

Mañana en la batalla piensa en mí: ¿un producto cultural híbrido?

Raquel de Pedro Ricoy
HERIOT WATT UNIVERSITY

EL CONCEPTO DE HIBRIDEZ cultural se maneja habitualmente en el contexto del poscolonialismo y, por ende, se asocia con frecuencia a tensiones y a lo que ha venido a definirse como violencia etnocéntrica. Así aparece representado en diversos estudios de teoría de la comunicación, traductología, sociología, antropología y otras disciplinas relacionadas con el tema. En el ámbito hispano, pasó al primer plano de la actualidad académica gracias al libro de García Canclini *Culturas híbridas*¹. Múltiples estudiosos subscriben la acepción «canclinista» del concepto, según la cual, en palabras de Larsen, «La hibrididad funciona, como principio ético o simplemente «crítico,» sólo en relación negativa a un principio de «pureza» o [sic] homogeneidad.»²

Aun cuando los desequilibrios que caracterizan la relación de poder establecida entre distintas áreas geográficas son innegables, parece lógico disociar las naciones que tienen un pasado colonial de las que están unidas por vínculos de otra naturaleza a la hora de estudiar la hibridación de las culturas. De hecho, se podría argüir que en esta era de globalización, todas las culturas y sus productos presentan rasgos híbridos. Así, resulta difícil no estar de acuerdo con la traductóloga Snell-Hornby, que afirma: «the vast majority of texts are in fact hybrid forms, multi-dimensional structures with a blend of sometimes seemingly conflicting features»³. En el caso de la novela de Javier Marías *Mañana en la batalla piensa en mí* (MBPM)⁴, la hibridación de la cual puede decirse que es resultado la novela se consume en la figura del autor, para plasmarse luego en las páginas del libro. Se puede decir que el autor consigue lo que Bizzell⁵ describiría como «a comfortable hybrid identity», que lo sitúa a caballo entre dos culturas, al ser Marías traductor literario del inglés, además de novelista y ensayista.

¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1991.

² Neil Larsen, «¿Fin de la historia, o una historia de fines? Hacia un «segundo historicismo» en la crítica latinoamerican[ist]a», 1999, <http://nimbus.ocis.temple.edu/~uzevallo/jalla99/VIII.html>

³ Mary Snell-Hornby, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 31.

⁴ Todas las referencias corresponden a la edición Alfaguara Bolsillo, 1996.

⁵ Pat Bizzell, «Rhetoric and social change», Conference on College Composition and Communication. Phoenix, 1997, <http://www.hu.mtu.edu/cccc/97/bizzell.html>

De hecho, Marías no establece una diferenciación entre creación literaria y traducción, puesto que «El traductor no reproduce, no copia, no calca [...]. Plasma siempre por vez primera una experiencia única, irrepetible e intransferible; crea en su lengua lo que en su cabeza se encuentra en otra lengua»⁶. Al joven Marías se le criticó que su castellano sonara «a traducción»⁷, a lo que el Marías adulto apostilla: «yo aún no sabía que al cabo de unos años tal acusación iba a significar para mí algo no reñido necesariamente con el elogio.»⁸. Esto no resulta sorprendente, ya que entre sus modelos se cuentan, según admisión propia, autores como Conrad, Henry James, Faulkner, Flannery O'Connor, Melville y Sterne. Por tanto, la hibridación lingüística del castellano y el inglés es una característica de la narrativa del autor que él mismo no sólo no repudia, sino que considera un rasgo enriquecedor. Para Marías, este enriquecimiento de las lenguas es el resultado, entre otros factores, del «contacto y la permeabilidad a los usos y dicciones de otras lenguas»⁹.

Así pues, vemos que esta hibridación de las formas es un rasgo característico de la ficción de Marías, ya comentado por los críticos¹⁰. En el contexto de la comunicación multicultural, Schäffner y Adab señalan que los híbridos «reflect specific textual features (vocabulary, syntax, style, etc.) which may clash with target language conventions»¹¹. En el caso de *MBPM*, tales rasgos textuales no contravienen las convenciones de la lengua meta, ya que no se trata de una traducción, sino las de la propia lengua en la que se concibió la novela. Por otra parte, de ella no se desprende en modo alguno un sentido de identidad monocultural. Si bien el escenario en el que transcurre la novela es inconfundiblemente español y, más específicamente, madrileño (las menciones a la ciudad se repiten a lo largo de todo el libro y en él existen referentes inequívocamente hispanos), los personajes, sus acciones, su problemática y la trama en la que se integran todos estos elementos presentan características universales: un hombre (Víctor Francés) ve frustrarse su primera cita adúltera con una mujer casada (Marta Téllez), a la que apenas conoce, cuando ella muere en sus brazos, mientras el hijo de dos años de ella duerme en una habitación contigua. A raíz de este extraño acontecimiento, Víctor siente una necesidad imperiosa de acercarse a los allegados de Marta.

