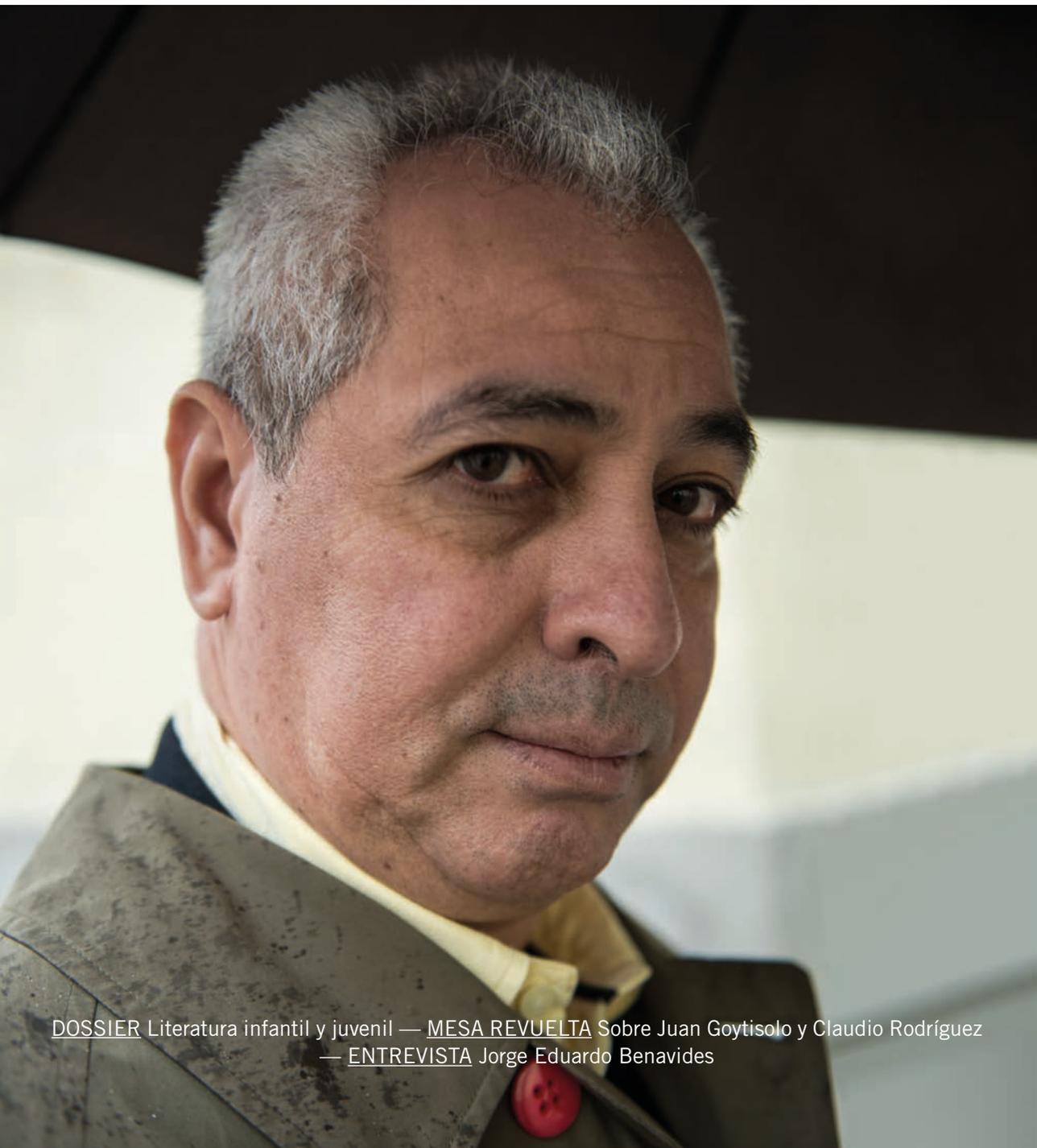


cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER Literatura infantil y juvenil — MESA REVUELTA Sobre Juan Goytisolo y Claudio Rodríguez
— ENTREVISTA Jorge Eduardo Benavides

cuadernos hispanoamericanos

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director
JUAN MALPARTIDA

Redactor
Carlos Contreras Elvira

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Subscripciones
M^a Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Diseño original
Ana C. Cano
ww.anacarlotacono.es
Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S.I
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo
502-15-003-5

