

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO

Universidad de Huelva

EL ESPACIO NARRATIVO EN *ABRIL QUEBRADO* DE I. KADARE

RESUMEN: La novela *Abril quebrado* (1978) cuenta dos historias paralelas, la de Gjorg Berisha y la de Besian y Diana Vorpsi. La trama se desarrolla en la comarca montañosa del Rrafsh, un espacio amplio, pero bien delimitado. Gjorg es un joven montañés que debe matar a un miembro de un clan enemigo para vengar a su hermano. Después de cumplir la venganza, Gjorg viaja a la *kulla* de Orosh para pagar la tasa de sangre, que cobra el «príncipe» que gobierna el Rrafsh por cada homicidio. En su camino, accidentalmente se cruza con la carroza en la que viajan Besian y Diana Vorpsi, un joven matrimonio de intelectuales que ha decidido pasar su luna de miel en el Rrafsh. Ese es el único momento en que el que los tres protagonistas comparten espacio y tiempo. Después, durante algunas semanas, deambulan por el Rrafsh sin volver a encontrarse, hasta que Gjorg es finalmente abatido y los Vorpsi emprenden la vuelta a Tirana. En *Abril quebrado*, se invierte el cronotopo de la novela griega de aventuras, basado en el viaje y el encuentro final de los protagonistas y que tiene su origen en la *Odisea*.

PALABRAS CLAVE: Kadare, *Abril quebrado*, semiótica, géneros literarios, espacio, cronotopo.

ABSTRACT: The novel *Broken April* (1978) tells two parallel stories, that of Gjorg Berisha and that of Besian and Diana Vorpsi. The plot takes place in the mountainous region of Rrafsh, a wide but well-defined area. Gjorg is a young mountain man who must kill a member of an enemy clan to avenge his brother. After fulfilling the revenge, Gjorg travels to the *kulla* of Orosh to pay the blood tax, charged by the «prince» who rules the Rrafsh for each murder. On his way, he accidentally crosses the carriage carrying Besian and Diana Vorpsi, a young intellectual couple who have decided to spend their honeymoon in the Rrafsh. This is the only moment in which the three protagonists share space and time. Then, for a few weeks, they wander around the Rrafsh without meeting again, until Gjorg is finally shot down and the Vorpsi's return to Tirana. In *Broken April*, the chronotope of the Greek adventure novel, based on the journey and the final meeting of the protagonists, which originates in the *Odyssey*, is inverted.

KEYWORDS: Kadare, *Broken April*, Semiotics, Literary Genres, Space, Chronotope.

HISTORIAS, TRAMA Y CRONOTOPO EN ABRIL QUEBRADO

La novela *Abril quebrado* de I. Kadare (1978)¹ cuenta dos historias, la de Gjorg Berisha, joven oriundo del Rrafsh, un altiplano en el norte de Albania, que debe matar a un miembro de un clan enemigo para vengar a su hermano; y la de Besian y Diana Vorpsi, un matrimonio de intelectuales que decide pasar su luna de miel en esa región. Ambas historias transcurren de manera paralela en los años treinta del siglo XX y están condicionadas por el *Kanun*².

Una vez cumplida la venganza, Gjorg debe viajar a la *kulla*³ de Orosh para pagar la tasa de la sangre, el impuesto que cobra el «príncipe» que gobierna la región por cada homicidio. En el camino de vuelta a su aldea, se cruza accidentalmente con el carruaje en la que viajan Besian y Diana. Ese encuentro de Gjorg y los Vorpsi es el único hecho que vincula las dos historias y el único momento en que el que los tres protagonistas comparten espacio y tiempo⁴. Después, durante poco menos de un mes deambulan por los mismos espacios en tiempos diferentes, sin volver a encontrarse, hasta que Gjorg es finalmente abatido en el ciclo interminable de venganzas, y los Vorpsi salen del Rrafsh de vuelta a Tirana. Véase la tabla siguiente que recoge las dos historias y la trama de la novela:

