la psicología analítica en el surgimiento de la “conciencia individual” ocasionada, como veremos más adelante, por la separación del individuo del útero materno.<sup>2</sup> Al adquirir conciencia individual, el hombre se convierte en un ser vulnerable ante todo aquello que queda fuera de los límites de la razón ya que su “ego” se convierte en amo y señor de la “psique” e intenta controlar la experiencia humana en su totalidad. Según Jung, “all ego consciousness separates and discriminates; it knows only particulars and it sees only those that can be related to the ego” (145) y aunque el hombre “has the appearance of being stable and reliable, ... in reality it is a fragile thing and rests on very insecure foundations” (138).

Si nos alejamos del mito bíblico y trasladamos estas ideas a la historia de la humanidad veremos que hubo un tiempo, en las sociedades primitivas, en que existía una uniformidad psíquica comparable al estado de armonía paradisiaco. Este estado de unidad psíquica no sólo era compartido por los seres humanos sino por todos los elementos de la naturaleza tanto animales y plantas como ríos o montañas. En este estado de uniformidad primitiva resplandecía la armonía dado que no había contradicciones entre los individuos que conformaban la colectividad. Con el paso del tiempo y de manera gradual los seres humanos con una capacidad psíquica más evolucionada desarrollaron la conciencia individual y, desde ese momento, la oposición entre los individuos y la discontinuidad

---

<sup>2</sup> La psicología analítica, también conocida como psicología junguiana, es una rama de la psicología fundada por Carl Jung. La diferencia principal entre la psicología analítica y el psicoanálisis propuesto por Freud reside en la ampliación del concepto de libido propuesto por Freud y la introducción del concepto del inconsciente colectivo como componente del inconsciente.

con respecto a la unidad universal empezó a brotar. Como consecuencia, el hombre se ha visto amenazado por el mundo circundante y esta amenaza constante ha hecho de él un ser atormentado y angustiado.

La angustia existencial que ha acompañado al individuo desde el momento de la toma de “conciencia individual” es algo intrínseco al ser humano, independientemente de su lugar de origen o de su momento de nacimiento y, a lo largo de su vida, el ser humano ha intentado siempre encontrar medios a los que aferrarse como forma de hacer frente a la vida ante tal desconsuelo. Sin embargo, a pesar de la universalidad de esta angustia, los medios mediante los que el ser humano ha intentado dar sentido a su vida han ido cambiando con el paso del tiempo. La religión, por ejemplo, ha jugado un papel muy importante en este sentido. Tal y como Jung pone de manifiesto, “the religious myth is one of man’s greatest and most significant achievements, giving him the security and inner strength not to be crushed by the monstrosity of the universe (Symbols of Transformation 231).

Sin embargo, con la llegada de la modernidad, la tranquilidad proporcionada por la religión comienza a fluctuar y, como resultado, el individuo siente que el equilibrio emocional al que había llegado mediante la religión, o cualquier otra forma de experiencia espiritual, comienza a tambalear. Para Jung, “religions have been robbed of their efficacy by science. Even intelligent people no longer understand the value and purpose of symbolical truth, and the spokesmen of religion have failed to deliver an apologetic suited to the spirit of the age” (227).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La falta de valor de la religión se va a poner de manifiesto en numerosas ocasiones en la obra de Fernando Vallejo.

En The Spiritual Problem of Modern Man, Jung establece que el hombre moderno se encuentra inmerso en un estado de confusión y de desamparo resultante no sólo de la angustia existencial común a la humanidad sino también de la pérdida de vigor que los valores tradicionales han experimentado con la llegada de la modernidad.<sup>4</sup> Todos aquellos viejos valores de carácter colectivo que solían dar sentido a la existencia humana se han tornado vacíos de contenido para el hombre moderno y, como consecuencia, éste se siente abandonado ante la inmensidad del mundo. Con la llegada de la modernidad, el apoyo brindado por estos valores externos pierde vigencia y es por ello por lo que el individuo busca nuevos caminos que den significado a su vida. Dado que el mundo externo no es capaz de dar sentido a la existencia humana, el individuo da la espalda al mundo e intenta encontrar este sentido en lo más íntimo de su ser.

El hombre moderno, a diferencia del hombre anclado en los valores tradicionales, intenta adentrarse en las profundidades de su propio ser con el objetivo de alcanzar un estado de plenitud entre su cuerpo, mente y espíritu que le permita rellenar el hueco existencial originado tras la pérdida de los valores metafísicos brindados por la religión. De este modo, la modernidad viene a ser la época de la psicología y del psicoanálisis ya que todo aquél que no consigue encontrar un amparo en la moral colectiva se inclina hacia un amparo de carácter psicoterapéutico.

El proceso que lleva al individuo a alcanzar el estado de plenitud es lo que se conoce en la psicología junguiana como “proceso de individuación.” La individuación se concibe como el procedimiento de “autorrealización” o de desarrollo psicológico que

---

<sup>4</sup> Jung define al hombre moderno como aquél que es consciente del presente inmediato y del abismo que le depara el futuro. Según Jung, el hombre moderno es un ser solitario ya que “every step towards fuller consciousness removes him further from his original, purely animal participation mystique with the herd, from submersion in a common unconsciousness” (Civilization 75).

lleva al individuo al conocimiento de sí mismo y al reconocimiento de lo que Jung denomina “Self.” Para Jung, el componente psíquico conocido como “Self” es “the archetype of wholeness and the regulating center of personality. It is experienced as a transpersonal power which transcends the ego” (Hall 165). Este componente psíquico pasa a ocupar el lugar que hasta la llegada de la modernidad habían ocupado los diferentes dioses de la humanidad. En el proceso de individuación, el “Self” se convierte en

[the] organizing center or inner director which guides the maturing of the personality, sending its symbolic messages through the inner Voice to the ego. Whether or not the ego is willing to listen to these messages will determine how completely that person will reach the goal of individuation. (Kenevan 4)

A lo largo del proceso de individuación, el sujeto desarrolla aquellos potenciales de autorrealización que desde el momento de su nacimiento habían permanecido latentes en su interior y no habían podido desarrollarse debido a la protección ejercida por la figura materna que, durante la primera etapa de la vida, había anulado cualquier posibilidad de autodesarrollo en el individuo.

El proceso de individuación no viene motivado por un esfuerzo consciente o voluntario por parte del individuo sino que, por el contrario, se origina de manera totalmente involuntaria y natural. Sin embargo, para que esta transformación llegue a ser efectiva es preciso que el ser humano, de manera consciente, acepte esta nueva experiencia y, para ello, el primer paso es aceptar que la ruptura con la protección ejercida por la figura materna ha terminado. Para que este proceso de individuación se desarrolle, es necesario antes de nada que el individuo se conciba a sí mismo como un ser discontinuo de la figura materna que hasta ese momento le ha brindado protección. El

individuo debe aceptar que la unión con la figura materna y la protección ejercida por ella han acabado y que es hora de que éste tome las riendas de su vida y se desarrolle como el ser que realmente es, como ese “yo mismo” que está en su interior. Esta ruptura se entiende como un sacrificio en que el individuo “giv[es] up the connection with the mother, relinquishing all the ties and limitations which the psyche has taken over the childhood into adult life” (Symbols of Transformation 304).

Al romperse el lazo de protección entre la madre y el hijo, la toma de conciencia por parte del individuo tiene lugar y, a partir de este momento, la conciencia se va a convertir en el motor que regule la vida del hombre.<sup>5</sup> Como consecuencia, el hombre va a dar la espalda a todo aquello a lo que no se pueda acceder desde un punto de vista consciente. La incapacidad de dar sentido a numerosos aspectos de la existencia humana hacen que el hombre se sienta como un ser abandonado a los peligros del mundo y sumergido en un estado de soledad y orfandad que hacen de él un ser vulnerable.

Este estado de orfandad individual padecido por el sujeto tras la ruptura con la protección materna nos remite al estado de desolación colectiva en el que se encontraba el hombre tras ser expulsado del paraíso terrenal. A medida que el hombre toma conciencia, comienza a dar la espalda a todo aquello que no puede ser comprendido desde un punto de vista racional hasta el punto en que, con la llegada de la modernidad, el individuo niega el alivio proporcionado por los valores tradicionales. Hasta la llegada de la modernidad, el hombre había intentado encontrar apoyo y refugio en valores externos. A partir de ahora, el hombre intenta encontrar ese refugio en sí mismo por medio de su autoconocimiento.

---

<sup>5</sup> En cada una de las novelas que estamos analizando, la toma de conciencia o, lo que es lo mismo, la ruptura con la protección materna, viene simbolizada por la muerte de un ser cercano. En ambos casos, no es hasta que el protagonista se enfrenta a la experiencia de la muerte que despierta a la conciencia.

En la historia de la humanidad hay, por lo tanto, dos momentos claves en cuanto al desarrollo del individuo, por un lado, el momento de la toma de conciencia individual y, por otro, el rechazo de los valores proporcionados por la religión. La debilidad psicológica que experimenta el individuo en cada una de estas etapas hacen que el hombre se convierta en un ser propenso, en los momentos de mayor flaqueza, a buscar un estado de protección y amparo semejante al ejercido por su madre en las etapas anteriores. Como Jung comenta,

[t]he development of consciousness inevitably leads not only to separation from the mother, but to separation from the parents and the whole family circle and thus to a relative instinct degree of detachment from the unconscious and the world of instinct. Yet the longing for this lost world continues and, when difficult adaptations are demanded, is forever tempting one to make evasions and retreats, to regress to the infantile past, which then starts throwing up the incestuous symbolism. (Symbols of Transformation 235)

Jung considera que la vida del hombre se concibe como si de un arco de 180 grados se tratara. Este arco vendría a estar dividido en cuatro partes iguales, cada una de ellas correspondiente a las cuatro etapas en las que se divide la vida del hombre: infancia, adolescencia, edad adulta y vejez. Este arco es comparable, según Jung, al movimiento que realiza el sol de este a oeste a lo largo del día, o al movimiento de la Tierra a lo largo de los 365 días que forman el año. Así, la etapa de la infancia correspondería a la mañana o a la primavera y la etapa de la vejez correspondería a la caída de la noche o al invierno.

Durante la etapa de conciencia infantil, es decir, durante la primavera o la mañana, el individuo no tiene que hacer frente a ningún tipo de problemas de carácter psicológico. La separación con respecto a las figuras paternas no ha tenido lugar aún y, por este motivo, son los padres los responsables de los actos del niño. La llegada de la pubertad supone el paso de la primera a la segunda etapa en la vida del hombre. En este



momento tiene lugar la toma de conciencia por parte del individuo quien se siente “forced to resort to conscious decisions and solutions where formerly [he] trusted [himself] to natural happenings” (Campbell 4). El período de la adolescencia es el momento en que el individuo llega a desarrollar su “ego” hasta tal punto que éste se convierte en dueño de los procesos psíquicos.

Con el paso a la tercera etapa de la vida, es decir, con la caída de la tarde, el ser humano comienza a prestar una gran atención a su propio ser hasta el punto de que “the concerns of the ego become less important” (Beebe 236). Éste es el momento en que el individuo lleva a cabo un autoconocimiento que le va a permitir, no sólo conocerse a sí mismo en profundidad sino conocer a los que le rodean y, por lo tanto, va a hacer posible su completa integración en la vida social. Teniendo esto en cuenta, podemos observar que el paso del primer al segundo estadio de la vida y el paso del tercer al cuarto son los momentos de mayor relevancia y trascendencia en la vida del hombre. La falta de firmeza y estabilidad por parte del individuo a la hora de pasar de un estadio a otro puede dejar secuelas psicológicas muy graves tal y como observaremos más adelante.

Teniendo esto en cuenta podemos decir que el proceso de individuación es una transformación compleja que el individuo debe experimentar a lo largo de su vida. Este proceso nunca se verá acabado totalmente sino que el individuo está en un continuo proceso de cambio. Cuando Jung hace uso del término “individuación,” no sólo se refiere al proceso mediante el que “a baby differentiates a (little s) “self” from the mother” sino que también se refiere al “process in the second half of life in which an adult becomes heedful of the demand to realize the archetype of the Self in an individual way” (Beebe 236).

En cada una de las novelas que estamos analizando observamos que el proceso de individuación experimentado por los protagonistas se desvía de lo que sería un desarrollo normal. Los protagonistas, en vez de dejarse llevar por el proceso, le ponen frenos al intentar regresar, por todos los medios, al bienestar paradisiaco disfrutado durante la infancia. Las consecuencias, tal y como analizaremos más adelante, llegan a ser traumáticas para el individuo.

En El mismo mar de todos los veranos, la protagonista, en vez de dar un paso adelante en el proceso de maduración psicológica y ajustarse a la nueva etapa de la vida en la que se encuentra, da un paso hacia atrás y se estanca en la etapa de la juventud a pesar de que, cronológicamente, es una mujer de edad avanzada. Este retroceso en el proceso de maduración es lo que Jung denomina “regressive restoration of the persona” (Hall 39). Ambos protagonistas parecen vivir anclados en el recuerdo de un pasado que les brinda protección y seguridad.

Hall pone de manifiesto que la seguridad que parece proporcionar el pasado viene dada por el hecho de que el individuo ve el pasado desde los ojos del presente, esto es, es por medio del distanciamiento temporal que el ser humano se encuentra en disposición de extraer lo positivo de un determinado período temporal. El pasado es algo seguro en la medida en que ya ha pasado. Sin embargo, el pasado, en su momento de presente, mostraba los mismos riesgos y dificultades que el momento presente muestra en la actualidad.

Para evitar el origen de posibles traumas, el proceso de individuación, aunque originado en el inconsciente, ha de ser aprobado por el consciente. Si esta aprobación por parte del consciente tiene lugar, el consciente y el inconsciente fluirán de manera paralela

y el proceso de individuación estará siendo realizado cuando el individuo haya “fulfilled potentials, integrated both conscious and unconscious sides of himself, and learned to live from the total psyche instead of identifying himself only with the conscious ego” (Kenevan 4).<sup>6</sup> Si, por el contrario, el individuo no logra integrar el consciente y el inconsciente, el resultado será el desarrollo de traumas y complejos en la personalidad.<sup>7</sup> El estancamiento psicológico experimentado por la protagonista de Tusquets no es el único trauma posible resultante de este proceso de individuación.

Otro riesgo que surge como consecuencia de la falta de integración de consciente e inconsciente en este proceso de autorrealización consiste en el autoaislamiento o autoalienación del individuo con respecto a la colectividad de la que forma parte. Por este motivo, es necesario establecer la diferencia entre individualismo e individuación. El individualismo, tal y como apunta Jung “means deliberately stressing and living prominence to some supposed peculiarity rather than to collective considerations and obligations (Campbell 122). Por otro lado, Jung concibe la individuación como

... the better and more complete fulfillment of the collective qualities of the human being, since adequate consideration of the peculiarity of the individual is more conducive to a better social performance than when the peculiarity is neglected or suppressed. (122)

El hecho de llegar a la esencia de uno mismo no tiene como finalidad la autoalienación del individuo con respecto al resto de la colectividad. Por el contrario, el autoconocimiento personal al que el individuo accede como resultado de este desarrollo psicológico lleva al sujeto a adquirir un mayor entendimiento de las cualidades colectivas

---

<sup>6</sup> Según la psicología junguiana, el “Self” es el centro de la “psique.” La “psique” está compuesta por el consciente y el inconsciente. El “ego” constituye el centro del consciente. En el proceso de individuación el centro de la personalidad deja de ser el “ego” y pasa a ser el “Self” de modo que el centro de la “psique” se convierte en un lugar intermedio entre estos dos centros.

<sup>7</sup> El complejo es “an emotionally charged group of ideas or images. At the ‘center’ of a complex is an archetype or archetypal image” (Hall 164).

del ser humano en su totalidad y, por lo tanto, a una mejor adaptación a la vida en sociedad. Así, si el proceso de individuación se realiza de manera satisfactoria, el individuo llega a un mejor entendimiento de sí mismo y de los individuos que le rodean. De igual modo en que el proceso de individuación parece verse interrumpido en la protagonista de la obra de Tusquets, quien muestra un retroceso en su proceso de maduración, también aparece interrumpido en la obra de Vallejo cuyo protagonista no sólo muestra el mismo retroceso sino que también parece aislarse de la colectividad de la que forma parte.

Jung pone de manifiesto que, a pesar de la individualidad del comportamiento humano, nuestra conducta a lo largo de ese proceso de autodeterminación viene guiada por una especie de patrón universal común a todos los individuos al que podemos acceder, única y exclusivamente, de manera indirecta por medio de los “arquetipos” o, mejor dicho, por medio de las representaciones arquetípicas, como los mitos o símbolos. Los arquetipos son según Jung, “unconscious images of the instincts themselves ... patterns of instinctual behaviour” (Campbell 61).

### **Aproximaciones críticas**

Una vez acabada la introducción teórica, el siguiente paso es establecer en qué direcciones han sido estudiadas cada una de las novelas y determinar hasta qué punto considero que el acercamiento junguiano es el más apropiado para poder extraer mayores significaciones de cada una. Tanto El mismo mar de todos los veranos como La Rambla paralela se pueden definir, siguiendo la terminología propuesta por Pablo Gil Casado, como novelas experimentales de naturaleza deshumanizada. Según Casado, “en la narrativa experimental se doblan los asuntos...de modo que el primero sirve de vehículo

al segundo” (10). En las dos novelas observamos cómo el asunto psicopático sirve de vía o proyección al asunto social.<sup>8</sup>

Para Casado, la novela deshumanizada, de orientación orteguiana, a diferencia de la humanizada, es aquella en que “la problemática se particulariza mediante lo individual. En vez de lo exterior se prefiere lo interior, de modo que el mundo del entorno tal y como es, “se reemplaza por una versión subjetiva de los hechos narrados” (14). Hasta este punto estoy de acuerdo con la definición que Casado da de la novela de temática deshumanizada, especialmente cuando afirma que “la novela deshumanizada tiende a la representación ... abstracta ... desde el reflejo subjetivo, hasta la captación de la más abstrusa imaginaria mental” (14). Sin embargo, considero que su afirmación de que “los hechos narrados no van más allá de lo egocéntrico” (14) sería bastante generalizadora. Tal y como él mismo pone de manifiesto, “la deshumanización puede seguir cauces realistas” (16) y, por lo tanto, el egocentrismo de los hechos narrados dependería de la novela. En su análisis de El mismo mar de todos los veranos Casado destaca “la proyección social ... aún siendo intensa, nunca va más allá de la superficie novelada” (226). Tanto El mismo mar de todos los veranos como La Rambla paralela muestran cómo la subjetividad de cada uno de los protagonistas puede extrapolarse al plano social del que surge la novela.

La mayoría de la crítica literaria en torno a El mismo mar de todos los veranos se ha orientado hacia una aproximación de género. En el análisis que Nina L. Molinaro realiza acerca de las obras de Tusquets ella afirma que “gender considerations invest a

---

<sup>8</sup> En ningún momento estoy afirmando que las novelas de este estudio sean novelas de crítica social. Estoy de acuerdo con Casado cuando afirma que las novelas deshumanizadas, a diferencia de las novelas de crítica-social humanizadas, no se centran en la dialéctica socio-histórica. En este tipo de novelas, lo importante no son las relaciones entre los diferentes grupos de poder. Sin embargo, desde mi punto de vista, este tipo de novela muestra, en ciertas ocasiones, un reflejo de la sociedad.

plurality of approaches, from archetypal to psychoanalytic, and semiotic to reader response” (18). En esta aproximación de género, se ha prestado una gran atención al estudio de la intertextualidad y la re-escritura de los motivos folklóricos y mitológicos tradicionales. De Rodríguez parte de la idea de que,

[e]l mito y el cuento folklórico son las primeras manifestaciones de la literatura creadas por el hombre para trascender con la imaginación lo incomprendible, lo turbio, lo feo, lo brutal y poder sentirse confortado. Para el niño, los cuentos de hadas ... tienen, además de la misión de entretener, la de instalar en él la confianza en su propia habilidad para enfrentarse a la vida ... para explicarse irónicamente lo incomprendible de su destino” (129).

La misión de “instalar ... la confianza ... para enfrentarse a la vida” va a convertirse en la base de la re-escritura de la tradición. Según Kathleen M. Glenn “a work of art can only be read in connection with or against other texts” (citado en Vázquez 30). En su análisis de la obra, Glenn parte del estudio de los motivos folklóricos para determinar hasta qué punto Tusquets lleva a cabo la re-escritura de cada uno de estos elementos de la tradición literaria. Desde su punto de vista, la protagonista ve la realidad que le rodea “through the prism of art” (34) hasta el punto que “has turned herself and those around her into fictional characters” (40). La re-lectura de los motivos tradicionales se ha orientado hacia diferentes direcciones, todas ellas con una misma finalidad: invertir o reinterpretar las estructuras de poder patriarcales que han dominado la tradición literaria.

La obra también ha sido analizada desde una aproximación erótica, llegando incluso a ser calificada como “novela erótica” por el simple hecho de que “female sexuality emerges in her works as a positive, beautiful, and enjoyable force” (Bellver 14). Bellver lleva a cabo el análisis de la lengua del erotismo en relación con el simbolismo de los espacios cerrados, los elementos acuáticos y los motivos folklóricos. Para ella, por ejemplo, los espacios cerrados, como los aposentos o estancias, no se pueden interpretar

como símbolos de la mujer como había apuntado Freud anteriormente. Bellver retorna a la tradición folklórica y reasigna un nuevo significado a cada uno de estos símbolos. La casa, que en la tradición había representado “the ominous chamber of sexual knowledge forbidden to the hero,” se convierte en “a comfortable private chamber of sexual fulfillment” (16) en conexión con las mujeres. Para Bellver,

[t]he distinctiveness of Esther Tusquets does not lie in the originality of her images, but in the way she infuses new meanings into these images and weaves them together to form a positive vision of female erotic energy ... eroticism in Tusquet’s novels serves her protagonists as a possible avenue to freedom and an opportunity for self-affirmation (25).

Uno de los análisis más provocativos de la obra de Tusquets es, según Molinaro, el realizado por Geraldine Cleary Nichols “who locates difference in the discourse of El mismo mar de todos los veranos” (18). Nichols parte también de la idea de que “la vida es una refundición de varios textos ya escritos” (Nichols 80) pero considera que la originalidad de El mismo mar de todos los veranos reside en que la novela no refunde otros textos sino que los re-escribe y, al hacerlo, “consigue contar una historia de diferencia” (80). Por su parte, Molinaro considera que “a common thread that runs through the criticism on El mismo mar de todos los veranos lies in the explicit or implicit treatment of power” (Molinaro 26).