Edita
MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García - Margallo

Secretario de Estado De la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracias Aldaz

Director AECID
Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural Exterior
Guillermo Escribano Manzano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales
<http://publicaciones.administracion.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

- 3 La literatura infantil y juvenil en Hispanoamérica
- 4 *Ana Garralón* – Los precursores
- 14 *Verónica Murguía* – Desde el fondo de la Matrioshka
- 21 *Sergio Adricain* – Poesía actual para niños y jóvenes
- 33 *Ana Garralón* – Temas y modos en la literatura infantil latinoamericana

MESA REVUELTA

- 48 *Manuel Alberca* – Juan Goytisolo: de Sarriá a Xemáa-El-Fná
- 58 *José Luis Gómez Toré* – Don y precio: el dinero en la poesía de Claudio Rodríguez
- 68 *Juan Arnau* – Europa ante el espejo (de India)

ENTREVISTA

- 84 *Carmen de Eusebio* – Jorge Eduardo Benavides

BIBLIOTECA

- 95 *Juan Ángel Juristo* – La otra novela histórica
- 98 *Julio Serrano* – Huellas
- 102 *Adolfo Sotelo Vázquez* – *La vida lenta* de Josep Pla
- 108 *Mario Martín Gijón* – Los límites de Murania
- 111 *Santos Sanz Villanueva* – Antihéroes de hoy
- 115 *Eduardo Moga* – La tramontana enloquece
- 120 *Reina Roffé* – Sobre la inutilidad del sufrimiento
- 124 *Isabel de Armas* – 1914, un año axial

DOSSIER

LA LITERATURA



INFANTIL Y JUVENIL



EN HISPANOAMÉRICA



Coordina Ana Garralón

LOS PRECURSORES

Sería insuficiente considerar la literatura infantil creada en América Latina a partir del momento en que se comienzan a imprimir libros para niños. A veces, sí, es la única manera de rastrear la historia, pero los veinte países que componen este extenso territorio gozan de una cultura oral de larga tradición que ha sido escuchada por los niños, recitada en las escuelas y asimilada por escritores que han dedicado toda o parte de su labor a los más pequeños. Todavía hoy el primer contacto de muchos de ellos con la literatura llega a través de la palabra. Y es que los cuentos y la mitología de época prehispánica tienen aún una presencia destacada en diferentes culturas de América Latina. Basta recorrer alguno de los numerosos pueblos de cualquier país para darse cuenta de la persistente riqueza de las narraciones ancestrales transmitidas de ancianos a jóvenes. Estas contienen todo tipo de asuntos –lo maravilloso, lo anecdótico, lo burlesco, las fábulas, las leyendas, los hechos sobrenaturales y lo real– y en ellas antiguos personajes como tío conejo, tío coyote o Pedro Urdemales siguen deleitando a numerosos niños.

Además de los cuentos, el otro gran patrimonio literario es el folclore. En realidad es un auténtico continente poético lleno de temas y motivos. Textos breves, fáciles de recordar, que suelen ir asociados a juegos y que son transmitidos en su mayoría por las mujeres. Muchos niños en América Latina reciben la palabra con un mundo lleno de sonidos, ecos, resonancias, ritmo y juego: «¿Periquito, mandurico, / quién te dio tan grande pico?». El folclore es un tesoro fabuloso del que se han alimentado escritores de todas las épocas y cuyo rastro es fácil de seguir. Para los más chiquitos, encontramos fórmulas sencillas para mover las manos, balancearse, comenzar a andar, hacer cosquillas, curar o hacer conjuros: «Sana, sanica, / cuando pases / por mi puerta / te daré una manzanica». Más tarde, llegan los juegos para saltar, esconderse, jugar a ciegas, jugar con chapas o a las canicas, pero también juegos de corro, de columpio, pasacalles y coplas de burlas: «Estaba la muerte un día / sentada en el arenal, / comiendo tortilla