-
- 1 En este trabajo, seguimos la traducción de R. Sánchez Lizarralde (2002). Sobre la posibilidad de estudiar las obras narrativas en traducciones, véase Steiner (2002: 53) y Kundera (2005: 50–51).
 - 2 «*Kanun*: código de derecho consuetudinario albanés y más específicamente *Kanun de Lëk Dukagjini*» (Nota 1 del traductor, p. 16). El *Kanun* se publicó por primera vez en forma escrita precisamente en los años treinta (Suta, 2021: 270).
 - 3 «*Kulla*: edificación fortificada de piedra con forma de torre donde habitan los montañeses albaneses» (Nota 2 del traductor, p. 17).
 - 4 El encuentro de Gjorg y los Vorpsi es, por tanto, el único hecho que vincula las dos historias. Es un momento crítico en el desarrollo de la trama: todo lo anterior es una preparación para ese encuentro, todo lo posterior es una consecuencia de ese encuentro.

| DÍAS | CAP. | GIORG | BESIAN Y DIANA | INTENDENTE |
|---------------------------------|------|---|---|--|
| 16/03 | I | venganza | | |
| 17/03 | I | entierro | | |
| 18/03 | - | Salto | | |
| 19/03 | II | Viaje a la kulla de Orosh Grupo de montañeses con maíz Cortejo nupcial Venta donde entra Binak Alia Llegada a la kulla de Orosh | | |
| 20/03 | - | Salto | | |
| 21/03 | III | Elipsis | Parten de viaje de luna de miel Grupo de montañeses con maíz Cortejo nupcial Duermen separados | |
| 22/03 | III | Elipsis | Continuación del viaje Venta donde está Binak Alia | |
| Encuentro de Gjorg y los Vorpsi | | | | |
| 23/03 | IV | Elipsis: el deambular de Gjorg tras ver a Diana | Noche en la kulla de Orosh | |
| 24/03 | - | Elipsis: el deambular de Gjorg tras ver a Diana | Se despiertan en Orosh | Digestión |
| 25/03 | V | Salto | | [elipsis: viaje del intendente por el Rrash] |
| 26/03 | | Viaje de vuelta a la aldea | | |
| 27/03 | | Elipsis | | |
| 28/03 | | Referencia lleva tres días | | |
| 29/03 | | Elipsis | Elipsis: viaje por el Rrash | |
| 30/03 | | Deseos de viajar | | |
| 31/04 | | Lleva varios días deambulando: ve al intendente | | [encuentro con Gjorg] |
| 11/04 | VI | Elipsis: deambular de Gjorg buscando a Diana | Diana no quiere salir del Rrash Pregunta por el montañés Entra en la kulla de reclutamiento Encuentran al intendente | [encuentro con Vorpsi] |
| 12/04 | | Elipsis: deambular de Gjorg buscando a Diana | Los Vorpsi no salen de la posada | |
| Acronia | | | | |
| 17/04 | VII | Deambula hasta el atardecer: muerte | "A la mañana siguiente..." parten por la tarde salen del Rrash | |

En esta tabla, los hechos contados parecen en blanco y los elididos, en gris. Como puede verse, los hechos principales de las dos historias se narran en orden cronológico, pero mediante las elisiones⁵ se evita contar de manera sucesiva hechos simultáneos. Siguiendo la terminología de Chatman (1990), estaríamos ante una serie de «desarrollos no relatados». Esta trama es posible gracias a la representación del espacio y el tiempo que se hace en *Abril quebrado*.

Como señaló Bajtín, la *Odisea* estableció el cronotopo de la épica helenístico-romana (*Argonáuticas* y *Eneida*), pero también el de las novelas griega y latina (Bajtín, 2019: 289–327), y de ahí lo heredaron diversos tipos de novela. Este cronotopo se configura a partir de un viaje que se alarga en el tiempo a través de extensos territorios⁶. Frente a estas vastas coordenadas espacio-temporales de la *Odisea*, la *Iliada* se desarrolla en un espacio limitado (la llanura de Troya y la fortaleza de Ilión) durante un tiempo también limitado (algo más de dos semanas), un cronotopo más parecido al de la tragedia que al de la novela antigua.

5 La elipsis supone «el silenciamiento de cierto material diegético de la historia, que no pasa al relato» (Garrido Domínguez, 1996: 179).

6 La importancia del viaje en la configuración de la novela es puesta de relieve por Beltrán (2015: 189). Sobre los antecedentes antropológicos del viaje como tema literario, véase Beltrán Almería (2015: 194ss).