Al margen de la universalidad de la trama argumental, existen vínculos culturales obvios en la novela que enlazan la cultura española con la de los países de habla inglesa y, más específicamente, las islas británicas. El protagonista-narrador hace alarde de sus conocimientos de la lengua y la cultura inglesas cuando, tras la muerte de Marta, telefona al hotel londinense en el que se hospeda el marido de ésta (57-60) y en múltiples ocasiones a lo largo de la novela. Además, alude mentalmente al monarca

⁶ Javier Marías, *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993, p. 191.

⁷ Marías, *ibid.*, p. 53.

⁸ Marías, *ibid.*

⁹ Marías, *ibid.*, p. 202.

¹⁰ Ver, por ejemplo, Rita De Maeseneer, «Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2000, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/jmarias.html>.

¹¹ Christina Schäffner y Beverly Adab, «The concept of the hybrid text in translation», ISLS Seminar Series, 1997, <http://www.les.aston.ac.uk/hybridhypotheses.html>.

español ficcionalizado, con quien su trabajo como escritor fantasma le lleva a establecer un contrato, como «Only the Lonely» y «Only You» (títulos de canciones en inglés), además de otros apelativos en castellano. Sus divagaciones mentales le llevan a reflexiones de naturaleza lingüística sobre la intraducibilidad del verbo «to haunt», sobre los matices o la etimología de otros términos ingleses («burglar», 213, etc.; «nightmare», 287-288), e incluso del anglosajón (233-34, etc.). También aparecen divagaciones de corte cultural al equiparar a la limpiadora de palacio con una «banshee». Es de reseñar que en este último caso, acompaña al término irlandés de una explicación similar a los insertos que suelen hacerse al traducir términos que llevan una marca cultural y no tienen equivalente en la lengua meta (171).

Si nos centramos en el autor-narrador, vemos que Marías ha elegido estructurar tanto la trama literaria como la argumentación metaliteraria de *MBPM* alrededor de una cita de *Richard III*, de Shakespeare. En la «Nota para aficionados a la literatura» que incluye como uno de los apóstrofes a la novela, Marías identifica la cita que da título al libro como procedente de la tercera escena del quinto acto (421). Como dice el propio autor en la Nota mencionada, esta frase «aparece muchas veces a lo largo del libro, acompañada de otras. Esas otras son y no son estrictamente de Shakespeare, depende. En unas ocasiones son cita textual, en otras sólo paráfrasis» (421). La cita va desplegándose paulatinamente en la memoria del protagonista según avanza la acción y sirve como trasfondo a los acontecimientos que se relatan: «Mañana en la batalla piensa en mí [...] y caiga tu espada sin filo: desespera y muere. Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla: caiga tu lanza. Piensa en mí cuando fui mortal: desespera y muere» (277). Sirve, además, como puntal a los pensamientos de Víctor, entremezclada con los recuerdos de otras batallas, que los aviones que cuelgan del techo en el dormitorio del hijo de Marta desatan en su mente.

En el segundo apóstrofe a la novela, «Nota para aficionados al cine», Marías identifica las alusiones a las películas que se emitían por televisión la noche en que murió Marta. La que Víctor deja puesta, sin sonido, en el dormitorio, es *Remember the night*, una comedia de 1940 dirigida por Mitchell Leisen y protagonizada por Barbara Stanwyck and Fred McMurray. Una vez identificada la película, se podrá percibir el juego de palabras implícito que se basa, una vez más, en el bilingüismo y el biculturalismo imperantes en *MBPM*: el título se traduce como «recuerda la noche», que no es otra cosa que lo que hace el protagonista de forma obsesiva a lo largo de la novela.

La segunda película, entrevista por Víctor la noche fatídica y vista también a medias por el monarca, es *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, de 1966, dirigida por Orson Welles). Esta tragicomedia, que combina elementos de distintas obras de Shakespeare¹² y trata de la relación entre Falstaff y el Príncipe Hal, sirve de trasfondo a la reflexión más explícita sobre la hibridación en la novela. El monarca comenta, a propósito de la localización de la película:

¹² Específicamente, la primera y segunda partes de *Henry IV*, *Richard II*, *Henry V* y *The Merry Wives of Windsor*.