fría / pa' ver si podía engordar». Igualmente, las que exploran el absurdo y el contrasentido: «Yo he visto un sapo volar / un zorro con alpargatas / y en el fondo de la mar / un burro asando batatas». También están en este grupo las nanas y las canciones para dormir. Catalogadas muchas veces como canciones populares, muestran una estrecha e interesante relación con la vida familiar. El ritmo lento, la concordancia entre el texto y una melodía impregnada de la tristeza de la despedida dicen mucho sobre ese momento cotidiano de separación y sueño. Las canciones para dormir son una expresión universal, pues en cada país se encuentran diferentes maneras de acostar a los niños, de calmarles en ese momento en que se despiden del día y del que, tal vez, no se despierten nunca. Recordemos el *drume negrita* de Cuba, que tantas versiones musicales ha protagonizado. La voz de la madre cantando versos –en ocasiones con melodías deliciosamente monótonas– representa, por tanto, la fórmula literaria más elemental que llega a los niños, con sus juegos de rimas, sus tonos líricos y sus temas burlones o amenazadores con referencias a la naturaleza.

Con la llegada de la imprenta a la Nueva España en 1539, comienza la producción de libros para niños. En cada país, siguiendo su cronología –como en Perú en 1581 o en Uruguay, la última en recibirla, en 1870–, se fue despertando la tradición de imprimir libros para niños. Siguiendo un patrón histórico repetido en muchas partes del mundo, los primeros libros infantiles son de carácter religioso o silabarios para aprender a leer. La tensión entre pedagogía y fantasía se refleja muy claramente en estas publicaciones y la «madrstra pedagógica» atacará a un tipo de lectura recreativa, de ficción y fantasía. Un ejemplo es el libro de José Ignacio Basurto, aparecido en México en 1802 bajo el título de *Fábulas morales para la provechosa recreación de los niños que cursan las escuelas de primeras letras*. Sus 24 fábulas pretendían mejorar la calidad de los libros infantiles de la época, considerados por el autor como «fruslerías» y «patrañas». En cuanto a los silabarios, el más antiguo que se conoce es el del padre Zárate, titulado *Cartilla*. Estamos ante libros para usarse en el aula, pero con escasos momentos literarios: apenas un poema o quizás una pieza narrativa. Libros, por tanto, sin fantasía ni humor, aleccionadores, con un tono docto y cuyos mensajes premian la virtud y castigan la desobediencia.

A mediados del siglo XIX, cuando en Europa están naciendo grandes libros para niños, en América Latina la literatura infantil no se concibe como recreación, y mucho menos como

un lugar para la transmisión cultural. Están replicando, con retraso, una tendencia ya ocurrida en Europa, de modo que entre las escasas excepciones encontramos algunas obras de teatro o comedias escolares en Chile y un libro de relatos en Brasil. Me refiero con este último a *Histórias da Carochinha* (1884), del poeta y periodista Alberto Figueredo Pimentel, una colección de cuentos inspirados en Perrault y los hermanos Grimm, pero entre los que también hay algunas adaptaciones de relatos extraídos de la tradición popular brasileña. Eso sí, el autor advierte en la introducción que todos los cuentos «tienen un fondo moral muy provechoso, enseñan que la única felicidad está en la virtud». Son pequeñas luces en este amplio pero escaso escenario latinoamericano, como también lo es, en Venezuela, el escritor Amenodoro Urdaneta (1829-1905), quien publica en 1865 *El libro de la infancia*, una selección de fábulas, poemas y cuentos en cuyo prólogo ya advierte uno de los problemas con el que se enfrenta la literatura infantil: los intermediarios. A fin de justificar su tal vez inesperado trabajo, escribe: «Tened en cuenta que estas fabulillas son escritas para quienes son escritas, y adaptadas a una razón y una erudición menos llenas y desarrolladas».