La novela breve moderna, que inauguran las *Novelas ejemplares*, suele desarrollarse en un espacio más o menos extensos, pero cuyos límites son precisos: por ejemplo, la Florencia de *El curioso impertinente*, o la casa de Cañizares en *El celoso extremeño*. En este espacio, la ausencia o elisión del viaje no excluye el movimiento, pero los personajes no viajan, sino que deambulan. Lo que une a todas las *Novelas ejemplares*, según Pabst, es el deambular de sus personajes, «un desatino, un andar perdido, un caminar a ciegas o a tientas, una búsqueda incesante» (Pabst, 1972: 229–230). En este sentido, el cronotopo de las *Novelas ejemplares* y el de las novelas breves modernas resulta más parecido al de la *Iliada* y la tragedia que al de la *Odisea* y la novela extensa.

En *Abril quebrado*, todos los hechos de las dos historias transcurren en el altiplano del Rrafsh, un espacio amplio pero limitado. Gjorg no sale de allí en ningún momento; los Vorpsi entran en ese espacio donde se desarrolla su drama y salen al final de la novela. A ese espacio bien delimitado, le corresponden unos tiempos también delimitados: del 16 de marzo al 17 de abril para la historia de Gjorg; y del 21 de marzo al 17 de abril para la de los Vorpsi. Este cronotopo y otros rasgos genéricos (como el número reducido de personajes o la unidad de acción reforzada) vinculan *Abril quebrado* con la tradición de la novela breve moderna⁷.

En las dos historias, los movimientos de los protagonistas se inician como un viaje con una misma meta, la *kulla* de Orosh: Gjorg desde su aldea para pagar la tasa de la sangre; los Vorpsi desde Tirana invitados por el «príncipe», aunque esos viajes terminan convirtiéndose en un deambular, una búsqueda a ciegas del otro, como dice Pabst de las *Novelas ejemplares*. En este trabajo, vamos a analizar dos espacios muy significativos: 1) la posada del camino, donde se producirá el encuentro de los protagonistas; y 2) la *kulla* de Orosh, que vigila el cumplimiento del *Kanum* y gobierna el Rrafsh⁸.

EL VIAJE DE GJORG

El viaje de Gjorg ocupa una larga jornada, pues parte de su aldea y llega a la *kulla* de Orosh al anoecer. En esa marcha a pie, el hambre marca el mediodía.

7 Sobre la extensión de la novela breve, véase Márquez (2021). El tiempo de lectura de *Abril quebrado* es de tres horas y media (<https://howlongtoread.com/books/561442/Broken-April>), lo que está en el límite del género.

8 Hay otros espacios también muy relevantes, por ejemplo, el espacio interior del carruaje en el que viajan los Vorpsi, similar a las góndolas de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, pero los límites de este trabajo no permiten abordarlo.

Gjorg no encuentra un tronco o una piedra al borde del camino donde sentarse para comer el pan y el requesón que trae de casa y decide seguir el camino un poco más:

Y, en efecto, a la media hora, divisó a lo lejos el tejado de una posada. Recorrió el trecho hasta la puerta casi a la carrera, se detuvo un momento en el umbral y entró. Era una edificación corriente, como todas las posadas de montaña, con el tejado muy empinado para que resbalara la nieve, olor a paja, una gran estancia común y ningún rótulo. A ambos lados de una larga mesa de roble llena de marcas de quemaduras, sobre asientos tallados en la misma madera, se acomodaban algunos huéspedes. Dos de ellos tenían delante una escudilla de alubias que engullían con avidez (Kadare, 2001: 41).

Cuando sus ojos se acostumbran al interior, Gjorg percibe que hay más montañeses en la estancia, algunos tumbados sobre lo que parecen pieles negras y sacos de lana, otros apoyados en las paredes comiendo pan de maíz con requesón. La intensidad del hambre de Gjorg no solo marca el mediodía, sino que también nos informa de la larga distancia que ha recorrido⁹. Gjorg duda un instante, pero decide finalmente comer un plato de alubias y, después, un café, a pesar del gasto que suponen. La llegada en ese momento del Binak Alia, un famoso jurisconsulto del *Kanum*, con sus acompañantes sorprende a todos los presentes, también a Gjorg, y su llegada amplía el espacio ficcional de la posada: «El posadero, desplazándose con torpeza, abrió camino al pequeño grupo [de Binak Alia] en dirección a la estancia vecina destinada, al parecer, a los huéspedes más honorables» (Kadare, 2001: 43).