Linda Gould Levine centra su crítica de esta novela en el análisis de la dinámica de la re-lectura y establece que “reading is a ‘learned’ experience and that we are not condemned to become what we read but are also empowered to ‘resist, subvert and revise the literary canon.” En este intento por invertir el canon literario, “phallic symbols and male members are momentarily banished from the text and replaced by the ‘grutas’ and the ‘pozos subterráneos’ emblematic of the narrator’s house by the sea and woman’s sexuality” (206).

La crítica también se ha orientado hacia la teoría psicoanalista de carácter feminista “which highlights the mother-daughter relationship as the dominant formative influence on female development” (Servodidio 159). Stacey Dolgin y Clayton Frances Houchens, entre otros, llevan a cabo el estudio de esta novela desde la perspectiva de la psicología analítica propuesta por Jung. Para Dolgin, El mismo mar de todos los veranos, junto con El amor es un juego solitario, Varada tras el último naufragio y Para no volver, conforman una tetralogía por medio de la que se revela el proceso de transformación psicológica de la protagonista/autora.

Al igual que la aproximación crítica a la obra de Vallejo, la cual analizaremos a continuación, la crítica de la obra de Tusquets se ha centrado en muchas ocasiones en el carácter autobiográfico de la narración. Sin embargo, a diferencia de la obra de Vallejo, la aproximación autobiográfica a la obra de Tusquets no ha dejado de lado el estudio de las características estéticas de la obra. Como hemos podido observar, la mayoría de la crítica sobre Tusquets se ha enfocado en el estudio feminista. Lo que yo propongo es alejarme de esta perspectiva de género y centrarme en el estudio del personaje desde la perspectiva psicológica del trauma y la represión ya que la dictadura franquista, como veremos más adelante, supuso un período de represión y contención no sólo para la mujer sino para la población española en general.

Es preciso destacar que no hay mucha crítica acerca de esta obra específica de Fernando Vallejo. La mayoría de sus críticos se han quedado en las características radicales de sus escritos, y se han centrado muy poco en el estudio de los elementos de fondo. Buena parte de los estudios se ha inclinado hacia el carácter autobiográfico de su producción artística y ha tendido a analizar al personaje y narrador en primera persona a



partir de las características reales del autor. Este hecho se ha puesto de manifiesto en numerosas entrevistas en las que los periodistas o críticos se han dirigido al autor como si él fuera el protagonista de sus narrativas. Esta aproximación crítica a la obra de arte reduce el carácter artístico de la narrativa. Reconozco que a lo largo de sus novelas se observan numerosas referencias que coinciden con datos reales de la vida del autor. Sin embargo, reducir el estudio de la obra a la relación que ésta guarda con su autor tiene como consecuencia que muchos aspectos de carácter estético, psicológico, histórico y literario pasen a un segundo plano.

La novela, como cualquier otro producto artístico, es algo comercial que surge de la imaginación de un determinado autor. Por este motivo, el trabajo artístico generalmente mostrará una serie de rasgos que lo identifican con su creador. Al igual que un hijo muestra un cierto parecido con sus progenitores, la obra muestra un cierto parecido con su creador. Sin embargo, el hecho de que un hijo se parezca a su padre no significa que el hijo y el padre sean la misma persona. Así, el hecho de que el protagonista de la narrativa de Fernando Vallejo comparta ciertas características con el autor no significa que el autor se esté reconstruyendo a sí mismo en la narración.

En casi todas las entrevistas Fernando Vallejo ha sido abordado como si del narrador en primera persona de su narrativa se tratara. Antes de seguir adelante me gustaría hacer hincapié en el hecho de que el autor es ante todo un personaje público que se re-crea a sí mismo como forma de ajustarse a las demandas de su público. Fernando Vallejo se ha ficcionalizado de cara a la sociedad, esto es, se ha convertido en un ser paralelo a su personaje. Esta ficcionalización de su personalidad hace que sus entrevistas sean, en numerosas ocasiones, poco verosímiles puesto que el mismo se contradice.

En una entrevista titulada “El dolor no enseña nada” al comentario “muchos de sus lectores y críticos se preguntan si la misantropía palpable de su voz narrativa se corresponde a la del Vallejo real...,” Vallejo responde “... por razones literarias, yo construí un personaje lleno de manías, de mañas, de animadversiones de fobias y de amores, sacándolo en parte de mí mismo. Pero no, no soy yo. De mí tiene más bien poco” (“El dolor no enseña nada”). De igual modo, en otra entrevista que el autor concedió al periódico El País, a la pregunta “si usted estuviera en un libro ¿cómo sería?,” Fernando Vallejo responde: “Yo no sería capaz de ponerme en un libro. Porque soy demasiado caótico, y enredado, y contradictorio, y no me puedo apresar en palabras.” En una entrevista telefónica que Fernando Vallejo mantuvo con varios estudiantes de UNC-Chapel Hill, el autor comentó que la obra tiene una base autobiográfica puesto que “es más fácil escribir sobre lo que [el autor] h[a] vivido que lo que pued[a] inventar.” Estas dos afirmaciones por parte de Vallejo corroboran el hecho de que a pesar de que la novela está inspirada en sus propias experiencias, no deja de ser una novela y, por lo tanto, una ficción “la base es autobiográfica, el porcentaje no sé cuánto, digamos un 50% o un 60%, el resto es invento” (Entrevista telefónica). Si el resto es invención y el análisis de la obra de Vallejo se ha reducido en la mayoría de los casos a lo autobiográfico, hay un 40% o un 50% de la obra que no se analiza. Con respecto al carácter autobiográfico de la obra me ha llamado la atención el comentario que ha hecho en la entrevista telefónica acerca de la escena en el stand de Colombia “yo no salí, por ejemplo, con un bote de gasolina a quemar el stand de Colombia y todos los que estaban al lado aunque me hubiera gustado, pero entonces, como me hubiera gustado hacerlo lo puse como si estuviera planeando, como si lo hubiera hecho.” Ese “lo puse como si” muestra el proceso de ficcionalización

de los datos. Así, aunque el autor se vale de su realidad para crear la narrativa la ficción está siempre presente.

En lo que concierne al interés vertido en cada una de sus novelas, la mayoría de la crítica se ha ceñido, en un primer lugar, al estudio de La virgen de los sicarios, que “desde su publicación en 1994, ... se ha convertido en uno de los textos más comentados por la crítica dentro de la producción literaria latinoamericana” (Rueda 397) y, posteriormente, al estudio de El desbarrancadero. Como el mismo autor puso de manifiesto en la conferencia telefónica, él no escribe para las masas, él no pretende ser un “best seller” y admite que “La virgen de los sicarios y El desbarrancadero tienen un público mayor el que la La Rambla paralela, que tiene un público muy reducido” (Entrevista telefónica).

Junto con el estudio autobiográfico, la crítica también se ha orientado hacia el estudio de las obras, principalmente La virgen de los sicarios, como reflejo de la conflictiva situación de Colombia. Para ello, se ha prestado una gran atención a la violencia y los efectos que ésta produce en la sociedad, especialmente la problemática del desplazamiento. En “Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente,” María Helena Rueda analiza la realidad colombiana desde la problemática de este fenómeno y establece que bajo el término “desplazamiento forzado” se engloban cuatro fenómenos: “el secuestro, el desarraigo, el exilio y la migración del campo a la ciudad” (394). A esta idea del desplazamiento volveremos más adelante en relación con la extrapolación política.

En general, la crítica ha definido al protagonista de La Rambla paralela como un ser pesimista, deprimido y sombrío. Sin embargo, si hacemos el esfuerzo de situarnos en

el punto de mira en el que él se sitúa e intentamos comprender las motivaciones que le llevan a adoptar esa actitud ante la vida veremos que más que ser un individuo apocalíptico lo que pretende es redimir a la sociedad del mal que la asola. Al desear la muerte de todos está deseando el cese del sufrimiento humano.

Aunque ya hemos mencionado que el autor es un ser bastante contradictorio y poco verosímil en sus entrevistas, es cierto que en la mayoría de ellas y también en la que mantuvimos telefónicamente coincide en que “nadie tiene derecho a imponer la vida ... no hay por qué perturbar la paz de la nada.” Esta es una idea que se pone de manifiesto de manera directa a lo largo de sus obras. Tal y como él mismo contestó a mi pregunta acerca del pesimismo del personaje “a lo mejor es [el personaje] muy optimista porque ha muerto y descansó del todo.” La presencia constante de la muerte de forma tan cruel y sin tabúes tiene como finalidad conseguir la desnaturalización de la violencia que la sociedad ha interiorizado y ha aprendido a ver como natural.

## CAPÍTULO II

### El proceso de creación artística

En The Spirit in Man, Art, and Literature, Jung establece la relación existente entre la psicología analítica y la poesía. Desde su punto de vista, el proceso de creación artística es una actividad psicológica y, como tal, es susceptible de ser analizado bajo esta perspectiva, aunque con esto no quiere decir que cualquier proceso de creación se pueda analizar bajo los parámetros del análisis psicológico.<sup>9</sup> En palabras de Jung: “art by its very nature is not science, and science by its very nature is not art” (66). Jung advierte que la relación entre psicología y arte ha de establecerse, única y exclusivamente, en aquellos casos en los que el arte demande este tipo de análisis, como las dos novelas que estamos analizando. Imponer un tipo de análisis científico a cualquier tipo de manifestación artística podría tener como resultado que la obra viera reducidas las particularidades que la distinguen de las demás hasta tal punto que llegase, incluso, a perder su esencia y a verse subordinada a una interpretación de carácter elemental y general.

De este modo, Jung se opone al tipo de análisis propuesto por la escuela de psicología médica inaugurada por Freud, que fomenta el estudio de la obra de arte teniendo como base la relación que ésta mantiene con la vida íntima del poeta. Según Jung, esta aproximación hace que la obra pierda su puro valor artístico pues el foco de estudio no se encuentra en la obra propiamente dicha sino en lo determinantes psíquicos

---

<sup>9</sup> Según Jung, la opinión que el psicólogo tenga acerca del arte ha de estar restringida al proceso de creación en sí y no tiene nada que ver con “its innermost essence” (66).

que rigen la personalidad del creador. Este tipo de análisis puede tener como consecuencia que la obra de arte pierda su autonomía estética y llegue a concebirse como un tipo de manifestación patológica del individuo creador. Así, la manifestación artística vendría a ser analizada como si de un caso de neurosis o psicosis se tratara y esto tiene como resultado la reducción de la obra a su mínima esencia.

La escuela freudiana determina que, en general, los casos de neurosis y psicosis tienen su base en las relaciones que el individuo mantuvo con sus padres en el pasado. Jung añade que las relaciones con los progenitores no sólo explican las causas de la neurosis y la psicosis sino de cualquier comportamiento humano, desde sus buenos o malos hábitos hasta las creencias y pasiones. Este método de análisis de carácter reductivo propuesto por Freud se basa en la idea de que el paciente neurótico reprime ciertos contenidos psíquicos por ser incompatibles con los valores conscientes. Aparte de los traumas infantiles, estos contenidos reprimidos son también de naturaleza sexual, delictiva y obscena. Con respecto a esto Jung pone de manifiesto que el ser humano es imperfecto por naturaleza y, por lo tanto, no tiene nada de particular que en algún momento de su vida muestre algún tipo de represión de las que habla Freud. Como consecuencia, si este tipo de represión es normal en la naturaleza humana, Jung establece que el tipo de análisis propuesto por Freud no aporta nada en concreto en cuanto a la interpretación de la obra de arte.

Jung afirma que para hacer justicia a una obra de arte es necesario deshacerse por completo de los prejuicios médicos, de modo que el objetivo último del estudio no se centre en las condiciones patológicas del poeta sino, más bien, en la obra de arte como “a living [and] self-contained process” (Campbell 309) puesto que “if a work of art is

explained in the same way as a neurosis, then either the work of art is a neurosis or a neurosis is a work of art” (The Spirit in Man 67). Para Jung los parámetros de análisis clínicos no son aplicables a una obra de arte dado que ésta es un objeto y no un individuo.

El verdadero significado de una obra de arte reside, según Jung, en que ésta trasciende las preocupaciones personales del creador y se concibe a sí misma como una entidad viva cuyo significado es inherente e independiente de factores externos. Según Jung, este tipo de estudio psicológico aporta mucha información acerca del hombre en general, pero no es suficiente para analizar una obra de arte, y mucho menos al hombre como su creador, pues esta forma de análisis reduce al individuo a un mero miembro de la especie humana. El estudio del poeta aporta una gran información para el análisis de la obra. Sin embargo, considero que el lector no tiene por qué conocer los detalles y particularidades de la vida del sujeto creador para poder entender el mensaje de la novela.

Una vez aclarada esta idea, Jung distingue dos tipos diferentes de procesos de creación artística. Por un lado, habla de las obras literarias que emanan enteramente de la intención y esfuerzo consciente del autor. En este proceso de creación, el autor lleva a cabo la búsqueda de las palabras y expresiones adecuadas de modo que el material elegido está subordinado a su intención artística. El poeta se constituye, entonces, en una entidad inseparable del proceso de creación, hasta el punto de que sus intenciones se hacen indistinguibles del acto de creación. Por otro lado, Jung habla de las obras que no surgen del esfuerzo consciente del autor sino que, por el contrario, emanan directamente de la pluma del poeta. El lugar central que ocupaba la conciencia en el otro tipo de proceso viene a ser sustituido por innumerables pensamientos e imágenes que invaden al poeta como si fuera un impulso ajeno. Este proceso de creación artística sería bastante

parecido a la “inspiración” de la que hablaban los griegos, pues “an unconscious dynamics, which Jung calls the ‘objective spirit,’ begins to influence the writer and even often imposes upon him forms of expression which he does not intend to use consciously” (Von Franz 119). En este caso, el artista no es idéntico al proceso de creación sino que, por el contrario, es consciente de que él es una entidad ajena a su obra. De este modo podemos decir que mientras que en el primer caso el proceso de creación estaba subordinado al poeta, en este último caso, es el poeta el que se subordina al proceso. Según Jung, esta distinción va a ser de gran importancia a la hora de analizar el arte desde un punto de vista psicológico.

En la práctica, las obras pertenecientes al primer grupo, las que se subordinan al poeta, en ningún momento sobrepasarán los límites de comprensión y su efecto nunca irá más allá de la intención del autor. Por su parte, las obras pertenecientes al segundo grupo son aquellas que trascienden el entendimiento humano y muestran formas y contenidos extraños, así como un tipo de lenguaje cargado de significación.

La perspectiva de Jung con respecto al análisis del proceso de creación artística es más completa que la propuesta por Freud, pero continúa reduciendo la naturaleza de ésta según el componente consciente e inconsciente que interviene en la creación. Del mismo modo que considero que las líneas que delimitan lo universal y lo particular son líneas arbitrarias y, por lo tanto, ajenas a la experiencia real, también considero que es muy difícil poder establecer si una obra, en su totalidad, es el producto de un esfuerzo consciente o si, por el contrario, emana enteramente del inconsciente. Jung en The Spirit in Man, Art, and Literature afirma que

[i]t is not enough to know whether the poet belongs to the introverted or to the extroverted type, since it is possible for either type to work with an



introverted attitude at one time, and an extroverted attitude at another...The same poet can adopt different attitudes to his work at different times (76).<sup>10</sup>

Al igual que el modo de escritura no es siempre el mismo en todas las obras de un mismo autor, en muchos casos un determinado proceso de creación no se puede definir como consciente o inconsciente en su totalidad. El consciente y el inconsciente se combinan en el proceso de creación artística, siendo el grado en que uno u otro hacen su aparición lo que varía según la obra en cuestión, de modo que un determinado proceso de creación pueda mostrar mayor grado de conciencia o mayor grado de inconciencia por parte del creador.

Las dos novelas que estamos estudiando demandan, un tipo de análisis psicológico y es por ello que voy a intentar mostrar de qué modo las teorías junguianas fluyen de los textos. Más que “aplicar” una determinada teoría, prefiero mostrar como la teoría emana del proceso de creación en sí. Desde mi punto de vista, el hecho de aplicar una determinada teoría a una obra artística puede tener como consecuencia que el análisis de ésta se vea constreñido e, incluso, forzado a una determinada perspectiva de análisis que limita el significado que ésta conlleva.

Las teorías de crítica literaria no son dogmas, es decir, no son proposiciones cuya firmeza y certeza puedan ser asentadas de manera innegable. Un determinado crítico, por ejemplo, puede estar de acuerdo con un aspecto específico de una teoría pero no tiene por qué estarlo con todo lo propuesto por dicho teórico. Hago esta aclaración porque el análisis que voy a llevar a cabo a continuación es el resultado de la forma en que, desde

---

<sup>10</sup> Por medio de la distinción “introverted” y “extroverted” Jung está haciendo uso de la terminología utilizada por Schiller quien ya había hablado de los dos tipos de proceso de creación propuestos por Jung. Schiller hablaba de procesos “sentimental” y “naïve.” La actitud “sentimental” coincide con lo que el denomina “art introverted” o, según la terminología junguiana el proceso consciente y la actitud “naïve” o “extroverted” coincide con lo que Jung denomina proceso inconsciente (73).

mi perspectiva, las teorías propuestas por Jung pueden ser aplicadas al caso específico de Tusquets y Vallejo. La lectura de las obras de Jung me ha hecho ver que muchas de las ideas que en ellas aparecen se encuentran, en gran medida, presentes en las dos novelas y, partiendo de mi experiencia literaria voy a desvelar el mensaje y significado que ellas encierran.

Tal y como Jung pone de manifiesto, para que una obra de arte sea susceptible de ser analizada e interpretada, es necesario que se reconozca su valor simbólico. De no ser así, cualquier tipo de estudio o posible interpretación sería de poca utilidad pues la obra “means no more than what it says, or... is no more than what it seems to be” (79). De igual modo en que Jung dice que una obra de arte ha de ser entendida como “a living [and] self-contained process” (Campbell 309) también dice que los sueños deben tratarse como si fueran “totally unknown object[s]” (Civilization in Transition 150). Al tratar los sueños desde esta perspectiva, las posibilidades de interpretación se abren y el acercamiento a su significado se facilita. Con respecto a los sueños, Jung también explica que los “dreams are impartial, spontaneous products of the unconscious psyche, outside the control of the will” (149).

### **Sesión psicoterapéutica**

En este trabajo propongo analizar los procesos de creación artística de cada una de las novelas como si de una sesión psicoterapéutica se tratara. Al igual que en una sesión psicoterapéutica entran en juego el consciente y el inconsciente, en el proceso de creación también entran en juego ambos componentes psíquicos. Para que una sesión psicoterapéutica ocurra es necesario, en primer lugar, que el paciente, de manera voluntaria y consciente, acepte someterse a las sesiones, es decir, tome la iniciativa de

encaminarse a la consulta y de ser tratado. Una vez allí, y de manera consciente, el paciente irá abriéndose al terapeuta hasta llegar a un punto en que se siente lo suficientemente cómodo para revelar lo más íntimo de su ser al profesional. Sin embargo, esto no quiere decir que el paciente transmita lo más íntimo de sí en su totalidad pues es posible que el individuo sienta una resistencia interna a revelar su verdadero ser de manera completa. De este modo vemos que en el proceso de terapia psicológica intervienen el consciente y el inconsciente y la cantidad de información desvelada dependerá, en última estancia, de la voluntad del individuo que está siendo tratado.

Al relacionar el proceso de creación artística con una sesión psicoterapéutica debo hacer frente a dos niveles de análisis diferentes, el nivel de análisis extratextual y el nivel de análisis intratextual. Según el primer nivel de análisis, el paciente de la sesión psicoterapéutica vendría a estar representado por el autor propiamente dicho, de modo que la creación artística se concebiría como la información revelada a lo largo de la sesión. El autor/paciente, de manera voluntaria y consciente, emprende la labor de escribir su obra / asistir a la terapia.<sup>11</sup> El que el autor se decante por la escritura de un determinado género y no otro es comparable al hecho de que el paciente asista a una determinada consulta y no a otra. De este modo vemos cómo, el autor / paciente es consciente de sus actos.

De acuerdo con el segundo nivel de análisis, el paciente vendría a estar representado por el protagonista de cada una de las narrativas. Aunque ambas aproximaciones serían factibles en estas novelas, el objetivo de mi trabajo, se centra, en un primer estadio, en el análisis de las obras como entidades con contenido propio. Así,

---

<sup>11</sup> Brison considera que el acto de escribir, narrar, o contar los recuerdos traumáticos que perturban la memoria tienen una finalidad psicoterapéutica ya que por medio de la narración el paciente intenta hacer frente al trauma para así re-encontrar su lugar en la sociedad.

mi tesis se centrará en el estudio de los protagonistas ya que son éstos, de manera explícita, y no los autores, los que están experimentando el proceso de individuación. En este caso, los protagonistas desempeñarían el papel de pacientes en la consulta psicoterapéutica y el lector sería el analista profesional que interpreta cada uno de los símbolos que aparecen en sus conversaciones. La tarea del lector, al igual que la del terapeuta que analiza los sueños, es determinar de qué manera se asocian estos símbolos entre sí y con respecto al inconsciente colectivo y a partir de ahí determinar, en la medida de lo posible, hasta qué punto se asocian al contexto del que emergen.

Este enfoque va a ser de gran utilidad para llevar a cabo la extrapolación del problema psicopático del personaje al plano político y social del que surge la obra. Como ya hemos comentado anteriormente, para hacer posible esta extrapolación voy a hacer uso de la filosofía del trauma propuesta por Brison quien considera que “telling [one’s] ... story, narrating [one’s] ... experiences of traumatic events, has long been considered ... to play a significant role in survivor’s recovery from trauma” (68). Con esto no estoy reduciendo el estudio de la obra de arte al componente clínico como proponía Freud. De hecho no voy a analizar la idea de trauma desde el punto de vista del autor sino desde el punto de vista del protagonista. De este modo, el foco de mi investigación no es el componente patológico del creador sino el estudio de la obra de arte como entidad autónoma. Así, mi análisis partirá de los elementos intratextuales y, desde ahí llevaré a cabo la extrapolación de aquellos aspectos que considere más relevantes.

Con respecto a la relación entre la interpretación de los sueños y la interpretación de la obra artística, es necesario considerar que en La Rambla paralela, el protagonista se encuentra en un estado de insomnio constante tal y como se observa en “el insomnio de la

ciudad se la había venido a sumar al propio” (9) o “la culpa del insomnio se la achacaba al jet lag y a los incidentes del viaje” (10). Esto hace que el lector llegue a confundirse pues no sabe si lo que está ocurriendo es real o sólo fruto del estado onírico del protagonista.

El intento de contactar con la finca de la abuela en la primera página, por ejemplo, resulta ser simplemente un sueño o, mejor dicho, una pesadilla del personaje puesto que tal y como aparece en la segunda página “en ese instante me desperté bañado en sudor, con una opresión en el pecho y un dolor confuso en el brazo izquierdo” (8). Mediante esta cita se observa cómo el sueño sirve de recuerdo del momento en que tomó conciencia de la muerte de la abuela que es, a su vez, el momento en que empieza a adquirir la conciencia propiamente dicha, ya que la toma de conciencia se verá completada con la muerte de su perra, la Bruja.