No es de extrañar, por tanto, que el primer trabajo destacable venga de alguien que pudo escapar de esta tendencia. Hablamos del romántico colombiano Rafael Pombo (1833-1912), quien no recogió la herencia del viejo mundo al tener que trasladarse a Nueva York como diplomático. Allí aceptó el encargo de la editorial *Appleton* de traducir cuentos y poemas infantiles provenientes de la tradición británica, denominada *nursery rhymes*. Pombo, gran lector y de espíritu sensible, recreó de manera magistral –es decir, añadiendo humor e imaginación– unas poesías que se publicaron en dos volúmenes: *Cuentos pintados* (1867) y *Cuentos morales para niños formales* (1869), que todavía hoy son recitados en muchas escuelas. *El renacuajo paseador* o *Simón el bobito* marcan un antes y después en la producción latinoamericana de libros para niños. La musicalidad, el ritmo, las desenfadadas rimas adornadas con usos del rico lenguaje colombiano y un cuidado alejamiento de las moralejas, le permitieron renovar, si no inventar, un género mirado con desdén y ajeno hasta el momento de la verdadera poesía. «El hijo de Rana, Rinrín renacuajo / salió esta mañana muy tieso y muy majo / con pantalón corto, corbata a la moda, / sombrero encintado y chupa de boda. / “¡Muchacho, no salgas!” le grita la mamá, / pero él hace un gesto y orondo se va».

Otro clásico del siglo XIX es el cubano José Martí (1853-1895), el gran poeta, narrador y ensayista en cuya breve y agitada vida encontramos una de las obras más notables y sugerentes de la producción del momento. En sus numerosos viajes por París, México, Guatemala, Venezuela y Estados Unidos, Martí conoció los libros que leían los niños en las escuelas y se preguntó dónde estaba el niño artista, el niño sensible amante de la buena literatura, pero también de la ciencia y hasta de la historia. Para encontrarlo preparó, durante su exilio neoyorquino de 1889, cuatro números del hermoso periódico infantil *La Edad de Oro* destinado a los niños de América y del cual él es director, redactor y hasta corresponsal. En una carta a su colega Manuel Mercado en la que le solicita ayuda para distribuir este periódico, le escribe: «Verá por la circular que lleva pensamiento hondo, y ya que me la echo a cuestras, que no es poco peso, ha de ser para que ayude a lo que quisiera yo ayudar, que es a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella, como ciudadanos retóricos o extranjeros desdeñosos nacidos por castigo en esta otra parte del mundo. El abono se puede hacer conforme al suelo. A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América»¹.

Observamos en el título de su publicación el espíritu romántico donde no se entiende al niño como necesitado de consignas morales, sino que manifiesta a un niño bueno y curioso, inteligente y justo, a quien es necesario concienciar hacia los nuevos tiempos. Martí hace un periódico de recreación, pero sobre todo de instrucción, pues opina que en los niños está el futuro de la unidad americana y con ellos hay que encaminarse hacia este objetivo. En su presentación indica: «Cada número contiene, en lectura que interesa como un cuento, artículos que son verdaderos resúmenes de ciencias, industrias, artes, historia y literatura, junto con artículos de viajes, biografías, descripciones de juegos y de costumbres, fábulas y versos. Los temas escogidos serán siempre tales que, por mucha doctrina que lleven en sí, no parezca que la llevan, ni alarmen al lector de pocos años con el título científico ni con el lenguaje aparatoso». Todo un mundo que retoma las tradiciones enciclopédica, educativa y romántica, para innovar en los temas presentados pues, por primera vez, se inspiran en tradiciones latinoamericanas. En este periódico, Martí publica semblanzas de héroes griegos, antologías de grandes obras universales, «La historia del hombre contada por sus

casas», «Cuentos de elefantes», poesías como el romance de «Los dos príncipes», versiones de historias de Andersen –como el maravilloso cuento de «Los dos ruiseñores»–, fábulas, etc. Leyendo la obra en su conjunto percibimos una especie de «aula abierta», como la denominó el poeta cubano Gastón Baquero. Un aula, pero sin paredes estrechas, sin fronteras, donde todos los géneros y temas tienen cabida.