Naturalmente ese «al parecer» nos señala que Gjorg es el punto de vista elegido en ese momento por el narrador heterodiegético. Binak Alia y sus dos acompañantes desaparecen en la otra estancia, pero en la común siguen hablando de ellos. Después de un rato, Gjorg emprende con disgusto el camino porque se ha hecho tarde y corre el riesgo de no llegar a tiempo a Orosh. El posadero le advierte que va a encontrarse con una bifurcación, «presta atención y toma el camino de la derecha, no el de la izquierda. ¿Entiendes?, el de la derecha. El de la izquierda de ningún modo» (Kadare, 2001: 45).

A medida que avanza, Gjorg se adentra en un espacio cada vez más inhabitado y neblinoso. El tiempo se neutraliza en un atardecer eterno, rasgo propio del mundo del más allá. Un montañés le dice que llegará a Orosh justo con el crepúsculo, pero la llegada se retrasa hasta que tiempo y espacio resultan

9 El posadero le pregunta de dónde viene. Gjorg contesta que de Brezftoht (su aldea) y el posadero exclama «Entonces debes de tener hambre» (Kadare, 2001: 42).

indistinguibles: «Se sentía tan agotado que a punto estuvo de creer que era la tardanza de la noche lo que lo alejaba de aquel modo de la *kulla*, o al contrario, que era la lejanía de la *kulla* lo que mantenía el anochecer suspendido en el espacio sin permitirle cubrir la tierra» (Kadare, 2001: 56–57).

Un momento después la soledad es absoluta. Gjorg recuerda que desde la niñez había oído hablar de la *kulla* principesca, que siempre había imaginado mitad edificio mitad dragón. De pronto la descubre entre la neblina. Su forma es cambiante a medida que se acerca: «A veces creía advertir un solo tejado cubriendo varios edificios, y otros diversos tejados sobre la misma construcción. Cuanto más se acercaba más variaba su apariencia. Ahora parecía alzarse una torre principal entre varias [...]. Pero en cuanto anduvo un trecho más la torre principal desapareció y quedaron únicamente las edificaciones en torno» (Kadare, 2001: 58).

La morfología de Orosh no deja de cambiar hasta que Gjorg se encuentra ante una serie de claustros. Alguien le pregunta si ha venido a pagar la tasa de sangre y sin esperar su respuesta le indica la dirección de una de las galerías o claustros. Traspasa un portón lleno de herrajes absurdos y se adentra en un interior en penumbra, ahumado por un fuego de leños húmedos, un fuego apenas tibio, cuyas «llamas inciertas, difusas, como remendadas de negros zurcidos, tornaban aún más pesado el silencio de la espera» (Kadare, 2001: 62).

Cuando sus ojos se acostumbran a la falta de luz, descubre a hombres sentados o acurrucados en los rincones. Eran cuatro *gjakës*¹⁰ que habían venido, como él, a pagar la tasa de sangre. Entró un sirviente con un haz de leña y encendió una lámpara de petróleo, que colgó en un clavo de la pared: «La amarillenta luz de la lámpara, debilitada por el hollín que cubría el vidrio, trató en vano de llegar hasta los recovecos más remotos de la estancia» (Kadare, 2001: 59). Después otros sirvientes les dan como cena unas alubias y un trozo de pan. Gjorg conversa con los que están allí, que le predicen que tendrá que esperar dos o tres días para pagar la tasa de sangre. Uno de ellos se refiere a los edificios y sirvientes: «¿Has visto los edificios de alrededor? Los habitan familias que tienen lazos de parentesco con el *kapedan* [el príncipe de Orosh]. Sí, y además de primos, son a la vez sus guardas y sus funcionarios. ¿No te has fijado en la ropa que llevan? No es de montañeses ni de ciudad» (Kadare, 2001: 61). Más tarde llega un nuevo *gjakës* para pagar la tasa de sangre. Es ese punto, que

10 «Gjakës: vengador, justiciero, término que designa al que ha perpetrado la venganza de sangre [...], sin matiz alguno vergonzoso o peyorativo, pues la muerte se ejecuta en cumplimiento del Kanun» (Nota 6 del traductor, p. 21).

coincide con el final del capítulo segundo, se corta momentáneamente el relato de la historia de Gjorg.