La película también había sido rodada en España, reconocí las murallas de Ávila, y Calatañazor, y Lecumberri, y Soria, y la iglesia de Santo Domingo, pero pasaba en Inglaterra y uno se lo creía pese a ver esos sitios tan conocidos, hasta la Casa de Campo salía y daba el pego, todo parecía Inglaterra, una cosa extraña, ver lo que uno sabe que es su país y creer que sea Inglaterra en una pantalla. (172)

La transgresión de las fronteras, la mezcla de lo local y lo foráneo, la difuminación de la identidad (lo que es y lo que no es, lo que parece y lo que se asume como propio o ajeno), son todas características esenciales de los textos híbridos.

En el plano individual, la trama de la película también da pie a un planteamiento concreto de la cuestión de la identidad, que forma parte de la temática central de la novela:

«No te conozco, viejo», le dijo el Príncipe Hal en cuanto fue Enrique V a su amigo Falstaff, «no sé quién eres ni te he visto en mi vida, no vengas a pedirme nada ni a decirme dulzuras porque ya no soy lo que fui, y tú tampoco lo eres. He dado la espalda a mi antiguo yo, así que sólo cuando oigas que vuelvo a ser el que he sido acércate a mí y tú serás el que fuiste.»(224).

El tema de la identidad es también fundamental en los textos híbridos, ya que la hibridez cultural pone en entredicho las categorías sociales (además de las espaciales) que normalmente se dan por supuestas, como la contraposición entre «yo/nosotros» y «otro/otros». Según se ha mencionado antes, la hibridación se produce en primera instancia en la figura del protagonista-narrador. Aunque no es tan inmediatamente obvia como en el caso de los protagonistas de otras novelas de Marías (el profesor de literatura española y traducción en Oxford de *Todas las almas*, o el intérprete de *Corazón tan blanco*), la profesión de Víctor, escritor fantasma, no sólo subraya «el poder de la palabra concediéndole un papel principal»¹³, sino que, además, sirve como telón de fondo a las deliberaciones sobre la propia identidad. Víctor se describe a sí mismo como un «intruso» (213), un «usurpador» (306), un ser prácticamente invisible (199), alguien que es «nadie» (276). En otra ocasión, se identifica, en un giro típicamente posmoderno, con el autor-narrador, cuando dice que su nombre es Javier a una prostituta a la que recoge en la calle: «Quizá iba a emparentarme conmigo mismo, a Javier con Víctor» (248). En este episodio la nebulosidad de las identidades se hace manifiesta aun de otra manera: Víctor no está seguro de que la prostituta sea su ex-mujer, por difícil que sea entender que alguien no reconozca a la persona con la que ha compartido tres años de su vida en tiempos recientes.

Todo ello forma parte del juego narrativo en el que lo ocurrido y lo imaginado, los hechos y la memoria se funden. La vida se presenta en *MBPM* como una constante actualización de posibilidades, en la realidad o en el recuerdo, a los que así se confiere

¹³ De Maeseneer, *op. cit.* De hecho, Marías lo dice sin ambages en una ocasión: «el mundo depende de sus relatores» (*MBPM*, p. 204).

la misma importancia relativa. La identidad del protagonista, tanto individual como cultural, es el resultado de la fusión de prácticas y conceptualizaciones que la conforman. Víctor actúa como un crisol en el que se vierten los distintos elementos: de ahí la hibridez del personaje. Sin embargo, dicha hibridez no es el resultado del encuentro de culturas o influencias antagónicas, ni siquiera fundamentalmente distintas. Como señala Christie a propósito del protagonista de *Todas las almas*, «the lack of absolute difference [...] feeds his nostalgia and creates the «perturbation»».¹⁴

Si bien es cierto que de las dos culturas aquí mencionadas, la anglófona es la predominante en términos globales, podría decirse que *MBPM* no refleja una hibridación entre ambas establecida en términos de desigualdad explícita. Algunos críticos disputarían la posibilidad de que exista tal relación no jerárquica. Venuti, por ejemplo, menciona «the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others»¹⁵. De hecho, las estrategias extranjerizantes que adopta Marías tuvieron su origen en «un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre [la franquista], sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro»¹⁶, que caracteriza no sólo al propio Marías, sino a toda su generación literaria. Sin embargo, el autor reconoce que «aquella actitud «extranjerizante a ultranza» no podía durar eternamente»¹⁷. La ausencia de lo español en lo que puede denominarse su obra de juventud ha sido sustituida en la narrativa de su madurez por una imbricación de referencias multiculturales a las que, sin duda, ha contribuido su experiencia como traductor.