El proyecto, que sólo contó con cuatro números debido, en parte, a desavenencias con el editor y, en parte, por las múltiples tareas que Martí realizaba, fue publicado posteriormente como libro y su lectura tiene todavía hoy una vigencia y una actualidad sorprendentes. En lo que respecta a la literatura infantil, marcó –sin duda– un antes y un después con una literatura bien trazada, diferenciada en todo lo que le precedió. Una literatura donde se respeta al destinatario confiando en su sensibilidad e intuición para entrar en materias poco convencionales. Pero la selección de temas y motivos de *La Edad de Oro* representan también la inauguración de muchas de las preocupaciones y los presupuestos ideológicos y estéticos que posteriormente se utilizarán en los libros para niños.

Poco a poco van apareciendo en diferentes ciudades del continente libros que testimonian la preocupación por una auténtica literatura para niños. Todavía se encuentran muchos textos escritos por educadores que siguen pensando en los escolares. Lo pedagógico y lo didáctico prevalece sobre aspectos estéticos y expresivos que son, en definitiva, la esencia de la literatura. Hay, sin embargo un poeta, el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), que escribe en 1908 el poema «A Margarita Debayle», un precioso cuento en verso de aire modernista –perlas, estrellas, un palacio de diamantes, un kiosco de malaquita– que todavía hoy se recita en muchos lugares del continente. Y es que Nicaragua, sin exagerar, ha sido siempre tierra de poetas. Basta con leer folclore nicaragüense para percibir el regocijo y lo expresivo de sus temas y tramas. Sin duda, Rubén Darío escuchó de niño los cantares y tradiciones de su país y leyó libros españoles y relatos populares. Luego llegó la influencia de los poetas franceses –Baudelaire, Verlaine– y hasta de la poesía anglosajona. Cuando viaja a España en su juventud, lo hace ya con un libro de cuentos publicado, *Azul*. En este libro hay muchos cuentos que podrían ser leídos por los niños, pues predomina el lirismo en la narración, la fantasía y un gusto por la ornamentación que los hace aptos para lectores imaginativos. Fascinado por el mundo de las hadas y de los elfos, de

las leyendas maravillosas y los relatos fantásticos, cuando escribe pensando en los más pequeños intensifica lo mágico, lo florido y los ecos lejanos, como los venidos de Oriente, que tanto le fascinaron. Elementos estos siempre apreciados por los niños y que, sin duda, hicieron que estrofas como esta no se olvidaran fácilmente: «Ya que lejos de mí vas a estar, / guarda, niña, un gentil pensamiento / al que un día te quiso contar / un cuento».

Si Rubén Darío marcó un punto de inflexión en la creación poética para niños, otros poetas latinoamericanos cuya obra estaba destinada principalmente a un público adulto lo hacen en muchas ocasiones por casualidad, por tener cerca algún niño conocido al que quieren dedicar unos versos. Es el caso de la uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1979), quien además desarrolló el teatro infantil sobre temas clásicos, o del cubano Nicolás Guillén (1902-1989) y sus poemas cargados de crítica social en *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1977).

En Venezuela, Aquiles Nazoa (1920-1976) se inspira en las tradiciones indígenas para escribir unos poemas llenos de gracia y humor que tienen el gracejo popular y la sabiduría criolla, reconocibles ya desde sus títulos, como en el del libro con el que se dio a conocer, *Método práctico para aprender a leer en VII lecciones musicales con acompañamiento de gotas de lluvia* (1943). Igual de inclasificable puede considerarse la figura y obra del argentino Javier Villafañe (1909-1996), titiritero, contador de cuentos y recopilador. Su infancia estuvo marcada por el amor a las historias que le contaban su madre y su nana española, así como por el estímulo que supusieron para su imaginario los espectáculos de títeres y los cómicos de la época, como Frank Brown. La visión por la calle, ya con 24 años, de un burro tirando de un carro de heno sobre el que un muchacho tumbado contemplaba el cielo mientras masticaba una ramita le llamaron a la aventura nómada, para la que construyó una carreta llamada La Andariega con la que se lanzó a una vida de libertad, creatividad y sencillez. Estas características pasaron a sus libros *El gallo pinto* (1944) y *Los sueños del sapo* (1963), en los que destaca la musicalidad con que mezcla la tradición oral con los elementos coloquiales y el humor.