Tal y como se observa a través de esta cita, la obra comienza con un “flashback.” Mediante el sueño, el protagonista viaja a un momento crucial en el pasado, el momento en que tiene la noticia de la muerte de su abuela. En el tiempo real de la novela, el protagonista es un hombre de edad avanzada que está a punto de morir. El dolor de brazo y la opresión en el pecho son los síntomas de infarto que sufre minutos más tarde. La novela empieza y acaba con la muerte física del protagonista lo que hace que la estructura de la novela sea circular. Todo lo que se cuenta a partir de la segunda página en que se pone de manifiesto que el viejo ha muerto sigue un orden retrospectivo aunque no lineal. Según Brison, los “flashbacks,” las pesadillas, el insomnio y la constante presencia de los recuerdos tormentosos son los síntomas más recurrentes de la memoria traumática.

Los diferentes acontecimientos del pasado que se relatan en la novela no son referidos en orden cronológico sino que aparecen a modo de recuerdos. Según Brison, “traumatic memory is not narrative. Rather, it is experience that reoccurs, either as full sensory replay of traumatic events in dreams or flashbacks, with all things seen, heard, smelled, and felt intact, or as disconnected fragments” (44).<sup>12</sup>

La toma de conciencia que tiene lugar con la noticia de la muerte de la abuela marca un antes y un después en la vida del protagonista, pues divide su existencia en dos etapas, la etapa de la infancia y adolescencia y la etapa adulta. De igual modo en que el recuerdo de la muerte de la abuela le viene a través de un sueño, el resto de los recuerdos le van a venir como ensueños e ilusiones, o como resultado de su continua ingestión de alcohol. Hay momentos en que el lector no sabe si el personaje está hablando con otra persona o únicamente se habla a sí mismo como resultado de los efectos de la bebida. La presencia real de la otra voz narradora que acompaña al protagonista en la mayoría de los casos dificulta aún más la distinción entre ilusión y realidad. Tal y como Hall pone de manifiesto “the usual personality virtually disappears with the ingestion of alcohol and is replaced by a relatively stable shadow personality that can be belligerent or fun-loving, or in some notable way different from the sober ego state” (Hall 35).

El desdoblamiento del protagonista provocado por la ingestión continuada de alcohol podría concebirse como la oposición entre el consciente y el inconsciente. Hay numerosos casos que nos permiten definir al protagonista como un ser contradictorio, como un ser incapaz de reconciliar los dos componentes psíquicos que conforman su mente. Esta imposibilidad de reconciliación de los opuestos se traduce como la

---

<sup>12</sup> Esta idea será retomada más adelante cuando lleve a cabo la distinción entre la memoria traumática y la narrativa traumática.

imposibilidad de llevar a cabo el proceso de individuación. Por su parte, la protagonista de la obra de Tusquets, no nos transmite su parte más íntima de manera directa sino que hace uso de una secuencia de cuentos infantiles por medio de los que, de manera arquetípica, se ponen de manifiesto sus impulsos inconscientes. El alcohol y los cuentos se convierten en las herramientas terapéuticas por medio de las que cada uno de los personajes exterioriza lo más íntimo de su ser. Según Brison,

[t]he communicative act of bearing witness to traumatic event not only transforms traumatic memories into narratives that can then be integrated into the survivor's sense of self and view of the world, but it also reintegrates the survivor into a community, reestablishing bonds of trust and faith in others. (XI)

Desde su punto de vista, el contar lo sucedido tiene un efecto terapéutico en el paciente puesto que por medio de la narración los pacientes encuentran un sentido a su existencia. Por medio de la narración, el paciente intenta reafirmar su existencia y su continuidad en un mundo que lo ha fragmentado y lo ha convertido en un ser alienado.

Tal y como Brison misma explica con respecto a su propia experiencia como víctima de una violación “for the first several months after my attack, I led a spectral existence, not quite sure whether I had died and the world went on without me, or whether I was alive but in a totally alien world” (9). En su opinión, “a trauma survivor needs to be able to control herself, control her environment and be reconnected with humanity” (60). En definitiva, por medio de la terapia psicoterapéutica, el individuo intenta alcanzar una vez más ese estado de integridad que ha perdido con el universo. En términos junguianos, este intento de alcanzar la integridad representaría la cristalización del ego y del Self de la que hablábamos anteriormente.

Brison considera que todas aquellas personas que han sufrido una situación traumática “fear violent intrusions by others” (61) y como consecuencia padecen una

cierta pérdida de conexión con el resto de la humanidad y esta pérdida de conexión “in turn imperils autonomous selfhood” (61). Tal y como Virginia Held apunta “autonomy does not consist of putting walls around oneself ... but instead, of forming essential relationships with others” (citado en Brison 61), “since the earlier self died, the surviving self needs to be known and acknowledged in order to exist” (62). Esta idea acerca de la autonomía del individuo pero a su vez integración con respecto a la colectividad de la que forma parte nos lleva a pensar en la distinción entre individuación e individualismo de la que ya hemos hablado.



### CAPÍTULO III

#### **Simbolismo: “The Feminine Archetype”**

Una vez establecidos los métodos que van a ser utilizados en la extrapolación de los procesos mentales, el siguiente paso será el análisis simbólico de cada una de las obras. Para ello, lo más importante es establecer las características más importantes que definen a cada uno de los protagonistas / pacientes de estas dos novelas. Uno de los aspectos más relevantes con respecto a cada uno de los personajes es su identidad anónima. El lector en ningún momento tiene noticia del nombre de cada uno de ellos. El hecho de que no se revele el nombre de ninguno de los protagonistas nos remite al carácter universal de cada una de sus experiencias.

Otro aspecto importante en relación con los protagonistas es el sexo de cada uno de ellos. En El mismo mar de todos los veranos, nos encontramos con una protagonista femenina mientras que en La Rambla paralela tenemos un protagonista masculino. La naturaleza sexual opuesta de cada uno de los protagonistas apoya, aún más, el factor universal del proceso que cada uno de ellos experimenta.

Si tenemos en cuenta el arco de 180 grados con que Jung representaba el transcurso de la vida del individuo, veremos que ambos personajes se encuentran cronológicamente a punto de dar el paso decisivo que les permita cruzar de la tercera a la cuarta etapa de la vida. De igual modo en que no se nos decía el nombre de los

personajes, tampoco se nos dice la edad exacta de cada uno de ellos. Sin embargo, el lector es capaz de inferir a través de sus palabras en qué etapa de la vida se encuentran.

En el caso de la obra peninsular, por ejemplo, la protagonista comenta al principio de la novela “mientras hacían llegar por la escalera y el vestíbulo, donde yo, cuarenta años atrás estaba al acecho” (Tusquets 12). Esta referencia nos hace ver que la protagonista se encuentra, aproximadamente rondando los cincuenta años pues tiene conciencia de lo ocurrido cuarenta años atrás. Esto indica que la acción ocurrida en el pasado debió ocurrir, aproximadamente cuando tenía diez u once años, justo en el momento de la pubertad, puesto que, a pesar de que se describe a sí misma como una niña “y aunque yo no la vi, la niña imagina a su madre con una risa contenida, sólo un punto demasiado aguda en el momento en que divertida excitación la desborda” (Tusquets 12), debió ser una niña no muy joven para mostrar esa capacidad de observación y, lo que es aún más importante, poder recordarlo.

Del mismo modo, el protagonista de la novela colombiana ha de estar rondando los sesenta o setenta años ya que en numerosas ocasiones la voz narrativa se refiere a él como “el viejo.” A pesar de los diez o quince años que pueda haber de diferencia entre los dos personajes, ambos siguen estando en la misma etapa junguiana. En el proceso de desarrollo físico y mental, la mujer, por naturaleza madura a una edad más temprana que el hombre y por ello tiene sentido que el protagonista se muestre un poco mayor. En el proceso de maduración fisiológica, ambos protagonistas se encuentran en el momento de la pérdida de fertilidad.<sup>13</sup> Tanto la protagonista de Tusquets como el protagonista de

---

<sup>13</sup> Esta pérdida de fertilidad aparece contrarrestada, en un principio, mediante el acto creador que cada uno de ellos lleva a cabo. El protagonista de *La Rambla paralela* es escritor de profesión. La creación literaria parece convertirse en la única forma por medio de la que el escritor logra dar sentido a su existencia. Sin embargo, a medida en que la novela avanza o, lo que es lo mismo, a medida en que el

Vallejo se encontrarían aproximadamente en la misma etapa cronológica aunque, tal y como veremos más adelante, la edad cronológica de cada uno de los personajes no corresponde con la edad mental, es decir, el desarrollo psicológico de cada uno de los protagonistas no es paralelo a su desarrollo físico.

Mientras que el lector puede acceder con bastante facilidad a los datos objetivos de la vida de cada uno de los protagonistas, la única forma en que puede acceder al inconsciente es por medio de los símbolos e imágenes que se transmiten a lo largo de las obras. Al igual que el terapeuta sólo puede acceder al componente inconsciente de su paciente a través de las referencias arquetípicas, el lector ha de valerse de esas mismas referencias para llegar a comprender la psicología de los personajes.

El estudio de los arquetipos nos va a permitir analizar el proceso de individuación experimentado por los protagonistas en cada una de las novelas. Sin embargo, a los arquetipos no se puede acceder de manera directa. Lynda Jentsch-Grooms, quien retoma las ideas de Jung, pone de manifiesto:

Theoretically, it is incorrect to speak of a given myth or symbol as an archetype, as a myth or symbol is merely an archetypal representation of a vastly more complex archetype which can never be consciously represented in its entirety...archetypes are not inherited representations, but inherited possibilities of representations. (18)

Según Jolande Jacobi, un discípulo de Jung,

---

protagonista envejece, éste empieza a perder el interés en la literatura. Tal y como el mismo Vallejo afirmó en la entrevista telefónica, “la literatura sólo puede escribirse en primera persona puesto que nadie más puede entrar en la mente del propio individuo si no es él mismo.” El fin de su producción literaria se concibe como el fin de su capacidad reproductora. Por su parte, la protagonista de El mismo mar de todos los veranos es una profesora de literatura quien, a lo largo de la obra, crea su propia narrativa por medio de la re-recreación de los motivos folklóricos de los cuentos infantiles y la mitología clásica. No obstante, al igual que el protagonista de La Rambla paralela finalmente desiste de su papel como escritor, la protagonista de El mismo mar de todos los veranos finalmente deja de re-crear la tradición y se resigna a la función social que le ha sido asignada. Este cese del proceso de creación pone de manifiesto la llegada a la etapa de infertilidad.

[w]hen the archetype as such is “touched by consciousness,” it can manifest itself either on the “lower,” biological plane and take form, for instance, as an expression of instinct ... or on the “higher,” spiritual plane as an image or idea. In the latter case the raw material of imagery and meaning are added to it, and the symbol is born. (citado en Jentsch-Grooms 20)

Para Jung, el símbolo es

an indefinite expression with many meanings, pointing to something not easily defined and therefore not fully known ... The symbol ... has a large number of analogous variants, and the more of these variants it has at its disposals, the more complete and clear-cut will be the image it projects of its object. (Symbols of Transformation 124)

Estos símbolos “are grounded in the unconscious archetype, but their manifest forms are moulded by the ideas acquired by the conscious mind” (Symbols of Transformation 232).

Para comenzar con el análisis de los símbolos es preciso partir de la carga simbólica que posee cada uno de los títulos. El mismo mar de todos los veranos y La Rambla paralela nos evocan la idea de retorno y de repetición. Aunque en el título de la obra de Vallejo esto no se ponga de manifiesto de manera tan clara como en el título de la de Tusquets, conforme avancemos en el análisis veremos que ambos títulos tienen varios puntos en común.

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, “retornar” significa “volver al lugar o a la situación en la que se estuvo.” Esta doble referencia va a ser de gran valor a la hora de analizar cada una de las novelas puesto que, como la definición pone de manifiesto, ambos personajes regresan al mismo lugar de sus recuerdos o, mejor dicho, al mismo espacio

físico.<sup>14</sup> Sin embargo, en ninguno de los casos se lleva a cabo un retorno “a la situación en la que se estuvo” y ahí adquiere relevancia el calificativo “paralela” en la obra de Vallejo. En ambas novelas los protagonistas intentan regresar y volver a vivir un momento en su recuerdo y lo único que consiguen es regresar al espacio físico en el que se ubica este recuerdo pero nunca al lugar. Esto se observa en las siguientes citas:

Despierto ... incapaz por lo que parece de habituarme a una casa sin gente, a una habitación que no comparto con nadie, a una cama grande que sólo lleno yo... incapaz de sumergirme de nuevo, siquiera unos instantes, en un duermevela tibio de tonos apagados, incapaz de reproducir aquellas mañanas de los días de fiesta de mi infancia. (Tusquets 69)

Ardiendo el sol de mediodía llegó a la Rambla Paralela: el “Paralelo,” según el mapa. Ése tenía que ser. Y tomó por la larga avenida buscando la pensión, tratando de orientarse en el olvido. Edificios y edificios y edificios, iguales, iguales, iguales. Si en alguno de ellos hubo algún día una pensión, ya no estaba. ¿Y qué importancia tenía localizarla? ¿Se iba a encontrar acaso en ella a sí mismo? (Vallejo 45)

Los dos protagonistas intentan regresar a un lugar cuyo último recuerdo ocurrió durante la etapa de la pubertad o adolescencia. Tanto el regreso a la casa por parte de la protagonista de la obra de Tusquets como el regreso a Barcelona por parte del protagonista de Vallejo tienen como última referencia la estancia que ambos disfrutaron en cada uno de estos lugares en dos momentos decisivos de sus vidas. Por un lado, en el caso de Tusquets, la protagonista se encontraba a punto de dar el paso a la pubertad y, en el caso del protagonista de Vallejo, justo en el momento en que se encontraba a punto de dar el paso de la adolescencia a la edad adulta.

---

<sup>14</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, el espacio en su primera acepción es la “extensión que contiene toda la materia existente.” El lugar, por su parte, es el “espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera.” Mientras que el espacio alude únicamente al aspecto físico, el lugar, al poder ser ocupado por un cuerpo, está ligado a una experiencia viva. En otras palabras, mientras que el espacio sería el terreno sin vida, únicamente lo físico, el lugar sería una combinación de lo físico y lo experimentado y vivido.

Los dos momentos decisivos en la vida de la protagonista de Tusquets se observan en el pasaje en que el personaje comenta acerca de la estatua de Mercurio que se encuentra situada a la entrada de la casa abandonada. En esta cita se observa cómo los dos recuerdos que la protagonista tiene de la casa de su infancia se materializan en dos momentos claves de su desarrollo, la etapa de la pubertad y la entrada en la edad madura:

Un viejo juego o un viejo rito. Para niñas expectantes y ansiosas, remotamente —sólo remotamente— excitadas, o para mujeres maduras que vuelven al cabo de los años, que se refugian aquí ... cuando en el mundo exterior algo nos hiere mucho o algo termina o todo parece demasiado estúpido. Sigo pues el viejo juego o el viejo rito. (8)

Por su parte, en La Rambla paralela el protagonista había estado anteriormente en Barcelona durante su juventud,

... volvía ahora al pasado, a esa noche de su juventud en que conoció el Liceo. El telón denso que separaba el hoy del ayer se alzó dejando ver la escena... Ajá, un día pues, ya muy lejano, el viejo había sido un muchacho y había pasado por esa misma ciudad. (16)

Aunque a simple vista parezca que el viejo se encontraba en un estadio de desarrollo más avanzado que la protagonista de Tusquets, pues él era un muchacho cuando ella todavía era un niña, es importante considerar que el primer paso decisivo para una mujer es el paso a la pubertad justo cuando tiene lugar su desarrollo sexual y la llegada de la menstruación. De igual modo, el otro paso decisivo es el de la menopausia que tiene lugar justo en la etapa cronológica en la que se encuentra la protagonista en el tiempo real de la novela. Con respecto al protagonista de La Rambla paralela, los dos viajes a Barcelona tienen lugar en dos momentos decisivos de su desarrollo, tanto fisiológico como psíquico. Tal y como Neumann pone de manifiesto “the transformation from girl to woman is far more accentuated than the corresponding development from boy to man.

Menstruation ... is in every respect a more important incident than the first emission of sperm in the male” (31).

El intento de regreso temporal y espacial al lugar de sus recuerdos se concibe, desde un punto de vista junguiano, como el deseo del individuo de regresar a “[the] original warmth, [the] well-tempered matter of the material paradise” (Bachelard 7). En relación con esta idea de retorno, adquiere una gran importancia el concepto del “hueco.” La Rambla paralela se abre con una conversación telefónica por medio de la que el protagonista intenta establecer contacto con la finca de su abuela.<sup>15</sup> Sin embargo, lo único que queda de esa finca de sus recuerdos es el “hueco” puesto que tal y como la voz al otro lado del teléfono comenta “la volaron con dinamita y únicamente dejaron el hueco. Un hueco vacío lleno de aire” (7). Por su parte, El mismo mar de todos los veranos se abre por medio del retorno de la protagonista a la casa donde solía vivir durante su infancia. A diferencia de la obra de Vallejo, en ésta la casa continúa en pie pero, de igual modo, es únicamente el espacio lo que permanece mientras que el lugar ha desaparecido.

Desde el comienzo, el concepto de “hueco” cobra una gran importancia en ambas novelas. En un primer momento, por ejemplo, el concepto de “hueco” alude al plano geográfico. En la obra de Vallejo la idea de “hueco” se pone de manifiesto de manera explícita pues el término “hueco” está presente, desde la primera página, a lo largo de toda la novela. En la obra de Tusquets, sin embargo, el término no aparece mencionado de manera directa pero sí por medio de diferentes alusiones, por ejemplo, por medio de la referencia a la casa y al cruzar la puerta, la protagonista dice que “[c]ruzo la puerta de

---

<sup>15</sup> Conforme se avance en el análisis se verá que la finca de la abuela está estrechamente ligada a su experiencia a Barcelona hasta tal punto que llegará el momento en que se hable indistintamente de ambos lugares.

hierro y cristal, pesada, chirriante, y me sumerjo en una atmósfera contradictoriamente más pura —menos luz, menos ruidos, menos sol” (Tusquets 7).<sup>16</sup>

En ambos casos estamos hablando de “hueco” y no de “vacío.” Esto tiene una fuerte relevancia y una determinada intención comunicativa. Al hablar de “hueco” estamos concretando algo que se concibe como abstracto, esto es, la nada, el vacío. Frente al “vacío” que es una idea abstracta, el “hueco” es un concepto concreto que viene delimitado por unos límites físicos y tangibles. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, el “vacío” viene a ser definido como “la concavidad o hueco de algunas cosas” y el “hueco,” a su vez, viene a estar definido como “el espacio vacío en el interior de algo.” Tal y como se observa en la definición léxica, es necesario atribuir una característica concreta al término abstracto “vacío” para así poder definir la idea. Así, pues, el hecho de que ambas ideas sean prácticamente sinónimas pero optemos por hablar de “hueco” y no de “vacío” indica el deseo de situar este espacio dentro de un paradigma concreto, es decir, entre dos lugares o momentos específicos.

Teniendo en cuenta las diferentes formas en las que se alude al “hueco” a lo largo de las novelas podemos decir que esta idea se puede analizar desde múltiples perspectivas. Por un lado, el “hueco” hace referencia a un espacio geográfico, por otro lado, alude a un lapso temporal y, finalmente, también alude a un vacío existencial. Si imaginamos el transcurso de la vida en términos geométricos, como si de una línea recta se tratase, lo único que tendríamos asegurado son los dos puntos que delimitan esa línea, es decir, el punto de partida y el de llegada. La sucesión continua de puntos que constituirían esta línea, y por

---

<sup>16</sup> A esta cita volveremos más adelante en relación con la simbología del hueco de la entrada.



lo tanto el hueco de la vida, dependería de las decisiones que cada individuo tomara como forma de dar sentido a su existencia y, por consiguiente, serían relativos o, mejor dicho, no estarían asegurados. El análisis del concepto del “hueco” como el espacio existente entre el momento de nacimiento y el momento de la muerte sería un trabajo de gran envergadura para esta investigación y se desviaría del propósito del análisis. Por este motivo, propongo el estudio del “hueco” en relación con los cuatro ángulos rectos que conforman los 180 grados que, según Jung, abarcan la vida del hombre.

Como ya comentamos anteriormente, la vida del hombre se divide en cuatro etapas por las que el individuo debe pasar física y psicológicamente para llevar a cabo el proceso de individuación de manera satisfactoria. En estas dos novelas, ninguno de los protagonistas pasa por las cuatro etapas desde un punto de vista psicológico. En ambos casos se produce un salto de la tercera etapa a la muerte que, en el transcurso normal de los acontecimientos, vendría a representar la fase final de la última etapa. El proceso de individuación no se lleva a cabo de manera progresiva y gradual sino que, por el contrario, se ve interrumpido y desviado de su curso normal. Ninguno de los protagonistas parece adaptarse a la nueva etapa psicológica en la que se encuentra ya que no se muestran preparados para dar el paso a la cuarta etapa. Como consecuencia, “[the] failure of adaptation is compensated by ... a regressive reactivation of the parental imagos” (Symbols of Transformation 140).

Esta interrupción en el proceso de individuación se concibe, de manera simbólica, como un hueco en el arco de 180 grados. La cuarta etapa en el proceso

de individuación resulta inexistente y lo que permanece es, única y exclusivamente, el hueco. Para llevar a cabo el análisis de los símbolos que aparecen en esta novela voy a centrarme principalmente en aquellos relacionados con este “hueco” como manifestación arquetípica de la madre o, mejor dicho de lo femenino.

Tal y como Jung pone de manifiesto en Symbols of Transformation, la multitud de símbolos por medio de los que se accede al arquetipo “delineate[s] further aspects of the process underlying them all” (124). Para poder entender las diferentes formas en que un arquetipo aparece representado es preciso partir de la idea de que “the contents of the unconscious are primarily ‘projected’ indirectly as contents of the ‘outside world’” (Neumann 20). Por consiguiente, el estudio de los símbolos pertenecientes al mundo exterior nos va a servir para analizar el componente inconsciente de cada uno de los protagonistas.

El “Feminine Archetype” se pone de manifiesto a través de numerosos símbolos que evocan el concepto de “the Great Mother.” Este concepto adopta tres formas diferentes: por un lado, “the GoodMother,” por otro, “the Terrible Mother” y, finalmente, “the Good- Bad Mother” (Neumann 21). A lo largo de las novelas veremos que este arquetipo se representa no sólo a través de diferentes símbolos pertenecientes al mundo externo, como es por ejemplo el mar o la casa, sino que, al mismo tiempo, se proyecta en individuos específicos, como la abuela, la madre o el amante.