EL VIAJE DE LOS VORPSI

En el capítulo tercero, se inicia la historia del matrimonio Vorpsi. En su primera jornada dentro del Rrafsh se duplican tanto los encuentros ocasionales del viaje de Gjorg (montañeses cargados con sacos de maíz, el encuentro nupcial, etc.), como las reflexiones sobre el *Kanun*, ahora como diálogo entre Besian y Diana, mientras que en el viaje de Gjorg se desarrollan como monólogo interior.

Los Vorpsi pasan la noche en la *kulla* de un amigo de Besian. Al día siguiente, en su segunda jornada, después de varias horas de camino, ven un edificio de tejado muy inclinado, «al parecer una posada» (Kadare, 2001: 95). De nuevo la precisión «al parecer» nos indica el punto de vista adoptado por el narrador. El cochero les dice que hasta la *kulla* de Orosh quedan cuatro o cinco horas y más adelante no hay sitio donde comer. Es un poco antes del mediodía.

El posadero les ofrece «una sala particular [...], y aunque la mesa está hoy ocupada, dispondré otra para ustedes» (Kadare, 2001: 95). Atraviesan la sala común, ahora descrita desde el punto de vista de Diana: «Al atravesar la gran estancia principal de la posada en dirección al reservado, Diana sintió las miradas de los paisanos, varios de los cuales comían en una mesa larga y sucia de madera de roble, mientras los demás se distribuían por los rincones sobre esteras negras de borra» (Kadare, 2001: 96).

El punto de vista justifica que las miradas a Diana de los paisanos tengan un componente casi táctil («Diana sintió las miradas de los paisanos»), que se describa la mesa como sucia y que lo que Gjorg vio como pieles negras y sacos de lana sean ahora esteras negras de borra. Cuando entran en el reservado, Diana ve que «sentados en torno a una mesa de tableros de madera, pero más pequeña y limpia que la de la estancia principal, almorzaban tres personas» (Kadare, 2001: 96). Ella no los conoce todavía, pero son Binak Alia y sus acompañantes, que llevan alojados en la posada tres días. Besian pregunta qué hay de comer, Diana pide dos huevos fritos y un poco de queso para evitar las alubias guisadas del posadero.

Así pues, la posada se representa en dos momentos del relato desde los puntos de vista de Gjorg y Diana. Como la crítica ha señalado repetidamente, el espacio representado o ficcional es un signo con un «intensa riqueza semiótica» (Álvarez Méndez, 2002: 380). En principio, el proceso de semiosis parece simple: el espacio marca la diferencia de clase de los protagonistas. La separación es horizontal: la estancia común está separada del reservado para los clientes

honorables mediante una puerta. Es pertinente esta precisión porque más adelante, en la *kulla* de Orosh, la separación será vertical, como es habitual en la novela decimonónica. Pero más allá de la diferencia de clase, esa separación espacial entre Gjorg y los Vorpsi señala su pertenencia a dos sociedades distintas: la vida precaria de la montaña frente a la hasta cierto punto acomodada de la capital.

El proceso semiótico se enriquece todavía más cuando comprendemos que en realidad los personajes pertenecen a universos separados, sin conexión posible. Gjorg, como se dice varias veces en la novela, pertenece a la «región de la muerte». De hecho, desde que cumplió la venganza podemos considerarlo un muerto viviente, pues está destinado a morir o a enterrarse vivo en una *kulla* de enclaustramiento. Volveremos sobre este asunto más adelante.

En el reservado de la posada, los Vorpsi entablan una conversación con Binak Alia, quien les informa de que va a hacer un deslinde en la Senda del Lobo. Los Vorpsi presencian el deslinde y vuelven a la posada. Antes de partir hacia Orosh, toman café. Cuando van a subir al carruaje, Diana descubre a Gjorg:

A unos pasos, un joven montañés, muy pálido, miraba con ojos de estupor hacia ellos. Se distinguía claramente la banda negra en su manga.