Pero serán los poetas vinculados a la enseñanza los que renovarían el panorama lírico que los niños encontraban en sus lecturas de la época, tomadas en su mayor parte de anticuados libros escolares españoles que poco tenían que ver con la realidad de cada país. Son poetas cuyas composiciones se encuentran en libros de texto y que muestran la riqueza local. Entre ellos destaca el román-

tico Amado Nervo (1870-1919), que será leído por niños de toda América y cuya poesía respirará ya un aire modernista en *Cantos Escolares*. «La ardilla / la ardilla corre, / la ardilla vuela, / la ardilla salta / como locuela. // Mamá: ¿la ardilla / no va a la escuela? // Ven, arduillita: / tengo una jaula / que es muy bonita. // No, yo prefiero mi tronco de árbol / y mi agujero».

Otro poeta que contribuyó a esta categoría es el español exiliado en Cuba Herminio Almendros (1898-1974), quien toma del repertorio oral cubano algunos cuentos, mitos y poemas para uno de sus libros más importantes, *Oros viejos* (también conocido como *Pueblos y leyendas*, 1961), cuyo título ya lleva las resonancias románticas de otro tiempo. Almendros había sido en España un gran renovador de los métodos pedagógicos y, cuando se instala definitivamente en Cuba, se convierte en director de la colección Editora Juvenil de la entonces Editora Nacional, desde donde impulsó una renovación de los modos y temas de las lecturas escolares para niños.

Del centro de América viajamos al sur, a Chile, donde la literatura para niños recibiría la gran aportación de una singular maestra, Gabriela Mistral (1889-1957), seudónimo de Lucila Godoy. Los libros publicados en Chile y dirigidos a la infancia se alimentaron de la aportación de recopiladores del rico folclore, como las antologías de Roberto Lenz, Julio Vicuña Cifuentes o Ramón A. Laval entre otros. Estas selecciones muestran la gran variedad del folclore de ese país: alegre, con misteriosos simbolismos y con muchas fórmulas poéticas para jugar. Gabriela Mistral, nacida en el valle de Elqui, en Vicuña, hija y hermana de maestros, comienza su práctica educativa a los quince años, en una escuela rural, hasta que fue nombrada directora de liceos. Muy aficionada a la literatura folclórica, en un texto sobre este tema, escribe: «El género infantil está en pañales. En la poesía popular española, en la provenzal, en la italiana del Medievo, creo haber encontrado el material más genuinamente infantil de rondas que yo conozco. El propio folklore adulto de esas mismas regiones está lleno de piezas válidas para los niños»². Gabriela Mistral aborrece los libros importados, llenos de fábulas de otros tiempos, que transmiten una cultura obsoleta, y prefiere mostrar una mirada limpia hacia la infancia con poemas llenos de ternura e inocencia. En un artículo publicado en 1935 define las ideas que durante años defiende y en la que no resulta difícil encontrar rastros de Rousseau: «La Fontaine moraliza con donaire y malicia; la familia pedagógica de La Fontaine se puso a moralizar

con pesadez fastidiosa. Por otra parte, y dicho sea de paso, las moralidades que quiso enseñar La Fontaine resultan muchas veces odiosas, por lo menos al sentido moral de razas que no sean la francesa. [...] Una moral para niños a base de astucia me parece perversa, y cuando menos, sin atractivo para nuestra raza generosa»³. La autora obtuvo el Premio Nobel en 1945 y, con él, una gran difusión de sus libros e ideas. El jurado que le otorgó el premio destacó la trascendencia de sus canciones de cuna.