Al igual que en todo arquetipo hay siempre una combinación de lo negativo y de lo positivo, en el caso del arquetipo femenino representado a través de la figura materna,

también observamos dicha dicotomía. La madre se concibe, por lo tanto, desde dos puntos de vista diferentes. Por un lado, desde una perspectiva positiva, como si de una especie de escudo protector se tratara, que protege al niño de los peligros de su alrededor. El símbolo central de lo femenino es el “vessel” o lo que correspondería en español, el recipiente, “[whose] ‘inside’ is an unknown [and] its entrance and exit zones are of special significance” (Neumann 39). Desde este punto de vista, la imagen de la madre está conectada, de manera simbólica con la cueva, la casa, el abismo, o las profundidades. Neumann considera que los símbolos por medio de los que se pone de manifiesto el aspecto positivo de “lo femenino” surgen directamente de la más íntima experiencia personal (147), es decir, de la relación visible entre madre e hijo.

La madre también se puede concebir desde una perspectiva negativa. En este caso, el aspecto negativo se presenta como una proyección de símbolos que no emana de la relación visible entre madre e hijo sino, más bien, por medio de ideas o símbolos relacionados con el hambre, la enfermedad, la guerra o la sangre.

Tal y como Neumann señala,

[t]his Terrible Mother is the hungry earth which devours its own children and fattens on their corpses; it is the tiger and the vulture,... the flesh-eating sarcophagus voraciously licking up the blood seed of men and the beasts”. (149)

Este lado negativo de “lo femenino” no aparece como escudo protector sino, más bien, como una madre devoradora y castradora que impide que el hijo se desarrolle de manera autónoma y llegue a descubrir su individualidad. En este sentido, la figura de la madre viene conectada a símbolos como la tumba, animales devoradores o la vagina dentada. El arquetipo de lo femenino se concibe, por lo tanto, como una combinación de opuestos, esto es, como la vida y

la muerte. Esta dualidad de la figura materna se va a poner de manifiesto en las dos novelas mediante la interpretación binaria de cada uno de los símbolos arquetípicos.

Neumann afirma que “the natural elements that are essentially connected with vessel symbolism include both earth and water” (47) y esto se puede observar claramente a lo largo de cada una de las novelas. En relación con la tierra, Neumann destaca el simbolismo del árbol no sólo en relación con su capacidad para producir frutos sino también en su función de cobijo, una idea que se prolonga al símbolo de la casa.

Las dos novelas comienzan con el retorno del protagonista a la casa de su infancia. Este retorno se concibe de manera diferente en cada una de las obras puesto que mientras que en El mismo mar de todos los veranos la protagonista lleva a cabo un retorno físico, en La Rambla paralela, este retorno es simplemente mental pues únicamente tiene lugar por medio del sueño. Según Bachelard,

[a] house constitutes a body of images that gives mankind proofs or illusions of stability. We are constantly re-imagining its reality; to distinguish all these images would be to describe the soul of the house; it would mean developing a veritable psychology of the house (17).

En relación con la doble simbología de la casa, esto es, como representación de vida y muerte, es preciso destacar que el retorno a la casa en cada una de las novelas también conlleva esta doble significación. En la obra de Vallejo, por ejemplo, el recuerdo de la casa de la abuela, no es sólo el recuerdo de la infancia sino el recuerdo de la muerte. Por medio del retorno a través de la llamada telefónica el protagonista recibe la noticia de la muerte de su abuela y, por lo

tanto, se enfrenta a la experiencia de muerte que va a dar lugar a su toma de conciencia.

En el caso de la obra de Tusquets, el retorno a la casa abandonada de su infancia se concibe simbólicamente como el retorno al útero materno. Las palabras utilizadas para describir la casa denotan la tranquilidad y serenidad disfrutadas por el feto en el seno materno,

me hubiera refugiado en el frescor de piedra de una iglesia muy vieja, donde huele remotamente a humedad y a frío, el frío de un invierno no ahuyentado todavía aquí por el bochorno del verano... Me gusta la penumbra y el silencio. (7)

Esta sensación de oscuridad y de olor a humedad y de espacio sin tiempo nos lleva a pensar simbólicamente en el estado anterior al nacimiento, en el estado de la preconciencia. De hecho, el frescor, la penumbra y el silencio nos remontan al paraíso terrenal, a ese ‘locus amoenus’ que habrían disfrutado nuestros primeros padres. Sin embargo, al igual que en la obra de Vallejo, la casa también conlleva una simbología negativa. El retorno a la casa justo en un momento crucial en el proceso de maduración psicológica de la protagonista se concibe, por un lado, como la castración que viene a estar representada por la “Terrible Mother” y, por otro, como el recuerdo de una infancia que va a traumatizar su existencia. A esta idea volveremos más adelante conforme avancemos en el proceso de extrapolación al plano político y social.

Neumann afirma que del mismo modo en que la cueva y el cuerpo femenino, entendido como recipiente o vasija, son símbolos de la “Great Mother,” también forma parte de esta simbología la puerta o entrada, es decir, el hueco que conecta el mundo exterior con el mundo interior. Como mencionábamos anteriormente, “the Great Mother”

se pone de manifiesto por medio de tres formas diferentes, una de las cuales es “the Good-Bad Mother.” Por consiguiente, el símbolo de la puerta puede concebirse, como algo negativo también según el momento específico en que el paso por esta puerta tenga lugar en la vida del individuo. Al comienzo de la novela española, la protagonista

“[c]ruz[a] la puerta de hierro y cristal, pesada, chirriante, y [se] sumer[ge] en una atmósfera contradictoriamente más pura- menos luz, menos ruidos, menos sol como si... [se] hubiera refugiado en el frescor de piedra de un iglesia muy vieja, donde huele remotamente a humedad y a frío... y en cuyo aire se entrecruzan desde las altas cristalera polícromas, múltiples rayos de luz. (7)

Según Neumann,

[t]he two pillars and the dolmen, covered with the traverse stone, are one of the earliest representations of the threefold Feminine [and] ... just as the temple is a late development of the cave, and hence a symbol of the Great Goddess as a house and shelter, so the temple gate is the entrance into de the goddess...the gate of a sanctuary which is in itself conceived as her body. (158)

Esta relación entre la casa y el templo se pone de manifiesto de manera bastante directa por medio de la cita que acabamos de mencionar en la que la protagonista compara el frescor de esa casa con el de una iglesia. La entrada/penetración en el templo/cuerpo femenino se concibe como algo negativo en este momento. La protagonista no es una niña nunca más y, por este motivo, el deseo de penetrar de nuevo en el cuerpo materno se concibe como un intento de incesto. Jung entiende el incesto como “the urge to get back to childhood” (Symbols of Transformation 235). Desde su punto de vista, el deseo de regresar a la infancia tan sólo se concibe como incesto propiamente dicho una vez que el individuo se ha desarrollado sexualmente. Según Jung, “the idea of the soil as feminine also embraces the idea of continuous cohabitation with the woman, a physical interpenetration” (209). Esto explica por qué las primeras experiencias de los

protagonistas en la casa de su infancia no tenían consecuencias negativas para ninguno de ellos. Por el contrario, el intento de regreso una vez que los protagonistas han alcanzado la edad madura sí conlleva unos efectos traumáticos para cada uno de los personajes puesto que “what was natural and useful to the child is a psychic danger for the adult, and this is expressed by the symbol of incest” (213).

Al igual que el regreso a la casa por parte de la protagonista de Tusquets, los dos viajes a Barcelona en el caso del protagonista de la obra de Vallejo tienen lugar en los dos momentos cruciales de su desarrollo psicológico. El hecho de que el protagonista masculino viajara a Barcelona justo en el momento en que se encontraba a punto de dar el paso de la adolescencia a la edad adulta y, más tarde, justo en el momento en que se encontraba a punto de dar el paso a la tercera edad, pone de manifiesto un intento de retroceso en el proceso de maduración por parte del individuo. Tal y como veremos más adelante, la relación sexual que el protagonista mantuvo con un muchacho prostituto de Barcelona supuso un intento de regreso al estado de continuidad disfrutado bajo la protección materna. De igual modo, la protagonista de Tusquets también disfruta de un encuentro sexual con Clara, una alumna suya.

Como George Bataille pone de manifiesto en su obra Erotism, Death & Sensuality, la relación erótica supone una disolución parcial de los participantes que viven en la experiencia de la discontinuidad y es mediante este proceso de disolución que los participantes pierden su naturaleza discontinua para disfrutar de una fusión que les proporciona continuidad. Sin embargo, esta experiencia de

continuidad es algo pasajero y tan pronto como esta disolución tiene lugar, los participantes retornan al estado de discontinuidad original (17). Por consiguiente, el intento de retroceso por parte de los protagonistas en los momentos cruciales de su desarrollo psicológico hace que ninguno de ellos consiga ver completados “the crystallization of a stable ego...and...a permanent relationship between the ego and the Self” (Jacobi 64).

El símbolo de la casa está estrechamente conectado con el de la ciudad desde el punto de vista junguiano y prueba de ello es el mensaje análogo que la casa, en la obra de Tusquets, y el retorno a Barcelona en la obra de Vallejo, ponen de manifiesto. Para Jung “the city is a maternal symbol, a woman who harbours the inhabitants in herself like children” (Symbols of Transformation 208) y “the symbol-creating process substitutes for the mother the city, the well, the cave, the Church, etc.” (213)



## CAPÍTULO IV

### Las nuevas Jerusalén y Babilonia

La referencia a la ciudad como figura femenina ya se ponía de manifiesto en la Biblia por medio del simbolismo de ciudades como Jerusalén y Babilonia.

En el Apocalipsis, la ciudad de Babilonia aparece descrita de la siguiente manera

—¡Cayó, cayó la gran Babilonia!  
Se ha convertido en morada de demonios,  
en refugio de todo espíritu impuro,  
en refugio de todo pájaro impuro y repugnante;  
porque el vino del furor de su fornicación  
lo han bebido todas las naciones,  
Los reyes de la tierra fornicaron con ella  
y los comerciantes se hicieron ricos  
con su lujo desaforado. (Apocalipsis 18, 2-3)

Babilonia viene a simbolizar a la “Madre Terrible,” esto es, “the mother of all abomination [and] the receptacle of all that is wicked and unclean” (Symbols 214). Entre las características que definen a Babilonia me gustaría destacar tres particularidades que van a permitir establecer una relación con las ciudades que aparecen en las novelas. En primer lugar me gustaría destacar el hecho de que Babilonia se conciba como “refugio de todo pájaro impuro,” en segundo lugar, la referencia al “vino del furor de su fornicación” y, finalmente, su lujosa sensualidad. Jerusalén, por el contrario, se define como:

Y vi bajar del cielo, de junto a Dios, a la ciudad santa, la nueva Jerusalén ataviada como una novia que se adorna para su esposo. (Apocalipsis 21, 2-11)

En la obra de Vallejo observamos estas dos ciudades bíblicas a través de las diferentes alusiones a Colombia y Barcelona. Cada una de ellas aparece representada ya sea como Babilonia ya sea como Jerusalén según el momento específico en que aparecen referidas en la vida del protagonista. Del mismo modo en que Babilonia y Jerusalén se encuentran personificadas en la Biblia, también Colombia adquiere rasgos humanos. Hay un momento en que el protagonista parece hablar con Colombia y dice “El año pasado mataste a veintiocho mil y secuestraste a tres mil quinientos. ¿O me vas a decir que no y te vas a hacer la pendeja?” (42).

Colombia, en primer lugar, es la cuna y tierra natal del protagonista y, como tal, aparece asociada con imágenes relacionadas con “the Good Mother.” Esta unión y nostalgia por Colombia se pone de manifiesto en numerosas ocasiones a lo largo de la novela cuando dice, por ejemplo, “—¡Si pudiera regresar a Medellín!... pero no al de ahora: al de mi infancia” (34) o “¿Cómo podía vivir sin la abuela, lejos de ella y de Colombia?” (41).

Sin embargo, no todas las referencias a Colombia están impregnadas de nostalgia y de buenos recuerdos. El viejo no muestra ningún reparo en destacar los aspectos negativos de su tierra natal como se muestra en las siguientes citas: “Allá [en Colombia] los únicos que se pueden desplazar tranquilos son los muertos porque tienen seguro de cobertura amplia: contra el atraco, contra el secuestro, contra el asesinato, contra la extorsión” (87) o “Colombia la destructora, el país bulldozer” (111).

Colombia, tal y como ponen de manifiesto estas citas, representa al mismo tiempo Babilonia y Jerusalén, esto es, Colombia viene a representar los aspectos positivos y negativos de la figura materna. Al igual que Babilonia, Colombia es el “refugio de todo pájaro impuro.” En numerosas ocasiones se hace mención al hecho de que en los ríos de Colombia abundan los cadáveres que están siendo devorados por los gallinazos, también llamados zopilotes, “ave rapaz diurna que se alimenta de carroña ... de plumaje negro irisado, cabeza y cuello desprovistos de plumas, de color gris pizarra, cola corta y redondeada y patas grises” (“zopilote”). Tal y como el mismo protagonista aclara, los gallinazos son “los buitres, el viejo vultur latino” (18). El buitre como animal devorador es, de acuerdo con los análisis propuestos por Jung y Neumann, una manifestación simbólica del arquetipo de la “Terrible Mother” (Neumann 149).

En relación con el “vino del furor de su fornicación” y la lujosa sensualidad Colombia también muestra ciertos puntos en común con Babilonia. El protagonista se queja de la multitud que asola no sólo a Colombia sino también a Barcelona. La multitud de gente no es más que el resultado de la excesiva fornicación pues tal y como el mismo protagonista comenta “la fuente de todos nuestros males hay que ir a buscar ahí, en el pervertido gusto por ese hueco vicioso, viscoso y pantanoso: la vagina vil que perpetúa la pesadilla del ser y empuerca al mundo” (15). Además, también comenta “el aguardiente era el gran culpable del gran desastre de Colombia” (128). Colombia, al igual que Babilonia, aparece retratada como la ciudad/país del vicio y la depravación.

Como anotábamos anteriormente, Barcelona y Colombia están estrechamente ligadas en la obra de Vallejo. Aunque geográficamente se conciben como dos espacios físicos diferentes, Colombia y Barcelona se unen en la mente y en el recuerdo del protagonista hasta tal punto que hay momentos en que parece disfrutar de una experiencia colombiana mientras está físicamente en Barcelona. Esta unión de ambas ciudades en el recuerdo del protagonista va a ser de gran importancia en relación con la idea de exilio que pondremos de manifiesto más adelante.

Para poder llevar a cabo el análisis de la ciudad de Barcelona es necesario centrarnos en símbolos específicos de esta ciudad. Así, del mismo modo en que la finca Santa Anita adquiriría una gran relevancia en el análisis de Colombia, en el caso de Barcelona adquieren una destacada importancia tres lugares concretos. Por un lado, el stand de Colombia construido para la celebración de la feria del libro. Por otro lado, la pensión donde el viejo, cuando todavía era un muchacho, se hospedó con el prostituto durante su primera estancia en la ciudad mediterránea. Finalmente, es de gran importancia destacar el simbolismo de la Rambla.

Una vez destacados los lugares más importantes de Barcelona el siguiente paso será establecer la relación que éstos mantienen con los diferentes lugares de Colombia para determinar la manera en que las experiencias mentales del protagonista se funden en un recuerdo que no conoce barreras físicas. Tanto la experiencia de Barcelona como la de Colombia se dividen en un antes y un después. En el caso de Colombia, el antes viene determinado por su experiencia

con la abuela y el después por su experiencia a partir de la muerte de ésta. Esta experiencia de muerte va a hacer que la visión que tiene de Colombia varíe de acuerdo con el momento específico en el que se sitúe su recuerdo.

Si partimos del simbolismo de la finca Santa Anita, por ejemplo, veremos que el mismo espacio físico aparece descrito con diferentes connotaciones. El recuerdo de la finca que permanece en la mente del protagonista nos remite a un lugar paradisíaco por medio de las múltiples referencias a la frescura y a las flores que adornan los pasillos. Esto se observa en “la casona de Santa Anita. ¡Qué hermosa que era! Amplia, alegre, aireada. Con enredaderas de curazaos en los patios y con dos corredores: uno delantero ... y otro trasero que daba a la montaña” (88).

Al igual que la descripción de la entrada en la casa de la protagonista de Tusquets, el ambiente fresco y húmedo nos remite al estado paradisíaco del útero materno. Las mismas connotaciones que evoca la finca Santa Anita se observan también en el stand de Colombia y en la pensión con la que mantuvo la relación con el muchacho prostituto, lo que nos hace pensar en el intento por parte del viejo de regresar a ese estado paradisíaco en diferentes momentos en su proceso de maduración. La relación con el prostituto hace posible que el protagonista disfrute de nuevo de ese estado de continuidad que había perdido tras ser expulsado del útero materno.<sup>17</sup>

Es muy relevante que el protagonista tenga el constante recuerdo de la abuela justo en el momento anterior de emprender el acto sexual con el

---

<sup>17</sup> La expulsión del útero materno también se concibe desde un punto de vista político como la expulsión de Colombia. A esta idea volveremos más adelante conforme avancemos en el análisis.

muchacho. La pensión, como espacio físico le remite en su recuerdo a la finca. La frescura de la finca se observa también en este lugar “la pensión estaba en la penumbra ...una tenue luz alumbraba el pasillo” (105). A su vez, la presencia de la viejecita que los conduce a la habitación le recuerda a su abuela,

[u]na viejita de ojos dulces y pelo blanco los recibió y los condujo a uno de los cuartos.—¡La abuela!— se dijo el muchacho recordándola y sintió ganas de llorar. La viejita de la pensión le recordaba a quien más amaba. ¿Por el pelo blanco? ¿Por los ojos dulces? ¿Por el alma cansada? Un mar y unas montañas lo separaban de ella. (41)

De igual modo, la relación sexual que la protagonista de El mismo mar de todos los veranos comparte con Clara también está íntimamente relacionada con la presencia de la abuela,

... la voluntad de Clara está convirtiendo paso a paso la vieja mansión de la abuela en el castillo inexpugnable de la Bella del Bosque Encantado, y su deseo hace brotar y crecer en torno a los muros una selva intrincada y espesa de setos y malezas, donde agonicen los anhelos y las curiosidades de cualquier posible violador de nuestra soledad. (183)

La casa aparece descrita como una especie de burbuja dentro de la cual las protagonistas se encuentran protegidas de cualquier peligro que les aceche. Esta protección nos remite una vez más al estado de bienestar disfrutado por el feto en el útero materno. El hecho de que ambas mantengan este encuentro amoroso en la casa de la abuela pone de manifiesto, el hecho de que la protagonista de alguna forma está intentando alcanzar ese estado de continuidad que le confería la protección de la abuela, “sólo cabe esperar que empiece ya ahora mismo, la eternidad” (183).

Volviendo de nuevo a la obra de Vallejo, éste no es el único caso en el que el viejo intenta regresar a la finca Santa Anita, es decir, a su tierra natal a lo largo

de la novela. Justo en el momento de dar el otro paso decisivo en su proceso de maduración intenta regresar una vez más a ese útero acogedor, a esa tierra que lo ha expulsado hacia el exterior.<sup>18</sup> El regreso al paraíso también se observa por medio de la simbología del stand de Colombia. La “plaza de Colombia” (25) donde se celebra la feria del libro en Barcelona adquiere una gran relevancia a lo largo de la novela. El nombre que se le da a la plaza no es un nombre aleatorio sino que, por el contrario, desempeña una determinada función y muestra de ello es el gran énfasis que el protagonista pone en el nombre de la plaza “¿y por qué la pusieron así? ... ¿así que en la feria siguiente se puede llamar, por ejemplo, la plaza del Perú?” (25).<sup>19</sup>

El propósito de asignar el nombre de la tierra natal del protagonista al lugar donde se celebra la feria del libro es convertir este lugar en una proyección microcósmica de la Colombia real. Esto va a permitir, por un lado, que el protagonista regrese psicológicamente a su tierra natal y, por otro, le va a permitir exponer las causas que lo llevaron al exilio, esto es, las causas que lo alejaron de allí.

El stand sirve de cobijo para el viejo y esta idea de cobijo se observa principalmente por medio de las constantes referencias a las cálidas temperaturas

---

<sup>18</sup> Esta expulsión del útero materno o de su tierra materna será analizada más adelante en relación con la cuestión del exilio.

<sup>19</sup> El valor de la nomenclatura y del lenguaje en general es un tema de gran interés que por motivos de espacio me veo obligada a posponer para una futura investigación de mayor envergadura. La correspondencia entre el lenguaje y los pensamientos también se podría analizar desde la perspectiva del “hueco” que sirve de eje central en esta investigación ya que entre el pensamiento, como idea abstracta y la representación concreta a través del lenguaje hay un hueco ineludible.

externas de Barcelona y al frescor disfrutado bajo la protección del stand de Colombia,

[a]fuera Barcelona ardía en un horno: adentro estábamos en el cielo. Que tiene la misma temperatura de Medellín: dieciocho grados. Bueno, dieciocho allá en la infancia del viejo porque con la proliferación de carros y fábricas y gente el cielo se calentó y se nos volvió un infierno”. (33)

La referencia a la temperatura interior, ya sea interior de la finca, de la pensión o del stand y exterior, ya sea del ambiente de Barcelona o de Colombia nos hace pensar de nuevo en las cuatro etapas de la vida del hombre. El sol que ilumina la vida del hombre, especialmente durante la segunda y tercera etapa de la vida es ese sol sofocante y abrasador del mediodía. La casa, la pensión y el stand cobijan al protagonista del sol tórrido y hacen que éste vuelva al frescor paradisiaco del útero materno.

Si volvemos a la idea que mencionábamos al principio acerca de la pérdida de vigencia de los valores tradicionales, veremos que el cobijo proporcionado por estos tres lugares nos recuerda al cobijo que en su día proveía la iglesia.<sup>20</sup> De hecho el protagonista mismo, mientras alude a su infancia dice “volviendo por sus fueros entró a una iglesia a escamparse del verano. ¡Qué a gusto se sentía ahí, en ese galpón viejo, fresco, aireado, con una luz matizada a la sombra de Dios!” (124).

La referencia al calor abrasador y al deseo de refugio en la iglesia aparece también en la obra de Tusquets justo en el momento en que comienza la novela,

---

<sup>20</sup> Aunque estamos hablando de iglesia con minúscula como templo o lugar físico, esto se puede extrapolar al cobijo proporcionado por la Iglesia como institución tal y como se pone de manifiesto en “o sea que la oración sí servía. Hasta que llegó el día en que no sirvió” (Vallejo 142).