–Es un gjakës –dijo Besian, dirigiéndose al patrón–. ¿Lo conoces?

[...]

–No –dijo el posadero–. Pasó por aquí hace tres días camino de Orosh para pagar la tasa de sangre. Eh muchacho –le gritó al desconocido–. ¿Cuál es tu nombre?

El montañés, al parecer sorprendido por la llamada del posadero, volvió los ojos a él. Diana, entretanto, había entrado en el carruaje, pero Besian permaneció unos instantes en el estribo, a la espera de que el desconocido respondiera. En la ventanilla, ligeramente velada por el cristal, apareció la cara de Diana.

–Gjorg –respondió el joven [...].

Desde el lugar al que parecía encadenado, el montañés miraba como en un delirio a la joven mujer.

–Qué pálido está –dijo Diana.

[...].

El carruaje se movió. Los ojos del desconocido, que a Diana le parecieron extraordinariamente oscuros quizás a causa de la palidez del rostro, continuaron clavados en el rectángulo de la ventana, que enmarcaba su cara. También ella, aunque comprendió que no debía continuar mirando, sintió que no tenía fuerzas para apartar los ojos de aquel viajero que se le había aparecido, así de pronto, junto al camino. Mientras el carruaje se alejaba, limpió dos o tres veces el vaho que su respiración dejaba en el vidrio, pero éste se volvía a empañar enseguida, como si se apresurara a alzar un telón entre ellos (Kadare, 2001: 110–111).

A continuación, el posadero advierte al cochero que tenga cuidado al llegar a la bifurcación, «allí se confunden todos los viajeros, en lugar de seguir por la derecha se van por la izquierda» (Kadare, 2001: 110). La simetría buscada entre el viaje y la parada en la posada de Gjorg y los Vorpsi es evidente.

Este encuentro de Gjorg y Diana es hasta cierto punto similar al encuentro de los protagonistas de la novela griega de aventuras. El contacto visual hace que se enamoren «repentina e instantáneamente, de forma irresistible, como si se tratara del destino, como si padecieran una incurable enfermedad» (Bajtín, 2019: 290). Tras el flechazo, como en la novela griega, los protagonistas se ven inmediatamente separados y comienzan una búsqueda desesperada, pero en *Abril quebrado* no se encontrarán ni podrán consumir su amor, invirtiendo el cronotopo que definió Bajtín para la novela griega de aventuras.

LA KULLA DE OROSH

Después del encuentro con Gjorg, los Vorpsi prosiguen su camino y pasan por delante de una *kulla* de enclaustramiento, torres con troneras estrechas y aspecto lúgubre, donde se encierran durante años enteros los *gjakës* cuando han agotado el plazo de la *besa*¹¹, el tiempo en que bajo juramento la familia del muerto no puede vengarlo. En ese momento, Diana piensa que Gjorg se refugiará en una *kulla* como esa y se hace consciente de sus sentimientos: «Se dio cuenta de que perdía esa suerte de defensa que, lo mismo que a toda mujer joven durante el noviazgo o los momentos de pasión, la había mantenido lejos del peligro de verse atraída por otro hombre. Era la primera vez, desde que conociera a Besian, que se permitía pensar sin trabas en un hombre distinto» (Kadare, 2001: 116–117).

En su camino, los Vorpsi hablan sobre la *kulla* de Orosh y la comparan con la torre de un príncipe. Besian conjetura que los alojarán en la misma habitación. Su carruaje recorre el mismo espacio desolado que hemos visto en el viaje de Gjorg. En ese punto un salto en el relato, marcado por un blanco del texto, nos lleva al momento en que un sirviente de Orosh los guía hasta su dormitorio. El narrador ha elidido la llegada de los Vorpsi a la *kulla* y la cena con el príncipe y el intendente de la sangre. La habitación está en la tercera planta de la torre y los Vorpsi la ocupan a las dos de la madrugada, después de una copiosa cena y dos tazas de café.