El uso de las lecturas escolares para transformar la literatura infantil fue un punto de partida para muchos escritores que encontraron la manera de expresar nuevos modos literarios. En Brasil este cometido lo asumió José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), fundador de la industria del libro en su país y verdadero revolucionario tanto en contenidos como en estilo. Su esperanza en la infancia como renovadora de la sociedad y la importancia que otorgaba a la educación le llevaron a escribir numerosos cuentos para niños. Cuando era un escritor consagrado, dijo que se arrepentía de todo menos de haber escrito para los hombres del futuro. Con más de veinte libros infantiles publicados a lo largo de su vida, nunca dudó en considerar a sus interlocutores como personas inteligentes y se atrevió a escribir sobre temas hasta entonces inéditos para ellos, como la economía o la política. Sus libros, que pueden leerse como una única historia gracias a la repetición de personajes, destacan por el uso de un humor inteligente y transgresor: desde las obras de contenido más fantástico hasta las adaptaciones de clásicos, que prácticamente reescribió. En la serie *El rancho del pájaro amarillo*, publicada desde 1920 hasta 1947, los niños Perucho y Naricita, junto a la muñeca de trapo Emilia, protagonizarán ocurrentes aventuras junto al sabio Vizconde de la Mazorca, entre otros personajes poco convencionales. Que los niños intervengan en la conversación con los narradores supone una original manera de dinamizar la lectura y marcan la pauta de estas aventuras.

También desde la pedagogía desarrolló su labor la escritora costarricense María Isabel Carvajal Quesada (1888-1949), mejor conocida por su pseudónimo, Carmen Lyra. Esta mujer de pelo corto alborotado y rostro feliz que figura en los billetes de su país fue una entregada educadora que fundó y dirigió la Escuela Normal Montessoriana, donde dejó su impronta como activista política y social, siempre comprometida con las causas de los más pobres. De su contacto con el pueblo nacen los 23 relatos de *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), donde reescribe,

con cuidado literario, temas populares con los que evoca un profundo sentimiento, no exento de una ironía crítica, que denota su compromiso por denunciar las desigualdades. Las influencias de otros recopiladores se hace patente en cuentos como *Escomposte perinola*, que tanto recuerda al *Ponte, mesita* recopilado por los hermanos Grimm. Sin embargo, la inclusión de léxico local, así como de escenarios rurales centroamericanos y un tono familiar, como el de los abuelos cuando relatan historias, hizo que la obra se popularizara rápidamente.

Podría considerarse que estos recopiladores no ofrecieron una literatura original, pero la realidad es que sus obras sirvieron de referencia a escritores posteriores y que consiguieron abrir nuevos caminos para la literatura infantil. Es el caso de la mexicana Teresa Castelló Yturbide (1917-2015), más conocida por su seudónimo de Pascuala Corona, sobrenombre que eligió en honor a la nana michoacana que alimentó sus primeros años con multitud de cuentos. En 1945 –quizás una fecha ya avanzada para nuestro innovador recorrido– publicó *Cuentos mexicanos para niños*, libro que, si bien no fue nada rompedor, sí consiguió «fijar la tradición mexicana» mediante el ejercicio de la buena literatura. Otro de sus libros, *El pozo de los ratones*, es una especie de velada mexicana al estilo de *Las mil y una noches*, donde en un rancho están preparando tamales para cenar y la cocinera pide a cada uno de los comensales que relate un cuento mientras los tamales se esponjan. La riqueza literaria de estos cuentos refleja el fino oído de la autora, que despliega en ellos una delicada prosa en la que apenas intervienen los juicios morales.

Pero no queremos cerrar nuestro recorrido sin recordar al gran renovador del relato protagonizado por animales, tan frecuentes en las fábulas que leían muchos niños: el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937). Con sus *Cuentos de la selva* (1918) sustituye los mensajes morales por la aventura de descubrir animales y plantas autóctonos, como los yacarés, las anacondas o los flamencos. Quiroga vivió muchos años en la selva de Misiones (Argentina), y no hay duda de la influencia que sobre él tuvo Rudyard Kipling en un momento en que la literatura de su país y la del país vecino persistían en una literatura urbana. Quiroga, que hoy está considerado un maestro del cuento corto, escribió algunos de ellos para sus hijos cuando eran pequeños. O, mejor, se los contó y luego los fue escribiendo, publicando en revistas y, finalmente, en libros. Quiroga tuvo ideas pedagógicas muy particulares respecto a la educación de sus hijos. Trató de compartir

su amor por la naturaleza con ellos y consideraba muy instructivo vivir cerca del peligro para acostumbrarse a él. Por eso, los cuentos que les relataba cada noche reflejan esa vida rústica, esa tensión entre una realidad hostil que siempre está midiendo sus fuerzas con las del hombre y a la que hay que derrotar. Esto se observa muy bien en los cuentos recogidos en *La cacería del hombre por las hormigas*, *Los cachorros del aguará-guazú* o *Paz*, donde la fuerza suprema está muy presente y en los que el hombre debe derrotar simbólicamente a las fieras para sobrevivir, pero que transmiten igualmente sentimientos de profunda humanidad, ternura y un cierto sentido social.