... como si desde las mañana polvorienta y sucia, esas mañanas sofocantes y obscenas de los primeros días del verano en mi ciudad sin primavera, me hubiera refugiado en el frescor de piedra de una iglesia muy vieja, donde huele remotamente a humedad y a frío. (7)

De este modo observamos que las experiencias individuales de cada uno de los protagonistas se pueden concebir como universales. Los protagonistas aparecen como representación del hombre moderno del que hablábamos al principio, que intenta continuamente encontrar el cobijo que la religión ha dejado de proporcionar. Sin embargo, la experiencia de cada uno de los personajes es también una experiencia individual resultante de una realidad política específica tal y como seguiremos mostrando a continuación.

La ciudad de Barcelona, al igual que Colombia, se presenta también desde dos puntos de vista diferentes. Si partimos de la imagen de Barcelona como cobijo y protección, la ciudad muestra unas connotaciones positivas. Barcelona, desde este punto de vista, se concibe como una ciudad acogedora y placentera. Las connotaciones positivas de la Barcelona de su juventud se ponen de manifiesto en el momento presente de la narración, cuando esta experiencia adquiere sentido en su forma de recuerdo. Sin embargo, su segunda visita a Barcelona se muestra desde un punto de vista negativo. Lo único positivo parece ser la sombra protectora del stand de Colombia. No obstante, poco a poco el stand empieza a perder este matiz positivo. Al final de la novela el sol abrasador no es sofocado ni siquiera en la plazoleta de Colombia como se observa en “el sol caía a plomo sobre el Moll de la Fusta y el polvo del aire le hacía lagrimear los ojos. Ni una brisa ni una sombra ... no bien empezó a hablar el viejo y se soltó el viento” (147).

El recuerdo constante de la primera visita a Barcelona y de su tierra natal, le suponen un impedimento en su proceso de maduración ya que el protagonista intenta regresar a través del recuerdo a un estado anterior a la toma de conciencia. En el momento en que visitó Barcelona por primera vez, el protagonista se encontraba a punto de dar un paso decisivo en su proceso de maduración, el paso en el que se lleva a cabo la cristalización de su ego. Sin embargo, la experiencia sexual con el prostituto supuso un impedimento en esta evolución puesto que, como ya hemos comentado anteriormente, hizo que el protagonista regresara al estado de continuidad disfrutado durante la unión con la figura materna.

En El mismo mar de todos los veranos, la protagonista también disfruta de una relación sexual con una muchacha, Clara, durante su regreso a la casa de su infancia. La casa de la infancia aquí sería paralela a la pensión del protagonista de Vallejo. Del mismo modo en que el protagonista de Vallejo tiene una relación homosexual con un hombre más joven que él, también la protagonista disfruta del mismo tipo de relación con una muchacha más joven, en concreto con una alumna universitaria.

La gran diferencia entre las experiencias sexuales de los protagonistas se encuentra en la fase del desarrollo de maduración en la que cada uno se encuentra. Mientras que el protagonista masculino estaba a punto de dar el paso a la edad adulta, la protagonista femenina está a punto de dar el paso a la tercera edad. El resultado en la obra de Tusquets es el mismo que el retorno mental a Colombia que experimenta el protagonista de Vallejo durante su estancia en el pabellón de Colombia durante la feria del libro en Barcelona.

La relación sexual con Clara le permite a la protagonista regresar al estado de paz y continuidad que disfrutó mientras estuvo en el útero materno. Tal y como ella misma pone de manifiesto “Clara, ella única entre todos desde hace tantos años, me supo desde el principio así, sin necesidad ... de que yo vistiera para ella mis disfraces” (145). De forma anecdótica me gustaría apuntar la coincidencia de que el muchacho con el que el viejo colombiano mantuvo la relación era de Barcelona y la muchacha con la que la protagonista catalana mantiene la relación es colombiana.

El retorno a Barcelona por parte del protagonista de La Rambla paralela tiene lugar justo en el momento en que el protagonista se encuentra a punto de dar el paso decisivo a la última etapa de su vida, es decir, justo en el momento en que la integridad permanente del ego y Self debe producirse. Sin embargo, el deseo de revivir la experiencia de su juventud supone un obstáculo para ver completado este proceso. La frustración que supone la imposibilidad de regresar a la experiencia anterior hace que el individuo vea Barcelona como si de una Babilonia se tratara. Barcelona, para el viejo, es una “ciudad ociosa” (9), una ciudad “de los locos...de los herejes...de los parias” (56).

La referencia paralela a Colombia y a Barcelona también se pone de manifiesto a través de la idea del hueco propiamente dicho, es decir, el hueco entendido no como cobijo sino como espacio físico cóncavo y vacío. Como ya hemos mencionado, la novela comienza por medio de la referencia al hueco que queda en lo que era la finca Santa Anita. El lugar que era ya no existe y, por consiguiente, lo único que queda es el espacio donde se ubican los recuerdos. De

igual modo, en Barcelona también hay un “hueco donde estuvo antaño ese teatro famoso que se quemó” (9).

El hecho de que en ambas ciudades exista ese hueco tiene una gran significación. En el caso del hueco de la finca Santa Anita, éste se puede extrapolar e intrapolar. En el primer caso el hueco vendría a representar la forma en que quedó Colombia tras el “Bogotazo,” la “revuelta popular que destruyó el centro de Bogotá a mediados del siglo y que prendió la mecha del incendio ... El incendio se fue propagando de pueblo en pueblo, de caserío en caserío ... hasta que quemó todo el campo de Colombia” (21).

El hecho de que el incendio alcance Barcelona y queme el teatro se podría analizar desde diferentes perspectivas también. Como hemos venido analizando, Barcelona se puede concebir como paralelo o prolongación de Colombia. En este caso, el incendio que asoló al país latinoamericano se ha propagado hasta tal punto que ha terminado asolando también Barcelona, la ciudad que durante parte de su vida le brindó protección. Barcelona, como el lugar de su exilio tampoco se ve libre de los males que asolan a Colombia.

Si analizamos el hueco como intrapolación veremos que el hueco de la finca Santa Anita vendría a concebirse como el hueco de la existencia humana. Una vez que el ser humano ha sido expulsado del útero materno, la vida se concibe como un hueco limitado por el nacimiento y la muerte. Como mencionábamos anteriormente, la sucesión de puntos que unen el momento del nacimiento, o toma de conciencia con la muerte, depende de cada individuo. En este sentido la vida se concibe como una especie de tarima teatral a la que los

individuos se suben como forma de esperar la llegada de la muerte. Una vez en la tarima, el objetivo es interpretar un buen guión.

El mundo se podría concebir, desde este punto de vista, como un gran teatro, como una gran escenario al que los humanos se suben en el momento en que adquieren conciencia, es decir, en el momento en que son capaces de leer las líneas del guión y permanecen allí hasta el momento de su muerte, esto es, el fin de la función. Según Rousseau, el nacimiento de la conciencia también se puede concebir desde una perspectiva teatral, ya que la pérdida del estado natural convierte a las personas en actores conscientes de los demás, ya sea como espectadores o como espectáculo (citado en Marshall 85), es decir, el ser humano adopta esta teatralidad ante la vida una vez que es consciente de que está siendo observado.

La quema del teatro podría analizarse como la destrucción de las máscaras y de los diferentes guiones que el hombre se ve obligado a interpretar para vivir en sociedad. Estos guiones teatrales vienen dados por la ideología política, tendencia religiosa o lugar de origen que hacen que el individuo acepte una serie de calificativos que definen su propio ser. Al aceptar una determinada religión uno se define como practicante de ella y al aceptar una cierta ideología, uno se convierte en militante de un determinado partido político. Así, el individuo que en el momento de su nacimiento era simplemente un “ser” se convierte en un ser con una determinada calificación, por ejemplo, ser de raza blanca, europeo, de religión católica y políticamente conservador. El protagonista de Vallejo intenta liberarse de todas estas máscaras en su deseo de regresión al estado natural.

Prueba de esto es, en primer lugar, el hecho de que no pasa por el filtro de la conciencia ninguna de sus opiniones, es decir, no pasa por su ego lo que dice, sino que dice las cosas tal y como le vienen.

Además, el hecho de que niegue y critique todas las religiones, todas las razas o todas las estructuras políticas no se concibe como algo negativo y pesimista sino, al contrario, como algo positivo puesto que lo que este personaje está poniendo de manifiesto es su deseo de regresar al estado de continuidad e integridad que el hombre sentía con el resto del universo en las sociedades primitivas. Un ejemplo es su amor incondicional por los animales. Al negar todo aquello que crea separación y disociación el protagonista está optando por la unidad y la integridad con el universo de la que hablábamos al principio.

En El mismo mar de todos los veranos también encontramos una alusión a la teatralidad de la sociedad. Por un lado se alude de manera directa a “los papeles asignados y asumidos” (30) tal y como se observa en “acaso he venido a reencontrar mis viejos fantasmas, o a encontrarme a mí misma en aquella niña, que, aun triste y solitaria, sí existía, anterior a la falsificación y al fraude de todos los papeles asignados y asumidos” (30). La teatralidad también se puede observar a través de las continuas referencias a los disfraces:

Me sumerjo de nuevo en la fiesta de disfraces, en este nosotros que en realidad no es más que una ficción, porque ni ellos ni yo podemos estar nunca seguros de ser de veras una misma cosa, y siempre hay en mí vestigios de una rara incomodidad, un sentirme fuera de lugar. (97)

La referencia a la fiesta de disfraces también se puede interpretar como el rechazo hacia la sociedad burguesa en la que vive. A esta idea volveremos más adelante cuando tratemos la extrapolación al plano político y social.

En numerosas ocasiones, Colombia y Barcelona también aparecen referidas de manera paralela por medio de símbolos relacionados con el agua, como son, por ejemplo, el río y el mar. Una muestra se observa en “rápido, rápido, rápido iba arrastrando el río los decapitados en la lejana Colombia y por las calles de la Rambla gente. El río era el Cauca, el de mi niñez, y la Rambla la de mi muerte, la de Barcelona” (9). Según Jung,

... the symbol of the crowd, and particularly of a streaming mass of people in motion, expresses violent motions of the unconscious. Such symbols always indicate an activation of the unconscious and an incipient dissociation between it and the ego (Symbols of Transformation 207).

Colombia como símbolo de su infancia y Barcelona como símbolo de su vejez aparecen, por consiguiente, unidas por el fluir de la multitud:

Mientras el niño que fui seguía desde la orilla del río eterno el desfile de los cadáveres con gallinazos encima que les sacaban las tripas y salpicaban de sangre el agua pantanosa, el viejo que lo recordaba veía desde su mesa de café, viendo sin ver, el deambular interminable de la Rambla” (9).

La referencia a la Rambla que aparece en la novela desde el mismo título alude, en un primer momento, a la zona turística de Barcelona y el adjetivo “paralela” que se observa en el título haría referencia al hecho de que, debido al cambio en el personaje, la Rambla que visita durante su segunda estancia no es la misma Rambla sino una paralela a la de sus recuerdos. Si observamos la localización de las Ramblas en un mapa de la ciudad de Barcelona veremos que, al igual que un río desemboca en un mar, las Ramblas desembocan en el mar de Barcelona. La rambla es “el lecho natural de las aguas pluviales cuando caen copiosamente” “rambla.” La tercera acepción del término “río” recogida por el Diccionario dice “afluencia de personas.”

Así, ambos conceptos, rambla y río se utilizan del mismo modo para hacer referencia al fluir constante de la gente por la ciudad. De este modo, Barcelona y Colombia no sólo aparecen unidas en la mente del protagonista a través de los símbolos de cobijo como la casa, el pabellón o la pensión, sino también mediante la simbología acuática. Las múltiples alusiones a Colombia y a Barcelona, ambas descritas de la misma manera nos hacen pensar que ambas corren en paralelo en la mente del protagonista, y de ahí la importancia del título una vez más.

El mar y, por extensión, el agua se convierte en otro símbolo materno. El agua se ha concebido a lo largo de la historia como el origen e inicio de la vida. En la mitología existen numerosos ejemplos en los que se pone de manifiesto la significación materna del agua. El bautismo de Cristo, por ejemplo, se convierte en un símbolo de muerte y de renacer, es un símbolo que evoca el comienzo de una nueva vida. Según Jung, el hombre al morir regresa de nuevo a las aguas,

[b]orn of springs, rivers, lakes, and seas, man at death comes to the waters...and there embarks on the 'night sea journey'. Those black waters of death are the water of life, for death with its cold embrace is the maternal womb, just as the sea devours the sun but brings it forth again. (Symbols of Transformation 218)

La vida se concibe, por lo tanto, como una estructura circular ya que, tal y como se pone de manifiesto en esta cita, el punto de partida y el de llegada parecen coincidir.<sup>21</sup> El movimiento hacia las aguas o, lo que es lo mismo, hacia el útero materno o hacia el inconsciente es un movimiento natural en el ser humano. El individuo en su estado fetal se encuentra envuelto por el líquido amniótico. La nostalgia que el hombre siente por el útero materno lo conduce al agua. Así, el

---

<sup>21</sup> La circularidad de la vida se observa mediante la estructura narrativa de cada una de estas novelas. Como ya comentamos anteriormente, la obra de Vallejo comienza y acaba con la muerte física del individuo. Por su parte, la obra de Tusquets comienza y acaba con la misma frase "Y Wendy creció."



mar se concibe como una especie de extensión de este líquido que envuelve al individuo antes de nacer.

El problema radica en que los protagonistas intentan acelerar este movimiento y como resultado tratan de deshacerse de una de las etapas por las que deben pasar para que la realización del proceso de individuación tenga lugar. Cronológicamente, los dos protagonistas se encuentran a punto de dar el paso de la tercera a la cuarta etapa de la vida, sin embargo, desde un punto de vista psicológico hacen lo posible por regresar de nuevo al primer estado de la vida o, lo que es lo mismo, intentan saltarse la etapa cuarta como forma de acceder directamente a las aguas de la muerte que, a su vez, son las del renacer.

El movimiento de 180 grados experimentado por el hombre a lo largo de su vida vendría a concebirse como el nacimiento del hombre de las aguas y el regreso a las aguas con la muerte. El hombre, al igual que el sol, sale del mar y vuelve al mar. El desarrollo del hombre se orienta en la dirección de este a oeste y, una vez en el oeste, el hombre regresa de nuevo al este. El problema de cada uno de los protagonistas es que antes de llegar por completo al punto oeste, ambos se dejan llevar por una especie de fuerza interna que les arrastra en el sentido opuesto. Para Jung, este movimiento en dirección opuesta al curso natural es lo que se conoce como “night sea journey.”

El movimiento regresivo de oeste a este se concibe no sólo en términos psíquicos sino que también adquiere dimensiones geográficas en cada una de las novelas pues los protagonistas llevan a cabo un viaje físico en esta dirección. El protagonista de La Rambla paralela, por ejemplo, es natural de Colombia a pesar

de que durante gran parte de su vida ha vivido exiliado en México. Desde México, el protagonista viaja a Barcelona. Este traslado desde Latinoamérica a España es un viaje de oeste a este. Este desplazamiento a Barcelona no es el primero que lleva a cabo y ahí radica una vez más la importancia del calificativo “paralela” que aparece en el título. El retorno a la Rambla es un retorno espacial pero no es un retorno existencial o situacional.

La continua presencia del mar se observa mediante las constantes alusiones a la influencia del clima costero en la vida del protagonista, al hecho de que el salitre del mar le hace llorar, por ejemplo, tal y como se observa en “con los ojos llorosos por la sal del aire el viejo siguió su camino extraviado en las calles de esa ciudad extranjera, Barcelona de los locos” (56). La referencia constante al salitre del mar funciona como una especie de leit motif que sirve de contrapunto al estado de frescor paradisiaco. Además, el salitre hace llorar que, según el protagonista, es lo que hacen los que se van a morir, o los que sufren o lo que hacen todos los seres vivos cuando nacen. Tal y como recoge Jentsch-Grooms, “salt embodies all of the characteristics of the sea. It is alpha and omega” (114). El efecto que la sal marina condensada en el ambiente produce en el protagonista sirve como continuo recordatorio de la pérdida paradisiaca y, como consecuencia, de la perpetua existencia de la muerte.

En el caso de Tusquets, la presencia constante del mar se pone de manifiesto desde el mismo título y mediante el continuo uso del verbo “sumergirse” a lo largo de la novela, que nos remite a una connotación acuática. Este “sumergirse” por parte de la protagonista se observa tanto en relación a la

casa como vimos anteriormente, como en relación con el teatro “me gusta sumergirme en esta interminable sucesión de farsas que se inició en la adolescencia” (99). El movimiento hacia al este se observa también en la obra de Tusquets. La protagonista, acude al mar, esto es, a la playa, todos los veranos. El mar se encuentra en la zona este de Barcelona de modo que al igual que el protagonista de Vallejo también lleva a cabo un desplazamiento de oeste a este.

Al igual que la ciudad, la casa o la figura de la madre propiamente dicha, el mar se concibe también desde una doble perspectiva: por un lado desde un punto de vista positivo y, por otro, desde un punto de vista negativo. Lynda Jentsch-Grooms retoma una cita de Neruda y dice que “el fondo de las aguas [del mar] cambia con la vida del tiempo” (14). Según esta autora, el tratamiento de los símbolos marinos varía a medida que el poeta progresa en su proceso de individuación. Sin embargo, en estas dos novelas el mar aparece indistintamente como positivo y negativo. Si tomamos como punto de partida lo que Jentsch-Grooms acaba de apuntar, el hecho de que los personajes combinen constantemente lo positivo y lo negativo del mar se concibe como la falta de desarrollo en el proceso de individuación.

El simbolismo materno del mar se encuentra presente en numerosas obras literarias. En su libro Exile and the Process of Individuation, Jentsch-Grooms conecta la idea de exilio con el proceso de individuación junguiano. Esta conexión es de vital importancia en el análisis que estamos realizando ya que nos va a permitir llevar a cabo la extrapolación macrocósmica del proceso psicológico.

En relación con la idea de hueco que hemos venido analizando a lo largo de todo este estudio, el mar, del mismo modo que la casa o la ciudad, también se concibe como una especie de superficie hueca y cóncava de donde el sol nace y donde se sumerge. El movimiento del sol y la alternancia de día y noche adquieren una gran relevancia en el proceso de individuación de los protagonistas. Según Neumann, “the natural individuation process is depicted symbolically in its eternal cyclic recurrence, as manifested in the alternation of day and night” (63). La alternancia de día y noche es algo que no va a ocurrir o va a ocurrir de manera artificial a lo largo de las dos novelas.

Como ya comentamos anteriormente, en la obra de Vallejo, el protagonista se encuentra en un estado de insomnio constante que hacen de él un ser incapaz de distinguir el amanecer del nuevo día “y claro que amaneció, ¿cuándo no? Sigue siempre amaneciendo y saliendo el sol por el mismo lado, necio, terco. Otra cosas es que el viejo hubiera podido dormir, porque no pudo” (43). De igual modo, la protagonista de Tusquets muestra dificultades para conciliar el sueño y cuando lo consigue no es de forma natural,

[d]esperto tarde, en un brusco sobresalto, después del sueño largo y casi siempre sin ensueños que sigue a una dosis excesiva de barbitúricos, con la boca amarga, con los ojos turbios, el cuerpo entero desmadejado y entumecido. (Tusquets 69)

El insomnio al igual que otros muchos símbolos en la novela pone de manifiesto la imposibilidad de realización del proceso de individuación en cada uno de los personajes y como ya comentamos anteriormente es un síntoma importante de la memoria traumática. De este modo podemos observar que la imposibilidad de llevar a cabo el proceso de individuación en cada una de las obras viene provocada por la situación

traumática que cada uno de ellos padece. Este trauma se puede concebir como un trauma de carácter universal si nos centramos única y exclusivamente en la ruptura con la figura materna como su causa principal, o puede ser concebido como algo individual, si lo entendemos como algo provocado por la situación política del país. En este último caso, la individualidad del trauma podría expandirse al plano de la nación.

## CAPÍTULO V

### Memoria y trauma

En su obra Aftermath, Susan Brison lleva a cabo un estudio exhaustivo de los síntomas y efectos del trauma desde la perspectiva de la violencia sexual. Como comentamos anteriormente, parte de su propia experiencia como superviviente de una violación acaecida diez años antes de comenzar a escribir la obra y expone de manera detallada el proceso de recuperación traumática. En diferentes ocasiones alude a las semejanzas existentes entre el trauma ocasionado por el abuso sexual y el ocasionado por cualquier otro tipo de violencia, ya sea física o mental. De este modo, hace referencia a las víctimas del holocausto nazi y a los supervivientes de la guerra de Vietnam.

La teoría del trauma que esta autora emplea en la narración de su experiencia es aplicable al caso específico de cada uno de los protagonistas de las novelas, ya que tanto uno como otro son víctimas de algún tipo de violencia. La violencia, tal y como Ana Yolanda Contreras establece, puede reconocerse desde dos perspectivas diferentes, “por un lado, la tangible y visible, fundamentada en un hecho violento, que causa dolor físico y psicológico, sufrimiento y pérdida de la vida. Por otro lado, la violencia intangible y menos visible, se expone a través del trauma de las víctimas de la violencia” (3). Por este motivo, la teoría del trauma va a convertirse en la herramienta de carácter pragmático que nos va a permitir extrapolar las anomalías psicológicas de cada uno de los personajes al plano político del que surge la obra.

A lo largo de todo el análisis hemos podido observar que cada uno de los protagonistas recuenta las experiencias vividas en el pasado por medio de su percepción de la realidad, lo que no quiere decir que esta percepción coincida de manera objetiva con la pura realidad. Brison retoma la idea de Andreas Huyssen y afirma que “the fissure that opens up between experiencing an event and remembering it in representation is unavoidable” (30-31). De este modo, podemos ver que las dos novelas giran en torno a dos ejes principales, por un lado el momento del presente y, por otro, el constante recuerdo del pasado, pues los protagonistas se encuentran “engulfed in present and past, adulthood and adolescence” (Squaring the Circle 106).

El recuerdo del pasado se pone de manifiesto de manera fragmentada en las dos novelas. En ningún momento el pasado aparece descrito de manera lineal y con plena fidelidad a los acontecimientos. Lo único que aparece en las novelas son recuerdos que dependen de la subjetividad del individuo. El recuerdo del pasado no es, por lo tanto, un reflejo fiel de la realidad pasada sino, únicamente, la forma en que esta “Realidad” con mayúscula, tras pasar por el filtro de la subjetividad, se convierte en la realidad del individuo. La naturaleza fragmentada del recuerdo hace que entre recuerdo y recuerdo exista una especie de “hueco” que se podría concebir como “horas no vividas.” Bachelard señala que “memory...does not record concrete duration, in the Bergsonian sense of the word” (9). Así, lo que permanece en el recuerdo es una combinación de la imaginación y la memoria.