11 «*Besa*: concepto fundamental del derecho consuetudinario albanés, ley, protección jurada, palabra de honor» (Nota 4 del traductor: 19).

A través de la ventana, Besian descubre una luz, pregunta qué es y el sirviente se acerca. Diana los mira «a los dos, inclinados sobre el antepecho mirando hacia abajo, como ante un precipicio» (Kadare, 2001: 122). El sirviente explica que «-Es una especie de estancia, señor, una suerte de claustro, no sé cómo lo llaman ustedes, donde esperan los llegados de todos los confines de Rrafsh para pagar la tasa de sangre» (Kadare, 2001: 122). Cuando el sirviente sale de la habitación, Besian muestra a Diana la luz de la estancia de los *gjakës*. Diana escruta a través de las tinieblas y con esfuerzo, en lo hondo, muy abajo, ve por fin «un tenue fulgor en el fondo del abismo» (Kadare, 2001: 123). Diana pregunta a su marido si es ahí donde estuvo «aquel montañés..., el del camino», sin pronunciar su nombre¹². Se acuesta Besian, y Diana termina de cepillarse el pelo y se acerca con paso sigiloso a la ventana, como si pretendiera escapar de la atención de su marido.

Durante largo tiempo no logró apartar la mirada de aquel pálido fulgor en el abismo de tinieblas. Parecía el resplandor de un fuego primitivo, un viejo magma milenario, cuyo débil reflejo surgiera del centro de la Tierra. Era la puerta misma del infierno. Y de pronto, con una intensidad intolerable, Diana recordó al hombre que había pasado por aquel infierno. Gjorg, exclamó para sus adentros moviendo apenas los labios. Él recorría aquellos caminos inaccesibles con el mensaje de la muerte en las manos, en la manga, en los brazos. Debía de ser semidivino para poder afrontar aquel infierno y aquel caos de la génesis del mundo [...].

Ya no era capaz ni de creer que lo había visto y que había sido vista por él. Se vio a sí misma desdibujada, desnuda de todo misterio en comparación con él. Un Hamlet de las cumbres, se dijo, repitiendo las palabras de Besian. Mi príncipe negro (Kadare, 2001: 125-126).

El proceso semiótico que hemos visto en la posada del camino se repite ahora en la *kulla* de Orosh. La oposición entre los personajes queda marcada por el lugar que ocupan para pasar la noche: Gjorg en una especie de claustro a ras de suelo mal iluminado y peor calentado, frente a los Vorpsi, que han cenado con el príncipe y se instalan en una habitación de la tercera planta. Pero esta separación vertical no solo representa la diferencia de clase, sino que, como hemos visto en la posada, nos hace comprender que Gjorg y los Vorpsi pertenecen a mundos distintos, pues el viaje de los Vorpsi por el Rrafsh, que culmina en la *kulla* de Orosh, se modela con el patrón mítico de la catábasis de héroes como Odiseo, Teseo, Orfeo, Heracles, Eneas, etc. Al principio, las referencias son indirectas: a medida que se adentran en el Rrafsh, se acercan a «la zona de la sombra -dijo

12 Una evitación del nombre de la persona amada similar a la de Fedra con el nombre de Hipólito, o la de Melibea con el de Calisto.

como hablando consigo mismo [Besian]–, allí donde las reglas de la muerte predominan sobre las de la vida» (Kadare, 2001: 72). Pero el encuentro repetido con montañeses que llevan una cinta negra en la manga de la camisa, señal de que son sujetos u objetos de venganza, hace que Besian exclame: «–Sí, ahora puedo decir que de verdad hemos penetrado en el reino mismo de la muerte [...] como Ulises, sólo que él debió descender para hacerlo y nosotros ascendemos» (Kadare, 2001: 73).

En ese reino de la muerte, el claustro de los gjakës de la *kulla* de Orosh es el lugar más profundo. Por eso el pálido fulgor de su iluminación que ve Diana desde la habitación de la tercera planta brilla en el «abismo de las tinieblas» y es, en suma, «la puerta misma del infierno». Gjorg, en la conciencia de Diana, asume los rasgos de héroe, «ser semidivino», que puede «afrontar aquel infierno» (Kadare 2001: 125)¹³. La separación de los dos universos en los que viven los protagonistas queda marcada ahora verticalmente.