Este multiculturalismo ha sustentado en buena medida el éxito de la narrativa de Marías en el extranjero. A pesar de que algunos críticos mencionan el márketing y la labor de (auto-)promoción del autor como factores determinantes de su éxito¹⁸, la mayoría coincide en señalar factores intrínsecos que lo justifican. Las obras de Marías se han publicado en más de quince idiomas, siempre con una excelente acogida, tanto por parte de la crítica como del público. La revista *Qué Pasa* lo calificaba como «el escritor español más leído en Europa» (23-29 de diciembre, 1997). Su prosa ha sido premiada con múltiples galardones, tanto en España como más allá de sus fronteras¹⁹ y en 1997 se le otorgó el prestigioso premio Nelly Sachs, que muchos consideran como la antesala del Nobel.

Juan M. Godoy escribía en *The Boston Globe* (9 de noviembre, 1997) que *MBPM* «once again marks Javier Marías as perhaps the most universal of contemporary Spanish writers.» Parece indudable que los personajes, las situaciones y la problemática que

¹⁴ Ruth Christie et al. (eds.), *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warmister: Aris & Phillips Ltd., 1995, p. 20.

¹⁵ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London: Routledge, 1995, p. 20.

¹⁶ Marías, 1993, p. 50.

¹⁷ Marías, *ibid.*, pp. 54-55.

¹⁸ Ver De Maeseneer, *op. cit.*

¹⁹ *MBPM*, en concreto, recibió el venezolano Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos y el Premio Fastenrath de la Real Academia Española (1995), el Premio Arzobispo Juan de San Clemente (1996), el Prix Femina Étranger francés (1996) y el Premio Mondello Città di Palermo (1998).

aparecen en *MBPM* contribuyen a crear una imagen de universalidad (concepto que no se ha de confundir con el del multiculturalismo o la hibridez), lo cual puede explicar la popularidad del autor entre públicos tan diversos y en el marco de polisistemas culturales²⁰ en los cuales las traducciones tienen un status inferior al de los textos originales. Los elementos de la cultura anglosajona (una cultura dominante) son fácilmente reconocibles en el contexto internacional. Esto es especialmente cierto de la traducción de Margaret Jull Costa²¹, en la que los elementos tomados del contexto anglosajón se integran de una forma natural. Por ejemplo, las citas de Shakespeare son más evidentes en la versión inglesa, ya que la traductora optó por utilizar el inglés de la época, que contrasta con el idioma empleado en el resto de la traducción. Además de este contraste estilístico, ausente en el original, cabe reseñar que las numerosas referencias a la cultura anglófona no resultan ajenas, sino propias, en la traducción de la novela al inglés, en un reflejo de la fragilidad de las barreras entre el «yo» y el «otro». De esta manera, a los lectores de la traducción se les proporciona lo que Venuti describe como «the narcissistic experience of recognising his or her own culture in a cultural other»²². No obstante, a diferencia de la teoría propuesta por Venuti, en el caso de *MBPM* el narcisismo no se debe a una labor de aculturación por parte de la traductora, sino a lo que puede interpretarse como la decisión del autor de presentar su texto como un híbrido cultural. El reconocimiento no se contrapone, al contrario de lo que explica Bhabha a propósito de los híbridos poscoloniales²³, a un entendimiento profundo de la realidad. En esta novela, la hibridez se percibe como una conciliación de las culturas española y británica, sin que se plantee una relación de superioridad de la una sobre la otra.

Si bien los alegatos sobre la dislocación cultural que está experimentando el mundo quizá pequen de exagerados y pueda establecerse una diferenciación entre las relaciones de los antiguos imperios y sus colonias y las de los países que no comparten un pasado colonial común, no cabe duda de que entre las culturas occidentales (unas dominantes, otras no tanto) se produce un alto grado de permeabilidad que los escritores como Marías saben aprovechar en su ficción para crear un producto cuyo atractivo es obvio para el gran público internacional y *MBPM* es un claro ejemplo de ello. En última instancia, la novela, según manifestó el propio Marías en su discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos, que incluye como epílogo a *MBPM*, es un género «híbrido y flexible» (415), en el que, al igual que en la historia que relata, las identidades se ignoran o se olvidan y la frontera entre la realidad y la fantasía se abre en el grado en que los lectores elijan.

²⁰ Para una explicación de este concepto, véase Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

²¹ Javier Marías, *Tomorrow in the battle think on me*, London: The Harvill Press, 1996.

²² Lawrence Venuti, *Rethinking Translation*, London: Routledge, 1992, p. 5.

²³ Ver: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990 y Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994.