El siguiente paso es determinar hasta qué punto el recuerdo que permanece en la mente de cada uno de los protagonistas podría ser analizado bajo los parámetros de la memoria traumática propuestos por Brison, quien afirma que “survivors of trauma

frequently remark that they are not the same people they were before they were traumatized” (38). A lo largo del análisis de los símbolos hemos mostrado que los protagonistas, a pesar de su constante esfuerzo por volver a revivir la situación del pasado, reconocen que no son las mismas personas que solían ser. Este cambio, como ya hemos destacado, marca un antes y un después en la existencia de los protagonistas. Hasta ahora nos hemos referido a este momento puntual que marca el antes y el después como el momento en que los personajes se percatan de la existencia de la muerte tras experimentar la pérdida de un ser cercano. Sin embargo, esta experiencia de muerte traumática también se puede extrapolar a la realidad histórica a la que se alude en cada uno de los textos.

En relación con la idea de recuerdo y realidad es conveniente destacar la distinción que Brison establece entre los recuerdos traumáticos o memoria traumática y la memoria narrativa. Desde su punto de vista, la memoria traumática “[is] experienced ... as flashbacks to the events themselves” (69) y apunta a que el hecho de que “they are experienced in this way does not, however, give them epistemologically privileged status, as snapshots of how things ‘really were’” (69). A diferencia de la memoria traumática que se experimenta de manera involuntaria en la forma de recuerdos, la memoria narrativa es algo voluntario por parte del individuo quien, al recontar los hechos, gana un cierto control sobre ellos. La memoria narrativa no es “passively endured [but] rather [,] it is an act on the part of the narrator” mediante el cual, el narrador “giv[es] shape and a temporal order to the events recalled, establishing more control over this recalling and helping the survivor to remake a self” (71).



Así, las imágenes y símbolos que aparecen en el recuerdo de los personajes se pueden concebir desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, como reminiscencias involuntarias que reaparecen en la memoria del protagonista de manera inconsciente motivada, en la mayoría de los casos, por las asociaciones involuntarias de ideas que tienen lugar en el cerebro. Por otro lado, estos recuerdos aparecen en ambas obras de manera consciente organizados por cada uno de los protagonistas como forma de controlar su propia existencia. Esta reorganización consciente del recuerdo por parte del individuo sería equivalente al discurso que el paciente cuenta al psiquiatra durante la sesión psicoterapéutica.

Para llevar a cabo el análisis o extrapolación de los símbolos más relevantes es necesario determinar las causas que provocaron el desarrollo del trauma en cada uno de los protagonistas. Para ello, es preciso regresar a la situación política y social en la que se encontraban cada uno de los países en los períodos referidos en las novelas.

El XX fue un siglo de gran agitación social en la historia de España que comienza con la irrupción de las masas en los espacios de poder y se convierte en

[1] la época de la primera construcción de la democracia de masas, lo que genera un conjunto de reacciones defensivas por parte de las tradicionales elites de poder que difícilmente asimilan las nuevas realidades sociales que emergen al compás de los procesos de modernización. (Bahamonde)

Durante el comienzo del siglo XX, bajo el reinado del Alfonso XIII, la nación española sufre de manera traumática las consecuencias de la pérdida de las últimas colonias de su imperio, Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898 tras la guerra contra los Estados Unidos. Esta situación traumática en la que se encuentra el país hacia principios de siglo es comparable, en términos psiquiátricos, al estado de orfandad en el que se encuentra el niño tras ser expulsado del útero materno. El país, después de 1898, pierde la hegemonía

política que desde el siglo XV le había brindado protección en los asuntos políticos internacionales. Al perder las últimas reliquias de su imperio España pierde el título que hasta este momento había disfrutado y se sitúa como un país vulnerable de cara a los asuntos exteriores. Desde un punto de vista simbólico, la pérdida de protección en la que se encuentra España después de 1898 es comparable a la falta de seguridad y de protección en la que el niño se encuentra tras ser expulsado del útero materno.

Sin embargo, como ya comentábamos anteriormente, no es hasta la llegada de la pubertad o adolescencia que la conciencia del abandono empieza a despertar realmente en el individuo. De la misma manera, España no empezaría a ser consciente de las consecuencias de este abandono hasta que entrara en su estado de pubertad, esto es hasta que comenzara la segunda década del siglo.<sup>22</sup> Para contrarrestar la pérdida de las últimas reliquias del imperio, se intenta llevar a cabo una reforma y modernización de las estructuras básicas del país en el plano político, social y económico.

Tras la desaparición de Cánovas y Sagasta, las dos figuras hegemónicas de la Restauración, las estructuras sólidas en las que se asentaba el gobierno español empiezan a tambalear y, como consecuencia, la realización pragmática de las reformas propuestas por los regeneracionistas comienza a encontrar dificultades. Este tambaleo de las estructuras sociales y políticas se puede concebir como el despertar de ese estado de orfandad que ha permanecido latente en el individuo a lo largo de su infancia y es ahora, una vez que comienza a madurar, que los efectos empiezan a ponerse de manifiesto.

En 1909 tiene lugar la Semana Trágica, esto es, los sucesos desarrollados en Barcelona y otras regiones catalanes desde el 26 de julio hasta el 2 de agosto. Tras la

---

<sup>22</sup> Prueba de ello es gran parte de la producción literaria de la Generación del 98, que intenta revivir ese pasado mítico de una España que ya no existe, un pasado que choca con la situación miserable en la que se encuentra el país tras el desastre del 98.

perdida de las colonias de ultramar, España centra su interés en el norte de África y logra el control de Marruecos. El 9 de julio de 1909 se produce unos incidentes con los marroquíes cerca de Melilla y esto obligó al gobierno español a enviar tropas desde la Península. Los reservistas no vieron esta decisión con muy buenos ojos y durante el embarque de las tropas en Barcelona se produjeron numerosos enfrentamientos. El 26 de julio estalla una huelga general que da lugar a una gran revuelta que asola la ciudad. Finalmente, el gobierno pone fin a esta situación mediante el arresto y la condena a muerte de los insurrectos.

Hacia 1912 el país continúa en una situación política inestable y entra en un período de crisis. En relación con el proceso de maduración del individuo, esta fragmentación de los partidos se podría concebir como la completa fragmentación o discontinuidad que tiene lugar con la toma de conciencia. Tal y como Ángel Bahamonde indica, a partir de este momento se desencadena un constante conflicto que enfrenta al sistema político monárquico y a una especie de antisistema en el que se engloban los “partidos republicanos, el socialismo, al movimiento obrero y circunstancialmente a los nacionalismos periféricos.” Esta situación conflictiva entre los sistemas de gobierno se podría concebir, desde un punto de vista psicológico, como el conflicto constante entre el consciente y el inconsciente que tiene lugar en el interior del individuo durante la etapa de la adolescencia, ya que es en esta etapa cuando el ego intenta tomar control total de la psique.

En 1923 tiene lugar un golpe militar encabezado por el general Primo de Rivera y a partir de este momento se inicia un período de dictadura que va a durar siete años. Obviamente, las dictaduras niegan lo establecido en la constitución. La implantación de

la dictadura se podría concebir en el otro plano de análisis como el control y dominio de la psique por parte del ego. Cuando hablo del dominio del ego no estoy diciendo que las bases de un sistema dictatorial estén justificadas desde un punto de vista racional sino que, más bien, estoy aludiendo al hecho de que como en cualquier tipo de dominio se niega la negociación entre los opuestos y, por lo tanto, la posibilidad de consenso.

El dominio de la psique por parte del ego o, lo que es lo mismo en términos políticos, la imposición de autoridad por parte de un individuo y la negación de la legislación que hasta ese momento había estado vigente, alcanza su grado máximo con la dictadura franquista tras la caída de la Segunda República (1931-1936) y la victoria nacionalista en la Guerra Civil de 1936-1939. El período republicano que tiene lugar entre las dos dictaduras supone un período de rebelión con respecto a los valores establecidos. La religión, por ejemplo, pasa a un segundo plano y en el intento de reordenación del Estado se opta por el laicismo. Así se observa una vez más el reflejo de la pérdida de rigor de los valores tradicionales que ya señalábamos anteriormente.

Con el establecimiento de la dictadura de Franco en 1939 se pone fin al proceso de maduración hacia el que se movía el país desde principios de siglo y se abre un período de estancamiento y represión que va a llevar al exilio a un gran número de ciudadanos. El período de la dictadura franquista es justo el período anterior al momento histórico que se recoge en la novela, esto es, al momento de la transición a la democracia.

Hasta este momento hemos observado que la historia de España durante el siglo XX se puede analizar según la terminología junguiana como si de un proceso de maduración se tratara, sólo que en este caso este proceso en vez de enfocarse en lo individual se enfoca en el plano colectivo. Al igual que la protagonista de El mismo mar

de todos los veranos padece un estancamiento en el proceso de maduración, debido entre otras causas a la represión ejercida por la madre, la España del siglo XX también padece un anquilosamiento social y político como resultado del sistema dictatorial al que se vio sometida durante treinta y seis años.

En El mismo mar de todos los veranos, la madre de la protagonista aparece referida como una diosa,

. . . la belleza, no la he olvidado, radica y empieza en el esqueleto—, en unas ropas que en otra mujer pudieran parecer extravagancia pero que dan en ella la justa medida de una distinción perfecta . . . mi madre no pasea propiamente por el mundo un orgullo de casta sino una altivez de diosa. (9)

En esta cita la divinidad de la madre aparece asociada con las estatuas griegas de los dioses del Olimpo. La identificación divina de la figura materna nos hace pensar, en un primer momento, en la admiración que su hija siente por ella. Sin embargo, si nos detenemos a analizar las características que definen a estas estatuas clásicas veremos que más que admiración la protagonista deja ver un sentimiento de frustración. Por medio de la identificación con una diosa clásica, se está destacando la frialdad, rigidez, insensibilidad y dureza que describen a su madre. Esta idea se pone de manifiesto cuando la protagonista habla de su madre y de su abuela en términos opuestos, “yo una tarde, muy pegada a mi abuela, una abuela todavía joven, todavía hermosa, con el cabello blanco, los ojos de un azul muy claro, como el de mamá, pero sin su dureza y su brillo metálicos, la piel de porcelana.” (31)

Resulta curioso que la protagonista hable de la dureza de su madre, lo que nos remite al metal, al mármol o a la piedra y, al mismo tiempo, hable de la piel de la abuela como si se tratara de porcelana, lo que nos remite a la fragilidad y delicadeza. Esta identificación deja entrever que el sentimiento que la protagonista siente por su madre

dista mucho de la nostalgia y apego que siente por su abuela. Para la protagonista la madre es un ser admirable desde afuera, como si de una escultura clásica se tratara, pero es un ser inhumano e inalcanzable. La madre es descrita, desde la apariencia exterior, como la perfección hecha carne. La protagonista nunca llegará a ser como su madre y esto hace de ella un ser reprimido puesto que el modelo que le es impuesto no hace posible que se desarrolle como el ser que realmente es sino que, por el contrario, siempre se va a ver como la sombra de su progenitora. Sin embargo, la perfección de la madre se contrapone a la frialdad e insensibilidad que la definen: “esta madre de mirada acerada y sonrisa burlona —y lo de madre es sólo el nombre con que la ligo a mí” (10), un sentimiento que se confirma más adelante con la adscripción de la madre a la convención cultural anglosajona,

[a] la diosa rubia de las manos blancas, a la vieja dama de porte anglosajón que me manda saludos y postales desde ciudades cuyo nombre no he oído jamás— y que no ha interrumpido desde luego su viaje, como pude pensar que ocurriría, como pude imaginar una reacción, no ya maternal, sino al menos humana, que la hiciera regresar hasta aquí desde el otro lado del mundo, para que yo no me sintiera tan sola en mi vieja madriguera.” (21-22)

La naturaleza hierática y fría de su madre se ve reforzada por la alusión a la estatua de bronce de Mercurio justo en la entrada de la casa. La primera vez que la protagonista hace referencia a su madre alude seguidamente a la estatua de Mercurio y a la hoja de parra que cubre el sexo de la figura “mi madre ... se acerca al joven de bronce —quizás sea Mercurio ... —arranca decidida de entre sus piernas una hoja de parra también de bronce pero inequívocamente superpuesta a la primitiva escultura” (9). Más adelante, la protagonista vuelve a identificar a su madre con la figura del dios clásico Mercurio,

... esto está claro para un Mercurio de bronce, la mujer de risa divertida y desafiante, de ceño burlón, de hermosísimas manos ronroneantes, la bella dama

marmórea y lejana, siempre vencedora, con la que estableció hace mucho un pacto entre estatuas o entre dioses, en cualquier caso no entre seres humanos. (15)

La imagen de la madre de la protagonista que se presenta a lo largo de toda la obra nos remite a la imagen de la madrastra de los cuentos de hadas a los que tanto se alude durante la novela. Esa madrastra bella y narcisista se podría ver como un reflejo de la madrastra de Blancanieves, una mujer de gran belleza exterior pero de una indudable dureza interior que obliga a Blancanieves a huir del palacio.<sup>23</sup>

Si trasladamos la rigidez e hieratismo de las estatuas al plano político que veníamos analizando, podemos observar que las características que definen a la madre, en cuanto a frialdad, dureza y rigidez son aquellas que definen a un dictador. Con esto no estoy diciendo que la figura de la madre represente a Franco. Lo que quiero decir, sin embargo, es que la represión y coerción que ésta ejerce sobre su hija, quien se muestra como un ser frustrado en su desarrollo individual puesto que se concibe a sí misma como un ser inferior a la bella divinidad, es comparable a la represión que ejerce el poder dictatorial sobre el pueblo español. Esta represión del sistema se acentúa aún más mediante la alusión a la hoja de parra que cubre las partes íntimas de la escultura.

Aunque la protagonista alude al descaro de la madre en el momento en que descubre el sexo de la estatua de Mercurio, la oposición que ésta ejerce con respecto a las tres vecinas solteras que se escandalizan cuando ven el cuerpo desnudo pone de manifiesto el estado de represión que fluye en el ambiente. En un principio, esta libertad de la madre se podría concebir como algo contrario a la situación de represión que gobierna el país. No obstante, tal y como se pone de manifiesto en la misma obra en relación con su madre y la hoja de parra “qué libertad puede haber sino ésta, y aún para

---

<sup>23</sup> Como veremos más adelante en relación con la cuestión del exilio, la protagonista también huye del palacio familiar, es decir, huye de la línea genealógica que la une a su madre e hija.

unos pocos, para la asamblea de los dioses vencedores, en los años cuarenta—, la hojita de bronce” (13).

La alusión a la hoja de parra nos remite al mito bíblico de Adán y Eva. Aunque a simple vista parece que se alude al estado de inocencia original, la realidad es bastante diferente. Al no existir aún el concepto de pecado, Adán y Eva no tenían necesidad de cubrir sus partes íntimas, pues se encontraban en estado de pureza original. La referencia a la hoja de parra alude, por lo tanto, a la expulsión del paraíso. El uso de la hoja de parra o, el concepto real al que éste hace referencia se convierte, en cierta medida, en algo impuesto sobre la humanidad después de la Caída. Mediante la hoja de parra se alude a lo que es impuesto por la sociedad, y a lo que anula los instintos primarios del individuo. La idea de imposición y de contra-natura representada de manera simbólica por medio de la hoja pasa a transferirse al estado de represión impuesto por el sistema político dictatorial.

Durante el período franquista se intenta naturalizar la represión sexual y en vez de hablar de represión se habla de decencia y de pureza. La idea del español decente es única y exclusivamente un mito social inventado por la clase dominante como forma de mantener la hegemonía política. De igual modo, la figura de la madre como escultura clásica pierde su humanidad y también se convierte en un mito. La figura de la madre vendría a ser uno de los mitos contruidos durante la época franquista, un mito opresor y avasallador que asfixia al individuo, que aliena a su propia hija.

La entrada a la casa por parte de la protagonista le trae a la mente los dos opuestos del arquetipo femenino. Por un lado, le trae el recuerdo de su madre, que como figura castrante y alienadora se concebiría como “the Terrible Mother” quien en la excesiva majestuosidad que conllevan sus atributos divinos anula por completo la personalidad de



la protagonista. Sin embargo, la entrada a la casa también le trae recuerdos de su abuela, esa abuela aún joven que transmite la sensibilidad y dulzura que su madre no puede transmitir por ser descrita como un cuerpo inerte. La abuela vendría a representar “the Good Mother.”

Desde un punto de vista político, la madre representaría la dictadura franquista bajo la cual la sociedad española vivió reprimida desde 1939 hasta la muerte del dictador en 1975. Esto se pone de manifiesto también por medio de las continuas alusiones a las fiestas burguesas a las que la protagonista se veía obligada a asistir de niña y en las que la madre se sentía como pez en el agua. Estas fiestas burguesas son descritas en numerosas ocasiones como fiestas de disfraces, como ya mencionábamos anteriormente. La idea del disfraz también alude a la importancia de las apariencias durante la dictadura franquista. Lo importante en la sociedad española de este momento es el qué dirá la gente, el saber guardar las apariencias y el comportarse de acuerdo con el orden tradicional de la sociedad. Tal y como Dolgin pone de manifiesto, la sociedad española es una sociedad “culturalmente barroca donde se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo” en un mundo dominado por las falsas apariencias (Desmitificadora 17).

En relación con su pertenencia a la clase burguesa, cabe destacar el hecho de que a pesar de formar parte de la clase vencedora “... estábamos indiscutiblemente entre los vencedores, más allá de toda sospecha ...” (Tusquets 12) es capaz de reconocer la situación de opresión en la que se encuentra. Esto confiere a la protagonista un cierto poder en la creación de su memoria narrativa. En relación con la experiencia traumática, Brison destaca:

I realized that I had all the advantages, from a public relations point of view, that a rape survivor could have: I’m white, well-educated, married, middle-aged,

financially secure professional, who was wearing baggy jeans and a sweatshirt when attacked in a safe plane in broad daylight ... I compared myself to a young black woman or a heroin addict or a prostitute in my support group ... Their stories were just as credible as mine. But, through no merit of my own, I was in a far better position ... to tell my story. Perhaps my telling it ... would make it easier, some day, for others to tell theirs. (94)

Al igual que el ser una mujer de raza blanca y casada le confiere a Brison una cierta autoridad para narrar su historia, la pertenencia a la clase burguesa, a esa clase vencedora, le otorga a la protagonista una cierta autoridad para narrar la suya.

La experiencia que la protagonista tuvo con su madre es la causa del trauma que padece en la actualidad y que no le permite desarrollarse como la persona que realmente es. El poder represivo y aniquilante que la madre ejerció sobre la protagonista ha hecho de ésta un ser vulnerable y frágil ante la realidad, incapaz de aceptar el proceso de maduración que corresponde a su edad cronológica.

Como consecuencia de esta represión, el personaje vive de manera enajenada en una realidad de fantasía construida a partir de los cuentos de hadas de su infancia. La represión ejercida por la madre se observa en numerosas ocasiones a lo largo de la novela cuando indica que “intentó siempre imponernos —a este piso y a mí— sus ideas del orden, la luminosidad y la belleza” (23). Orden, luminosidad y belleza son tres de las características que definen la armonía del arte clásico, un arte regido por las normas.

Frente a esta luminosidad, orden y belleza encontramos la oscuridad y el caos:

Porque ambas, la casa y yo, mudas, pasivas, oscuras, obstinadas, le ofrecíamos [a la madre] una resistencia doblemente feroz, poblada de penumbras enfermizas, de insalubres humedades recónditas, de tiernísimos secretos subterráneos, de placeres dionisiacos prohibidos. (25)

En la psicología analítica, la luz representa el dominio de la conciencia mientras que la oscuridad representa el inconsciente. A lo largo de toda la novela se observa que los atributos que definen a la madre están siempre relacionados con la blancura y la luz

mientras que los asociados a la protagonista siempre aluden a la oscuridad. La protagonista señala, “a la señora [su madre] le gustaban también las niñitas rubias, indiscutiblemente anglosajonas, muy arias, herederas de al menos otras veinte generaciones de otras niñitas rubias de su mismo linaje” (23-24). El gusto por lo ario indica la idea fascista de la raza superior y nos permite una vez más conectar la figura de la madre con el régimen dictatorial.

En relación con el campo semántico de la luz, el hecho de que la muchacha con la que la protagonista mantiene su encuentro sexual se llame Clara no parece ser fortuito sino que, más bien, parece tener una determinada intención comunicativa. Desde mi punto de vista, el acto sexual con Clara supone un acto de trasgresión por parte de la protagonista. Resulta curioso que a pesar de su naturaleza reprimida, la protagonista emprenda un acto tan subversivo contra la moral hegemónica tradicional como es una relación homosexual y lo que es más importante aún, posea la libertad para describirlo al más mínimo detalle. Hasta este momento, el sistema dictatorial había castigado cruelmente a todo aquél que mostrara alguna señal de homosexualidad. Por un lado, este acto de la protagonista se puede concebir como un acto rebelde contra la represión ejercida e impuesta por la figura materna, por otro lado, se puede concebir desde un punto de vista macrocósmico como un acto contra el sistema de gobierno que había estado en vigor a lo largo de casi toda su vida.

Al mantener una relación con Clara, quien al igual que su madre está asociada con la luz, la protagonista intenta sobreponerse a la experiencia traumática. La posición de poder en el acto sexual con Clara le confiere la autoridad que nunca tuvo con respecto a su madre. En relación con esta toma de poder, me gustaría destacar la importancia que

Brison confiere al apoyo que la defensa personal brinda a las víctimas de la violencia sexual. Desde su punto de vista, la autoconfianza que la víctima logra adquirir mediante la defensa personal es de vital importancia para su reinserción en la sociedad. Según Brison, una de las cosas más importantes para lograr superar una situación traumática es hacer frente a ella ya que “surviving the present requires the courage to confront the past, reexamine it, retell it, and thereby remaster its traumatic aspects” (58). Vista desde esta perspectiva, la relación entre Clara y la protagonista parece ser una forma mediante la que la protagonista confronta la represión que la ha alienado a lo largo de su vida.

En relación con lo que comentábamos anteriormente acerca de la construcción de la memoria narrativa y de la forma en que los recuerdos traumáticos invaden de manera espontánea la mente de los personajes, considero que es de gran importancia destacar la forma en que la protagonista intenta superar (aunque no con éxito) el trauma que la consume. Una vez reconocida la causa del trauma, es decir, la opresión y represión impuesta por la figura materna/régimen franquista, la protagonista intenta crear su propia narrativa.