FINAL TRÁGICO

Kadare era tan consciente de que en *Abril quebrado* urdía una trama trágica¹⁴, que incorpora a su novela rasgos genéricos como la ironía trágica¹⁵. Los tres protagonistas sufren una *metabolé* negativa, una desgracia inmerecida, pero de la que son parcialmente responsables por sus decisiones: Besian elige el Rrafsh como destino de su viaje de novios; Diana entra en la *kulla* de enclaustramiento, donde era posible que fuese violada, un alto precio para intentar ver de nuevo

13 El sistema metafórico de la catábasis se contamina en *Abril quebrado* con las metáforas de la cosmogénesis. La débil iluminación del claustro de los gjakës se compara con «el resplandor de un fuego primitivo, un viejo magma milenario, cuyo débil reflejo surgiera del centro de la Tierra» (Kadare, 2001: 125), y en su viaje el héroe Gjorg no solo afronta la entrada al infierno, sino que atraviesa «aquel caos de la génesis del mundo» (Kadare, 2001: 125–126). Recuérdese la imagen mental de la *kulla* de Orosh que tiene Gjorg antes de llegar, «a medias edificación, a medias dragón» (Kadare, 2001: 57), y que es un anticipo de las metáforas de la cosmogénesis, en la medida en que el dragón se vincula con lo telúrico y primigenio.

14 Suta ha señalado esta vinculación de la novela con la conciencia trágica (Suta, 2021: 271–272 y 277).

15 En la primera jornada de su viaje, Besian dice: «El amigo, la besa y la sangre son como los nudos de la tragedia antigua, y penetrar en su mecanismo significa aceptar la posibilidad de la tragedia. Sin embargo, nosotros no tenemos nada que temer, Diana.» (Kadare, 2001: 88).

al joven montañés; Gjorg prefiere no entrar en la *kulla* de enclaustramiento y morir en el camino para tener la posibilidad de volver a encontrarse con Diana.

El amor de Diana y Besian será un amor imposible después de la experiencia vivida en el Rrafsh. El de Diana y Gjorg lo es desde el principio, porque ambos personajes están destinados a no encontrarse nunca, a pesar de que aparentemente deambulan por el mismo espacio –el Rrafsh– y el mismo tiempo –mitad de marzo y mitad de abril, en un cronotopo propio de la novela breve. Y la imposibilidad de ese encuentro no se debe tanto al hecho de que pertenecen a clases y ámbitos sociales distintos, sino a que se mueven en universos separados, sin conexión, salvo el prodigioso contacto visual junto a la posada del camino, una sola mirada que los unió un instante y los perdió para siempre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2002), *Espacios narrativos*, León: Universidad de León.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, BELTRÁN ALMERÍA, Luis (ed.), Zaragoza: Editorial Universidad Nacional (Costa Rica), Prensas de la Universidad de Zaragoza y Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2015), *Simbolismo y Modernidad*, Mérida (Yucatán): Secretaría de la cultura y las artes de Yucatán.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021), *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- KADARE, Ismail (2001), *Abril quebrado*, SÁNCHEZ LIZARRALDE, Ramón (trad.), Madrid: Alianza.
- KUNDERA, Milan (2005), *El telón: ensayo en siete partes*, Barcelona: Tusquets Editores.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2020), «Novela breve y tragedia a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes», en BAQUERO ESCUDERO, Ana y VICENTE GÓMEZ, Francisco (coords.), *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento*, Madrid: Visor, pp. 195–208.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2021), «Rasgos genéricos de la novela breve en el episodio de los feacios de la *Odisea*», en BELTRÁN, Luis, MORALES-RIVERA, Santiago y THION, Dolores (eds.), *Novela corta. Teoría e historia*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 43–61.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2017), *Obras completas Tomo II, Volúmenes I-II. Orígenes de la novela*, GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.) Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo.

STEINER, George (2002) *Tolstói o Dostoievski*, Madrid: Siruela.

SUTA, Blerina (2021) «Dante nella memoria creativa del romanzo *Prilli i thyer* di Ismail Kadare», en PERASSI, Emilia (ed.), *Dante nelle letterature straniere*, Milán: Ledizioni, pp. 269–283.