En esta narrativa, el personaje convierte a la madre, que es un ser opresor, en una figura mítica, no menos opresora pero al menos más admirable. La protagonista crea una realidad ilusoria en torno a la figura materna que es paralela a la realidad mítica creada en torno a la dictadura. El hombre consume estos mitos sociales porque concibe la relación entre la forma (significante) y el concepto (significado) a los que estos mitos aluden como una correlación factual. El hombre se apega a estos mitos con el objetivo de ampararse, de salvarse, y este apego al mito llega a producir el efecto contrario en el

individuo ya que, en vez de salvarlo, lo aprisiona, lo detiene en su camino hacia el progreso, lo aliena, lo asfixia y lo enajena.

El período franquista supuso un espacio histórico de tiempo represivo y aniquilador que frenó el desarrollo del pueblo español y que perturbó la vida de los ciudadanos. Del mismo modo en que la protagonista vive en un mundo de hadas, la población española vivía encerrada en una “realidad irreal” sostenida y cimentada por los mitos creados o afianzados durante la dictadura. Esta opresión se va a convertir en la causa que va a desencadenar el comportamiento traumático del pueblo español.

Por otro lado, la protagonista también reconstruye una narrativa traumática en torno a la relación sexual que mantiene con Clara. La protagonista aprovecha la posibilidad de narrar su experiencia amorosa al más mínimo detalle como forma de hacerse un espacio en el mundo puesto que “narrative ... facilitates the ability to go on by opening up the possibilities for the future through retelling the stories of the past” (Brison 104).

El mismo mar de todos los veranos se publicó en 1978, año decisivo en la historia de España, cuando tiene lugar la promulgación de la Constitución, aún vigente en la actualidad. El período de transición que se extiende hasta la promulgación de la Constitución podría ser concebido como el “hueco” en la historia española del siglo XX. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, una de las acepciones del término “transición” entendido como nombre común es “acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto.” De igual modo en que la transición es el paso a la última etapa política del siglo XX, esto es la democracia, la transición en la que se encuentra la protagonista es también el paso a la última etapa de su vida, esto es, la vejez.

Como apuntábamos anteriormente, en esta última fase de la vida del individuo tiene lugar “the achievement of a permanent relationship between the ego and the Self” (Jacobi 64).

La democracia, por su parte, supone la intervención del pueblo en el gobierno del país y para que esta intervención se haga posible es necesario alcanzar un cierto consenso entre los individuos. Así, mientras que en una dictadura el gobierno está en manos de uno sólo, en la democracia está en manos de todos. En términos junguianos, el gobierno de uno sería representado por el gobierno del “ego” sobre la psique en algunas etapas de la vida y el gobierno de todos estaría representado por el consenso entre “ego” y “self” al que se llega al final de la vida.

El período de transición a la democracia es un período sin referentes anteriores, es una especie de período hueco que la población intenta llenar por medio de las nostalgias del pasado, esto es, de los recuerdos del momento de la historia anterior al desencadenamiento de la guerra y la instauración de la dictadura y, por consiguiente, al momento anterior al desencadenamiento del trauma. Con ello no digo que el momento anterior fuera un momento positivo sino que se concibe como positivo en la memoria del individuo. Esta idea está estrechamente ligada a la imagen de la abuela en la novela. Si la represión y dictadura venía a estar encarnada en la figura de la madre, la transición se concibe como una vuelta a la abuela, a esa “abuela todavía joven,” esa abuela que adquiere una especie de halo de santidad cuando a partir del momento del presente se la compara con la frialdad de la madre. El referente es lo anterior a la llegada de la dictadura aunque la transición democrática no supone necesariamente una vuelta real al pasado histórico. Esta idea de vuelta al pasado se ve apoyada por la cita de Jesús A. Martínez:

Aun cuando sea de forma simbólica, 1975 es una fecha que podría parangonarse perfectamente con otras que han marcado igualmente hitos en nuestra agitada historia contemporánea. Así, podríamos hacer un parangón con la de un siglo antes exactamente, la de 1875, en que se “restaura” la Monarquía constitucional, aunque no democrática, tras un agitado período de seis años, el “sexenio revolucionario.” Pero es un craso error histórico pretender que hay una similitud, más allá de la simbólica, entre dos “restauraciones,” la de 1875 y la de 1975. También es parangonable en su importancia con la de 1931, en que se instaura una República por segunda vez en la historia contemporánea española, hecho que daría lugar a todo un período como el franquista de tan acusados rasgos y tan excepcional en la historia española de los últimos doscientos años. (254)

Brison establece que “the loss of a trauma survivor’s former self is typically described by analogy to the loss of a beloved other. And yet, in grieving for another, one often says, ‘It’s as though a part of myself has died’” (63). Esto está íntimamente relacionado con lo que Jentsch-Grooms pone de manifiesto en relación con el exilio,

In ...exile one undergoes a grief process similar to the one which follows the death of a loved one. In fact, life becomes a sort of death for the person in exile. The inability—or refusal—to adapt to the new environment heightens the exiled individual’s feeling of truncation and asphyxiation. This reluctance to accept his present condition forces the exile to live in the past. (35)

En esta cita, la autora establece una relación entre la idea de exilio propiamente dicha y el dolor sufrido por la pérdida de un ser querido. La violencia, el trauma y el exilio son tres conceptos o realidades que están íntimamente relacionadas.

En las dos novelas, los personajes padecen de manera traumática la muerte de un ser querido. En el caso del protagonista de Vallejo, éste sufre la muerte de la abuela y su incapacidad de aceptación y de evolución en el proceso de maduración lo lleva a alienarse de la colectividad de la que forma parte. Por su parte, la protagonista de la obra de Tusquets, también padece la pérdida de dos seres queridos: el que fue su primer amor, Jorge, quien puso fin a su vida por medio del suicidio y su abuela, con quien sentía un gran lazo afectivo. Al igual que el protagonista de la obra colombiana, la protagonista española también se siente como un ser alienado de la sociedad.

Antes de proceder al análisis detallado de la cuestión del exilio sería conveniente analizar la realidad política y social de Colombia a la que se alude en la obra. Esta información es pertinente para entender las causas del trauma que padece el personaje y la relevancia que la cuestión del exilio adquiere a lo largo de la obra.

El siglo XIX llega a su fin con la creación de la República de Colombia tras la instauración de una nueva constitución aprobada el 5 de agosto de 1886. En este momento se establece el Concordato, “convenio que reglamentó las relaciones entre la Iglesia, con sede en Roma, y el Estado colombiano” (Sánchez 85). El movimiento de Regeneración tuvo que hacer frente desde un primer momento a la oposición ejercida por el partido liberal. La oposición se intensificó aun más con la muerte del presidente Rafael Núñez en 1894, la consolidación del partido conservador en el poder y la caída de las ventas internacionales de café cuya consecuencia fue la inestabilidad política del país.

Con la subida al poder de Manuel Sanclemente en 1898, la situación de inestabilidad alcanzó tal grado que se desencadenó una sangrienta guerra civil comúnmente conocida como la Guerra de los Mil Días (desde el 18 de octubre de 1899 hasta el 21 de noviembre de 1902). Hasta 1930, el gobierno del país estuvo en manos de los conservadores. En 1930, se inicia el período conocido como República liberal que tendrá su fin en 1946. Durante este período se lleva a cabo una serie de reformas constitucionales con el objetivo de fomentar el desarrollo industrial y comercial del país.

El partido liberal que durante dieciséis años había gobernado el país se ve dividido en las elecciones de 1946; por un lado, se encuentran los partidarios de Jorge Eliécer Gaitán y, por otro, los partidarios de Gabriel Turbay. La inestabilidad interna del partido hizo que finalmente resultara ganador de las elecciones el conservador Mariano



Ospina Pérez, quien permaneció en el poder hasta 1950. Aunque su propósito en un principio fue establecer una alianza con el partido liberal y convertir su gobierno en una “Unión Nacional,” no logró llevar a cabo su cometido y, por el contrario, hizo que tanto lo conservadores, quienes querían un gobierno de partido, y los liberales, quienes no aceptaban la derrota, se enfurecieran. La consecuencia fue un aumento de los conflictos sociales que se exacerbaron el 9 de abril de 1948 con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

Este episodio pasó a conocerse como el “Bogotazo,” la destructiva asonada en la capital del país que desencadenó un nuevo período conocido como “la Violencia,” que se extendió desde 1948 hasta 1966. Durante este período el país quedó asolado por múltiples incendios y saqueos cuyo saldo fue un alto número de muertos y heridos, grandes destrozos de la ciudad y un período de profunda violencia a nivel nacional. En 1953 tuvo lugar un golpe de estado militar por parte del general Gustavo Rojas Pinilla quien instauró una dictadura. A pesar de los grandes logros alcanzados durante este gobierno, la falta de libertad de expresión, el cierre de un gran número de periódicos, “la muerte de ocho estudiantes durante las manifestaciones de protesta del 8 y 9 de junio [de 1953] en la Ciudad Universitaria y el estallido de un convoy militar ... a la entrada de Cali” (Sánchez 103) hizo que el pueblo sintiese la necesidad de volver a un sistema democrático. Para poder derrocar la dictadura, los diferentes partidos políticos que hasta este momento se encontraban en oposición se vieron obligados a dejar a un lado sus diferencias y a establecer una alianza.

El 24 de julio de 1956, se firmó la Declaración de Benidorm mediante la que se pedía el cese de la dictadura. A partir de este momento, los partidos tradicionales se comprometieron a alternar el poder cada cuatro años. “La instauración del Frente

Nacional ... logró atenuar los efectos de la violencia partidista y contribuyó a equilibrar la dinámica de la economía nacional” (105). Aunque “el pacto del Frente nacional había conseguido erradicar la violencia, sus logros en cuanto a lo económico y lo social no fueron tan halagadores ... El país no alcanzó un desarrollo autosostenido y amplios sectores quedaron ... sometidos a la pobreza absoluta” (107). En 1990 César Gaviria Trujillo asume la presidencia del gobierno y tiene que hacer frente a un país sumido en una tremenda crisis. El nivel de corrupción es elevado y la necesidad de cambio es incuestionable, “el país necesitaba un cambio o un ‘revolcón’, como el mismo Gaviria lo llamó” (111).

A lo largo de La Rambla paralela numerosas escenas y recuerdos traumáticos del período de la Violencia vienen de manera involuntaria a la mente del protagonista en forma de “flashbacks” sin explicación aparente: “gallinazos ... los que iban de pasajeros sobre los decapitados del río despanzurrándolos: sacándoles, como un niño travieso la cuerda a un reloj, de la panza las tripas” (18). Como ya comentamos anteriormente, en numerosas ocasiones se llevan a cabo asociaciones de ideas en la mente del protagonista a través de las cuales se establece una relación entre símbolos de Barcelona y de Colombia. Esto se observa cuando el protagonista establece una relación entre los cadáveres flotando sobre el río Cauca y la multitud de la Rambla. El hecho de que estas ideas aparezcan en la mente del protagonista de manera espontánea y sin previa deliberación muestra cómo esta violencia supuso el origen del trauma que el protagonista padece en el momento real de la novela.

Anteriormente comentábamos que la experiencia de la muerte de la abuela fue la primera experiencia de muerte a la que tuvo que hacer frente el protagonista. En un

principio esto parece contradecir lo que acabamos de mencionar con respecto a las causas del trauma. Es cierto que el protagonista presencié la muerte de manera continuada a lo largo de toda su infancia cuando el país estaba sumido en el período de violencia. Sin embargo, la manera en que el protagonista experimenta la muerte varía de manera considerable cuando se trata de la muerte de la abuela. Hasta ese momento, el protagonista no era consciente de la existencia de la muerte o, mejor dicho, de que la muerte pudiera alcanzar a sus seres queridos: “no había entrado nunca en los planes del ingenuo que la abuela se pudiera morir. ¡Claro, como de joven se creía eterno!” (99).

El protagonista era sólo un niño cuando tuvo lugar el “Bogotazo.” A partir de este momento tiene lugar una continua sucesión de cadáveres, escenas de muerte, sangre y desolación en la vida del personaje. La violencia se sucede de manera constante en su recuerdo y la muerte se convierte en una presencia permanente, aunque incomprendida en su mente: “cuando todavía iban los cuerpos por el Cauca fue cuando el niño los vio desde la orilla: habían salido a flote hinchados y el río se los iba llevando, arrastrándolos en su corriente pantanosa con los gallinazos encima” (21-22). La razón por la que hablo de una muerte incomprendida es porque durante su infancia el protagonista no tenía conciencia de la muerte; no fue sino hasta la muerte de la abuela que el protagonista tiene su primera experiencia real con la muerte.

El grado de violencia en el que el protagonista creció hizo que la muerte para él se convirtiera en algo natural, como si el grado tan alto de violencia lo hubiera anestesiado. Rueda analiza la escena en que un perro muere en La virgen de los sicarios y el efecto que esta muerte produce en el protagonista “desde su perspectiva la muerte de las personas habría perdido su misterio y se habría convertido en cosa de todos los días, pero

la de un perro mantiene para él un cierto nivel de pureza que le permite vislumbrar e dolor que implica un muerte” (402). El mismo efecto que produce la muerte del perro en La virgen de los sicarios parece ser el que produce la muerte de la abuela en el protagonista de La Rambla paralela. Resulta sorprendente la manera tan detallada en que recuerda que durante su infancia los buitres destripaban a los cadáveres mientras que rememora desde el momento del presente la muerte de la abuela, una muerte natural sin ningún tipo de violencia, como un hecho traumático y de difícil aceptación.

Contreras retoma las ideas de Ariel Dorfman acerca de la violencia y establece que el acto estético que Fernando Vallejo lleva a cabo en su obra se concibe como una especie de “protesta contra un mundo que trata de negar [l]a violencia, esperando... que... alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma y convertirse en un ser humano cabal” (3). Este despertar a la violencia se podría concebir como el despertar a la conciencia por parte del protagonista de La Rambla paralela. Durante su infancia, la violencia era una realidad, al igual que la muerte en términos generales. No obstante, no es hasta que sufre la pérdida de su abuela que el despertar de su conciencia a la realidad tiene lugar, esto es, que el despertar a la violencia que asola el país ocurre.

Partiendo de esta idea parece que lo que traumatizó al protagonista fue la muerte de la abuela y no el período de violencia que le tocó vivir. La Violencia y la muerte de la abuela aparecen íntimamente relacionadas en la experiencia del protagonista. Desde el presente de la narración, el protagonista intenta dar coherencia a todo lo ocurrido e intenta situar la sucesión de los acontecimientos dentro de una narrativa histórica. Esto se observa cuando el protagonista define el Bogotazo conforme hojea uno de los libros del

stand de Colombia. El Bogotazo fue la causa de la Violencia, la Violencia fue la causa de la dictadura de Rojas Pinilla y la dictadura desembocó en el período de crisis y corrupción en que el país se encuentra en la actualidad. Así, el Bogotazo fue la causa que lo separó de su Colombia, de su tierra natal, de esa madre protectora que se personifica en la figura de la abuela.

El Bogotazo y la situación política que desencadena se podrían concebir como la expulsión del individuo del útero materno. Al igual que la expulsión uterina conlleva fuerza, violencia y sangre, el Bogotazo dio lugar a un período de violencia y desangre a nivel nacional. El Bogotazo, de la misma manera que el parto, es un momento puntual en la línea temporal. Sin embargo, las consecuencias de ambos actos van a marcar la vida del individuo y la de la nación.

Al igual que el bebé está presente en el acto de violencia que lo expulsa del útero, el protagonista durante su niñez está presente en los actos de violencia nacional. Sin embargo, como ya comentábamos anteriormente, aunque el niño es expulsado del paraíso justo en el momento del nacimiento, no es consciente de ello hasta que desarrolla la conciencia. Si trasladamos esta idea a la realidad política podemos ver que la violencia desencadenada por el Bogotazo es algo presenciado pero no experimentado por el protagonista durante su niñez. No es hasta que el protagonista crece e intenta regresar a la protección materna ejercida por la abuela que se percató de que tal protección no existe y, como resultado, se reconoce como un ser abandonado en el mundo.

Al igual que en la obra de Tusquets el período de dictadura se concebía como esa madre opresiva y aniquilante, en la obra de Vallejo, el período de violencia y desarreglo desencadenado a partir del Bogotazo viene a representar a la “Terrible Mother,” a esa

madre que lo obliga a abandonar el estado de protección paradisíaca: “lo cierto es que a Colombia no le pudo perdonar jamás que lo hubiera obligado a marcharse dejando a la abuela, y le tomó a esa Arcadia bondadosa y pacífica una ojeriza que lo acompañó hasta la cremación en Gayosso” (99).

Comentábamos que la protagonista de Tusquets elabora una narrativa por medio de la cual reconstruye un recuerdo traumático e intenta situarse en una posición de poder desde la cual hacer frente al trauma que la aliena. Sin embargo, en algunas ocasiones las causas del trauma no aparecen disfrazadas por esa narrativa sino que, por el contrario, se muestran de manera directa. Esto se puede observar en la siguiente cita en la que la protagonista habla sobre esa madre opresora y castradora,

... ni humanidad tenéis para imaginar, para aceptar, que vuestra hija puede necesitaros ahora, perdida en sus primeras madrigueras al otro lado del mundo, aunque no sé para qué podría servirme tenerte aquí a mi lado, rotos como están desde hace años, acaso desde siempre, los cauces naturales de la comprensión y la ternura. (24-25)

Del mismo modo que la protagonista de Tusquets intenta hacer frente a la situación traumática por medio de la creación de la memoria narrativa y de la re-escritura de su experiencia, el personaje de La Rambla paralela también intenta sobreponerse al trauma creando su propia narrativa. Para ello, adopta una posición de poder con respecto a los acontecimientos.

En el caso de la protagonista de El mismo mar de todos los veranos el poder le viene a través de tres vías: en un primer lugar, a través de su pertenencia a la clase vencedora, en un segundo lugar, a través de la posibilidad que el distanciamiento temporal le otorga de narrar su historia y, en tercer lugar, a través de la posición de autoridad con respecto a Clara. Por un lado, la protagonista se sitúa como profesora de la

muchacha, por otro, es capaz de controlar la relación sexual que mantiene con ésta a diferencia del papel pasivo que tiene con su marido, Julio.

De igual modo, el protagonista de Vallejo también cuenta con el poder necesario para reconstruir su propia memoria narrativa. Rueda lleva a cabo el análisis del desplazamiento en la obra de Vallejo, específicamente en La virgen de los sicarios. En su estudio plantea que hay diferentes niveles dentro del fenómeno del desplazamiento. Aunque el protagonista de la novela se siente desplazado de su propia tierra, “el pasado que evoca constantemente le permite afirmarse como el dueño legítimo de ella” (399). A pesar de que en el momento real de la narración, el protagonista está ausentado de su patria, esta ausencia es únicamente física y no mental. A su vez, esta ausencia le concede el distanciamiento necesario para poder ver la realidad desde otra perspectiva. Esta visión de la realidad desde esta nueva perspectiva se observa cuando el protagonista toma un libro en el stand de Colombia en Barcelona y comienza a leer sobre el Bogotazo.

Al igual que la protagonista de Tusquets era profesora de literatura y esto le confería el poder de la palabra, el protagonista de Vallejo es escritor, y esto lo sitúa en una posición de autoridad en relación con el uso del lenguaje. El uso del lenguaje por parte del viejo se caracteriza por el excesivo empleo de la violencia verbal. Lo que en un principio parece algo negativo se torna en un arma de doble filo. Por medio de la violencia verbal el protagonista intenta poner de manifiesto la violencia real que asola el país. Rueda afirma que “la ‘violencia’ despojada de agencia es la causante de la movilización forzada, para quienes nombran desde fuera a estos desplazamientos. Sus víctimas, sin embargo, saben que esa violencia fue ejercida por cuerpos agentes cuya identidad de grupo es por lo general conocida” (392).

El protagonista se queja en todo momento de lo pronto que los muertos de Colombia caen en el olvido y de la forma en que la violencia y la muerte han llegado a naturalizarse en el entorno colombiano. A lo largo de toda la novela, el protagonista recuerda a los muertos, no sólo a los muertos cercanos como son su abuela y la Bruja, su perra, sino que también recuerda a todos esos muertos anónimos olvidados por la colectividad que son devorados día tras días por los gallinazos.

En numerosas ocasiones el lector parece no entender el odio que el protagonista siente por la humanidad en general. En un principio este odio se puede concebir como resultado de su carácter pesimista. Sin embargo, si partimos de la filosofía del trauma propuesta por Brison veremos que este odio es un efecto común entre los supervivientes de una situación traumática. Brison retoma una cita de Aristóteles “no one grows angry with a person on whom there is no prospect of taking vengeance, and we feel comparatively little anger, or none at all, with those who are much our superiors in power” y añade con respecto a su propia experiencia “the anger was still there, but it got directed toward safer targets; my family and closest friends” (13). El protagonista de Vallejo dirige su odio hacia toda la humanidad, tanto hacia los culpables de la situación en la que se encuentra el país como hacia los inocentes.

Tal y como ya hemos comentado anteriormente, la mujer, la ciudad y la casa aparecen como manifestaciones arquetípicas de lo femenino, de lo protector, pero al mismo tiempo de lo castrante. El odio a las mujeres en general se puede concebir como el odio hacia ese país que le dio la vida, pero que al mismo tiempo se la arrebató enviándolo al exilio. El odio hacia las mujeres se puede analizar como el odio hacia Colombia. Las



mujeres son seres corruptos, la situación del país es también corrupta como consecuencia de la crisis política que ha venido asolándolo a lo largo de todo el siglo.

El protagonista de Vallejo vive exiliado en México y durante el exilio viaja en dos ocasiones a la ciudad catalana de Barcelona que desempeña, en cierta medida, la función de ciudad acogedora, como ya hemos puesto de manifiesto anteriormente e, incluso, como regreso del exilio. La cuestión del exilio se puede analizar desde dos perspectivas diferentes, por un lado el exilio desde una perspectiva existencial resultado de la alienación que padece el individuo con respecto a la colectividad de la que forma parte y, por otro lado, el exilio desde un punto de vista político, resultado de la realidad política de cada uno de los países a los que aluden en las novelas.

Según Jentsch-Grooms, la huida al exilio supone una pérdida de identidad puesto que “[the] person has been split asunder by the circumstance of exile: the heart and mind are still in the homeland, while the physical body must adapt to new surroundings” (59). En relación con ello y la cuestión del trauma, Brison destaca que “a survivor cannot be considered to be the same as her pre-trauma self” (60). Las personas víctimas de cualquier tipo de trauma sufren también una pérdida de identidad dado que deben ajustarse a una nueva forma de vida, “victims should back up, put the past behind them, and get on with their lives” (Brison 44).

En relación con la idea del exilio, la protagonista de Tusquets, más que padecer el exilio físico, aparece como exiliada de la línea genética formada por su madre y por su hija. En numerosas ocasiones deja ver que se siente distinta y extraña en su propia familia,

... y me pregunto qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido en una cadena irrefutable, mientras ellas [su madre y su

hija] se entienden perfectamente por encima de mí, la diosa y la doctora intercambiando opiniones sobre la niña difícil. (22)

... para ninguna de las dos existo de verdad, al igual que tampoco he podido existir nunca para Julio, porque si hubiera existido para él, de verdad, tal y como soy un solo instante, se hubiera producido el milagro, o al menos todo hubiera sido necesariamente distinto. (29)

## CAPÍTULO VI

### **Efectos psicoterapéuticos y exilio personal**

A través del análisis de El mismo mar de todos los veranos y La Rambla paralela, hemos podido observar que los procesos psicopáticos resultantes de la obstaculización del proceso de individuación natural se encuentran íntimamente relacionados con fenómenos de carácter colectivo como el trauma provocado por la violencia política y el exilio. El estudio de los trastornos mentales desde esta triple perspectiva nos ha permitido llevar a cabo el examen de la realidad política de España y de Colombia a partir de la aproximación teórica de la psicología junguiana.

Al comienzo de esta investigación proponíamos el estudio de las obras como si se tratara de sesiones psicoterapéuticas. Para ello propusimos el estudio de los diferentes símbolos y manifestaciones arquetípicas más relevantes en cada una de las novelas. Sin embargo, a lo largo de todo el análisis hemos podido comprobar que la presencia de estos símbolos a través de la narrativa no estaba dispuesta de manera aleatoria sino que, por el contrario, perseguía una determinada intención comunicativa. En su encuentro con el psicoterapeuta / lector, el paciente / protagonista lleva a cabo la disposición de estas manifestaciones simbólicas de acuerdo con un propósito específico. Lo que en un principio se presentaba de manera espontánea a modo de fragmentos adquiere, conforme avanza la novela, una determinada estructura narrativa con una intención determinada. A medida que se desarrolla la novela los protagonistas se ven como si avanzaran

en las sesiones psicoterapéuticas ya que poco a poco parecen adquirir el control de su propia memoria traumática y, en un esfuerzo por sobreponerse al trauma, intentan llevar a cabo la construcción de sus propias narrativas.

Inicialmente, en esta re-construcción los protagonistas asumen un papel activo. En ambos casos intentan re-construirse a sí mismos con el objetivo de ubicarse nuevamente en el mundo que en un principio los expulsó al exilio, ya sea físico o existencial, y los convirtió en seres alienados. Este intento de re-ubicación tiene una finalidad paralela a la realización del proceso de individuación, pues en ambos casos se pretende llegar al autoconocimiento personal a través del cual el individuo logra re-integrarse en la comunidad que le rodea. Brison señala que “in order to recover, a trauma survivor needs to be able to control herself, control her environment ... and be reconnected with humanity” (60).

En relación con el proceso de recuperación, Brison considera que afirmar la superación del trauma depende en todo momento de lo que se entienda por superación. Brison afirma que no es ni volverá a ser la misma persona que era antes del suceso traumático. Sin embargo añade que el ser capaz de incorporar esa horrible experiencia a su vida y seguir adelante es una manifestación de la superación del trauma. Según ella, en toda experiencia traumática se produce la muerte del ser original y “since the earlier self died, the surviving self needs to be known and acknowledged in order to exist” (62). Ninguno de los protagonistas de las novelas logra superar el trauma puesto que, a pesar de que intentan re-construir sus propias narrativas a partir de sus respectivas situaciones de poder, en ningún momento logran incorporar la experiencia traumática a sus vidas. En ambos casos intentan volver a ser los individuos que eran antes del momento traumático.

Así, el estancamiento en el proceso de individuación que impide que el desarrollo físico y el desarrollo psicológico de los protagonistas fluyan paralelamente es análogo al intento de cada uno de los personajes por volver a ser los seres que eran antes del momento anterior al advenimiento del trauma.

Para Brison, “trauma testimonies do purport to describe events that actually occurred. And what they do, or accomplish, if successful, is undo the effects of the very violence they describe” (72). También señala que “one has to tell one’s trauma narrative to an emphatic other in order for the telling to be therapeutic” (72-73). La protagonista de El mismo mar de todos los veranos cuenta su narrativa a Clara, “la historia de Clara y la mía ... [es] un mero pretexto mío para contar y revivir viejas historias” (Tusquets 104). Clara, en este sentido, desempeñaría la función de terapeuta que escucha lo que su paciente tiene que contarle. Sin embargo, al final de la historia la protagonista abandona a Clara y esto hace que se quede sin nadie que la escuche puesto que todos los que la rodean, más que escucharla y permitir que exteriorice aquello que la oprime y la aliena, contribuyen a oprimirla cuando intentan reasignarle una determinada posición en el discurso. Servodidio señala que “although she is the presumed ‘creator’ of the text, the heroine does not move freely through narrative space but rather is enclosed, smothered and stifled by the discourse of others who, in narrating her, divest her of her control over enunciation” (169).

En el caso de Vallejo, a lo largo de la novela se cuestiona la existencia del protagonista. En numerosas ocasiones se hace mención a la invisibilidad del viejo por parte de la colectividad de la que forma parte. Nadie parece escuchar la narrativa que éste re-construye a lo largo de la novela. Sin embargo, su posicionamiento como escritor hace

que la escritura de la obra literaria se convierta en el medio a través del cual consigue exteriorizar el trauma. No obstante, el protagonista pierde el interés en la literatura una vez que regresa a Barcelona para la feria del libro y se percata de que eso no es lo que era. La negación de la literatura hace que el viejo pierda a ese “empathic other” (Brison 72-73) que está dispuesto a servir de receptor de la narrativa.

Ambos protagonistas, tras su fracaso en el proceso de recuperación traumática, toman la decisión de declararse muertos en vida. El viejo de La Rambla paralela, ante la duda de su estado civil, responde “muerto, señorita. Póngalo bien claro en el papelito o no me dejan subir al avión de Mexicana y no voy a poder regresar a México” (150). De igual modo, la protagonista de El mismo mar de todos los veranos se declara muerta en vida, aunque de distinta forma que el protagonista de Vallejo. Su posicionamiento pasivo en el discurso narrativo que la oprime no le permite ni siquiera pronunciar el acto de habla performativo a través del cual modificar su existencia.<sup>24</sup> Por el contrario, de manera sutil deja ver cómo su vida, tras la experiencia con Clara y el regreso a la relación matrimonial con Julio, ha perdido todo su sentido y lo único que le queda es ser una muerta en vida:

[U]n zombie bien amaestrado y moviente me sustituirá con eficacia y hasta con ventaja en las cenas de gala y los estrenos cinematográficos, en la universidad, en mis noches de amor, si son noches de amor las largas cabalgadas de un desconocido sobre mi cuerpo muerto, ... y mi madre y Julio y Guiomar se reunirán felices y cómplices a mis espaldas para respirar con alivio y comentar que he superado felizmente una nueva crisis primaveral ... y me arrastrarán felices arriba y abajo sin que a mí me importe nada. (Tusquets 228)

Al declararse muertos en vida, cada uno de los protagonistas, por un lado, interrumpe el proceso de individuación y, por otro, niega el futuro. Ninguno de los protagonistas

---

<sup>24</sup> “Performative utterances are defined ... as those in which ‘the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which ... would not normally be described as, or as ‘just’ saying something” (Brison 71).

concibe el suicidio como un posible escape del sufrimiento puesto que al hacerlo estarían planeando el futuro y, por lo tanto, prolongando el sufrimiento del presente. Brison retoma las ideas de John Rawls y afirma que “the ability to form a plan of life is lost when one loses a sense of one’s temporal being ... thinking of the future stirs up such intense yearning and hope that ... it [is] unbearable ... [and] will make them desperate ” (Brison 52).

Para retomar la idea de mi experiencia personal como “motor inmóvil” que acompaña los diferentes momentos de este estudio, considero que de igual modo que el exilio de la protagonista de la novela de Esther Tusquets se podría interpretar simbólicamente como el aislamiento que sufre la España franquista con respecto a la política exterior y las relaciones con los otros países europeos, los melillenses, y yo con ellos, nos sentimos, en cierta medida, aislados del resto del territorio español. Como consecuencia, al igual que los protagonistas de estas novelas lo hicieron para superar el trauma, hemos creado nuestra propia narrativa como forma de re-afirmar nuestra “españolidad.” Recuerdo unas líneas que aprendí en mis años de escuela primaria que decían: “Melilla es España 18 años antes de que lo hiciera el Reino de Navarra, 162 años antes de que el Rosellón fuera francés, 279 años antes de que existieran los Estados Unidos de América.” Con nueve años no entendí la relevancia de estas líneas que tuve que memorizar. Sin embargo, hoy reinterpreto el significado que estas líneas tienen para cualquier melillense, pues son una forma de afirmar nuestra pertenencia al país a pesar de la distancia que nos separa.

Aunque el sentimiento de exilio y aislamiento es algo común a la mayoría de los melillenses, en ningún momento se nos ocurre criticar públicamente a España como lo

hace, por ejemplo, el protagonista de Vallejo con respecto a Colombia. En numerosas ocasiones hemos pensado que somos hijos segundones, aquellos de los que nadie se preocupa y cuya presencia o ausencia no afecta lo más mínimo la vida del resto de la familia, es decir, la vida del país. En numerosas ocasiones nos hemos quejado de las dificultades que los habitantes de Melilla tenemos para comunicarnos con la Península. Los billetes de avión y barco son cada vez más caros y los beneficios como residentes en Melilla hace ya años que desaparecieron. Melilla tampoco ofrece muchas oportunidades para los estudiantes que quieran acceder a una educación universitaria. Son muy pocas las carreras que se puedan cursar en la ciudad y, aunque en cuestiones educativas Melilla pertenece al campus de Granada, los estudiantes no contamos con ningún tipo de ayuda económica para financiar transporte o alojamiento.

No obstante, los melillenses continuamos proclamando nuestra “españolidad” a los cuatro vientos. A diferencia del viejo, quien no duda en ningún momento en resaltar los aspectos de esa “Terrible Mother” que es Colombia, los melillenses guardamos para nosotros esas opiniones y creamos nuestra narrativa en torno a la idea de la “Good Mother.” Aunque separados de la madre, todavía estamos unidos a ésta por una especie de larguísimo cordón umbilical que antes de producir unión marca diferencias entre la Península y la ciudad. Sin embargo, re-afirmar los rasgos negativos de esa madre daría pie a que ésta cortara el cordón y nos abandonase totalmente en la supuesta inmensidad oscura del continente africano.

Esta re-afirmación de la “españolidad” tiene un doble objetivo; por un lado, poner de manifiesto la pertenencia a España y, por otro, mostrar la separación con respecto al país vecino. Al afirmar que somos españoles estamos afirmando que no somos



marroquíes. No obstante, nos sentimos orgullosos de nuestra identidad multicultural y sentimos como algo propio muchas de las costumbres de la comunidad musulmana.

El ser humano posee una naturaleza paradójica. El viejo odia a su país y no puede vivir sin él; la madre de la protagonista de Tusquets es vista como diosa pero al mismo tiempo se le niega su cualidad materna; el franquismo como dictadura creó un período de profunda represión y no obstante los mitos que produjo siguen vigentes en algunos sectores de la sociedad española; los melillenses afirmamos nuestra “españolidad” al mismo tiempo que hacemos énfasis en nuestra diferencia. Un sitio propicio en que palpita con lógica extraña esta naturaleza paradójica que nos hace humanos es la literatura. Mi objetivo como crítica literaria en este estudio ha sido encontrar sentido, riqueza y fundamento a nuestra paradoja.

## OBRAS CITADAS

“Apocalipsis.” Nueva Biblia española. Trad. Luis Alonso Schökel y Juan Mateos. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976.

Bachelard, Gaston. The Poetics of Space. Trad. María Jolas. Boston: Beacon Press, 1964.

Bahamonde Magro, Ángel y Luis Enrique Otero Carvajal. “Historia de España.” 12 de marzo <[<http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/historia%20spain.htm#El%20siglo%20XX%20\(1\)>](http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/historia%20spain.htm#El%20siglo%20XX%20(1))>.

Beebe, John , Joseph Cambray y Thomas B. Kirsch. “What Freudians Can Learn from Jung.” Psychoanalytic Psychology 18.2 (2001): 213-42.

Bellver, Catherine G. “The Language of Eroticism in the Novels of Esther Tusquets.” Anales de la Literatura Española Contemporánea 9. 1-3 (1984): 13-27.

Brison, Susan J. Aftermath: Violence and the Remaking of a Self. Princeton: Princeton, 2002.

Campbell, Joseph, ed. The Portable Jung. Trad. R. F. C. Hull. New York: Viking Penguin, 1971.

Casado, Pablo Gil. La novela deshumanizada española (1958-1988). Barcelona: Anthropos, 1990.

Contreras, Ana Yolanda. “El lenguaje irreverente como representación de la violencia en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo.” Tatuana 2. 10 marzo 2007 <<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revLavirgen.pdf>>.

De Rodríguez, Mercedes M. “Motivos mitológicos y del folklore en El mismo mar de todos los veranos, de Esther Tusquets.” Selected Proceedings of the Mid- America Conference on Hispanic Literature. Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986.

Dolgin Casado, Stacey. Squaring the Circle: Esther Tusquets' Novelistic Tetralogy (A Jungian Analysis). Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002.

“Espacio.” 10 de febrero de 2007 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

Fernández L'Hoeste, Héctor D. “La virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo.” Hispania 83.4 (2000): 757-767.

Levine, Linda Gould. “Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: The Narrative Web of Esther Tusquets' Trilogy.” Anales de la Literatura Española Contemporánea 12 (1987):203-17.

“Lugar.” 10 de febrero de 2007 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

Hall, James A. The Jungian Experience: Analysis and Individuation. Toronto: Inner City Book, 1986.

“Hueco.” 15 marzo de 2006 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

Kenevan, Phyllis Berdt. Paths of Individuation in Literatura and Film: A Jungian Approach. Lanham, MD: Lexington Books, 1999.

Jacobi, Jolando. The Way of Individuation. Trad. R. F. C. Hall. New York: New American Library, 1967.

Jentsch-Grooms, Lynda. “Exile and the Process of Individuation: A Jungian Analysis of Marine Symbolism in the Poetry of Rafael Alberti, Pablo Neruda and Cecilia Meireles.” Albatros Hispanófila 42 . Valencia: Albatros Ediciones, 1983.

Jung, Carl Gustav. Civilization in Transition. Trad. R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., Gerhard Adler, Ph.D. New

- York: Pantheon Books, 1964. Vol.10 de The Collected Works of C. G. Jung. 20 vols. 1953-.
- . Man and His Symbols. New York: Doubleday & Company, 1964.
- . Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia. Trad. . R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., Gerhard Adler, Ph.D. y William McGuire. New York: Princeton University Press, 1967. Vol.5 de The Collected Works of C. G. Jung. 20 vols. 1953-.
- . The Spirit in Man, Art and Literature. Trad. R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P. y Gerhard Adler, Ph.D. New York: Pantheon Books, 1966. Vol.15 de The Collected Works of C. G. Jung. 20 vols. 1953-.
- . The Symbolic Life: Miscellaneous Writings Trad. R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., Gerhard Adler, Ph.D. y William McGuire. New York: Princenton, 1950. Vol.18 de The Collected Works of C. G. Jung. 20 vols. 1953-.
- Manzoni, Celina. “Fernando Vallejo y el arte de la traducción.” Cuadernos Hispanoamericanos 651-52 (2004): 45-55.
- Martínez, Jesús A. et al. Historia de España siglo XX, 1939-1996. Madrid: Cátedra, 1999.
- Molinaro, Nina L. Foucault, Feminism and Power: Reading Esther Tusquets. Lewisburg, Pa: Bucknell, 1991.
- Neumann, Erich. The Great Mother: An Análisis of the Archetype. Trad. Ralph Manheim. New York: Princenton, 1972.
- “Rambla.” 25 de marzo de 2007 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

“Retornar.” 15 de marzo de 2006 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

“Río.” 10 de marzo de 2007 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

Rueda, María Helena. “Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente.” Revista Iberoamericana 70. 207 (2004): 391-408.

Sánchez, Carlos et al. Breviario de Colombia: Una guía para todos. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1997.

Servodidio, Mirilla. “A Case of Pre-Oedipal and Narrative fixation: El mismo mar de todos los veranos.” Anales de la Literatura Española Contemporánea 12. 1-2 (1987): 157-74.

“Transición.” 2 de abril de 2007 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

Tusquets, Esther. El mismo mar de todos los veranos. Barcelona: Anagrama, 1990.

“Vacío.” 15 de marzo de 2006 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>>.

Vallejo, Fernando. Entrevista con Antonio Ortuño. “El dolor no enseña nada.” Punto G. 2004. 9 enero 2007 <<http://puntog.com.mx/2003/20030124/ENB240103.htm>>.

---. “El monstruo bicéfalo.” Revista Número 20. 13 enero 2007 <<http://www.revistanumero.com/20bicefa.htm>>.

---. Entrevista con Juan Cruz. “Un heterodoxo extraordinario.” El País. Madrid. 18 jun. 2006. 15 enero 2007 <<http://www.elpais>>.

com/ articulo/portada/heterodoxo/extraordinario/elpepusoeps/20060618  
elpepsor\_4/Tes>.

---. Entrevista telefónica. 6 abril 2006.

---. La Rambla paralela. Bogotá: Alfaguara, 2002.

---. “Los difíciles caminos de la esperanza.” Revista Número 24. 19 enero 2007  
<<http://www.revistanumero.com/24dificiles.htm>>.

Vásquez, Mary S. The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther  
Tusquets. New York: Greenwood Press, 1991.

Von Franz, Marie-Louise. “Analytical Psychology and Literary Criticism.” New  
Literary History 12.1 (1980):119-26.

“Zopilote.” 10 de marzo de 2007 Diccionario de la Real Academia Española de la  
Lengua. <<http://www.rae.es>> .

## OBRAS CONSULTADAS

- Bataille, Georges. Erotism, Death and Sensuality. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Book, 1986.
- Barros, Sandro R. "Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo's La virgen de los sicarios." Ciberletras 15 (2006).
- Bonnet, Camila Segura. "Kinismo y melodrama en La virgen de los sicarios y Rosario Tijeras." Estudios de Literatura Colombiana 14 (2004): 111-36.
- Broad, Meter G. "Madre mágica, madre mítica, madre mala: el retorno a la familia en tres novelas colombianas recientes." Hispanic Journal 25.1-2 (2004): 145-53.
- Contreras, Ana Yolanda. "El lenguaje irreverente como representación de la violencia en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo." Tatuana: Revista de literatura-cultura-arte latinoamericano y peninsular 2 (2005). 13 de abril de 2007 <<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revLavirgen.pdf>>.
- Corbatta, Jorgelina. "De lo que va de ayer a hoy: Medellín en Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo y La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo." Revista Iberoamericana 69.204 (2003): 689-99.
- Dolgin, Stacey. Novela desmitificadora española 1961-1982. Barcelona: Anthropos, 1991.
- "El ángel del Apocalipsis." Boletín Cultural y Bibliográfico 14.25. 1988. <<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol14/angel2.htm>>.
- Ellul, Jacques. The Meaning of the City. Trad. Dennis Pardee. Grand Rapids: Eerdmans, 1970.
- Forero, Gustavo. "La metonimia de Colombia en La Rambla paralela." 18 enero 2007 <[http://www.fuac.edu.co/recursos\\_web/descargas/grafia/](http://www.fuac.edu.co/recursos_web/descargas/grafia/)>

metonimia.pdf>.

Houchens, C. F. "The Search for the Self in Esther Tusquets' Novel El mismo mar de todos los veranos." PhD. University of North Carolina at Chapel Hill, 1984.

Jaramillo, María Mercedes. "Fernando Vallejo: desacralización y memoria." Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 407-39.

Jáuregui, Carlos A y Juana Suárez. "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios." Revista Iberoamericana 68.199 (2002): 367-92.

Joset, Jacques. "Entrevista a Fernando Vallejo." Revista Iberoamericana 72. 215-216 (2006): 653-55.

Jung, Carl Gustav. The Structure and Dynamics of the Psyche. Trad. R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., Gerhard Adler Ph.D y William McGuire. New York: Princeton, 1960. Vol.8 de The Collected Works of C. G. Jung. 20 vols. 1953-.

Murillo, Javier H. "Un huapiti para Fernando Vallejo." Revista Número

Nichols, Geraldine C. Descifrar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1992.

Onell, Roberto. "Venga a nosotros tu infierno. Lectura de dos relatos de Fernando Vallejo." Literatura y Lingüística 17 (2006): 129-39

Restrepo-Gautier, Pablo. "Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 33.1 (2004): 96-105.



- Serra, Ana. "La escritura de la violencia. La virgen de los sicarios, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 32. 2 (2003): 65-75.
- Vallejo, Fernando. "Bienvenida al Rey de España." Asociación ANNA. 16 marzo 2007. 14 enero 2007 <[http://groups.msn.com/AsociacionANNA/general.msnw?action=get\\_message&mview=1&ID\\_Message=1179](http://groups.msn.com/AsociacionANNA/general.msnw?action=get_message&mview=1&ID_Message=1179)>.
- . Entrevista con Juan Villoro. "De lo único que me considero artista es de la supervivencia". El País. 3 enero 2002. 9 enero 2007 <[http://www.elpais.com/articulo/semana/VALLEJO/\\_FERNANDO/unico/considero/artista/supervivencia/elpepuculbab/20020105elpabese\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/VALLEJO/_FERNANDO/unico/considero/artista/supervivencia/elpepuculbab/20020105elpabese_1/Tes)>.
- . Entrevista con Juan Villoro. "Literatura e inferno." Babelia Digital. 6 enero 2002. 9 enero 2007 <<http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html>>.
- . Entrevista con Rosa Mora. "Entrevista a Fernando Vallejo, el provocativo escritor colombiano: Toda novela es una gran mentira." Página/12. 2001. 13 enero 2007 <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-28/pag29.htm>>.
- . Entrevista con Álvaro Matus. "La literatura ya no me interesa." Qué pasa. 4 julio 2003. 10 enero 2007 <<http://www.quepasa.cl/revista/2003/07/04/t-04.07>>.
- . Entrevista con Javier Fernández. "La voz del muerto." Literate World. 2002. 12 enero 2007 <<http://literateworld.com/spanish/2002/entrevistas/feb03/w01>>
- . "Fernando Vallejo, el maestro de la injuria." La prensa literaria. 23 agosto 2003. 10 enero 2007 <<http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2003/agosto/23/literaria/pintura/>>.
- Vásquez, Juan Gabriel. "La mierda y la gramática." Lateral 87. Marzo 2002. 10 enero 2007 <<http://lateral-ed/revista/foco/087fvallejo.htm>>.