¹ En Arias, Salvador (ed.). *Acerca de La Edad de Oro*. La Habana, Ed. Letras Cubanas y Centro de Estudios Martianos, 1989.

² Mistral, Gabriela: «El folklore para los niños». En *Revista de Pedagogía*, Año XIV, nº 160. Madrid, abril de 1935.

³ Mistral, Gabriela: Op. cit.

DESDE EL FONDO DE LA MATRIOSHKA

¿Cómo es la experiencia de escribir literatura para niños y jóvenes en Latinoamérica? Sólo puedo exponer un caso con cierta autoridad y un montón de vacilaciones: el mío. Soy latinoamericana, mujer, escribo para niños. No sé cuál de estas categorías va primero. Las tres son azarosas, igual que todo en este mundo.

La situación se me figura como una serie de matrioshkas rusas. Primero está la Matrioshka mayor, resplandeciente y venerable: la literatura. En su interior hay otra muñeca, acerca de cuyo aspecto no existe, todavía, unanimidad: es la literatura hecha por mujeres. Adentro de esa extraña Matrioshka mitológica, hay otra más: aquella que aloja a las mujeres que escriben para niños y jóvenes. Y más recóndita todavía encontraremos, al destapar la tercera, la cuarta. Es aún más pequeña y resulta un poco exótica. Está coronada con plumas de quetzal y colibrí, pintada con los colores destellantes que se esperan de una tierra selvática y algo primitiva. Mágica, pero con la magia particular de la jungla, la pampa y, de nuevo, la selva; de las pirámides y el mariachi. Es la Matrioshka Latinoamericana y alberga a mujeres que escriben Literatura Infantil y Juvenil. Esa es mi casa.

Cuando comencé a redactar estas líneas, sucedió –como suele pasar con la alquimia especial de los libros– que me tropecé con esta idea que Julio Cortázar expuso en Berkeley durante unas clases que dictó en 1980: «Me di cuenta de que ser un escritor latinoamericano significaba, fundamentalmente, ser un latinoamericano escritor: había que invertir los términos y la condición de latinoamericano, con todo lo que comportaba de responsabilidad y deber, había que ponerla también en el trabajo literario». Confieso que, a pesar del amor que siento por la obra y la personalidad de Cortázar, hasta hace unos años me opuse de forma deliberada a esta idea. Me parecía reduccionista y sentía que aceptarla era obligarme a escribir sobre ciertos temas para

cubrir mi cuota de latinoamericanismo. Además, desconfío de las etiquetas, a pesar de su innegable utilidad. Pero estos años me he dado cuenta de que mi resistencia es inútil. Soy latinoamericana y esto define gran parte de cuánto soy y de lo que escribo.

Así, el castellano que uso para expresarme es el español mexicano, y esto significa que las particularidades históricas, geográficas y sociales de mi país lo han modelado. Pero no sólo eso. La lectura lo ha enriquecido: literalmente, ha ampliado sus horizontes. Para no ir más lejos y regresar a Cortázar –en quien siempre da gusto pensar–, gracias a la lectura de sus novelas y cuentos aprendí el español argentino: la cadencia deliciosa del voseo bonaerense, tan distinta del castellano. Cortázar me enseñó a entender a Horacio Oliveira y todo lo que le rodeaba, así como Borges me mostró ciertas mitologías de la pampa y el universo violento y extraño de los compadritos, los malevos, las eternas guerras sudamericanas. Esas sabrosas adiciones se añaden casi sin esfuerzo cuando el escritor nos ha seducido, cuando nos ha abierto una ventana para asomarnos a otra forma de hablar el propio idioma. Lo mismo me ha sucedido con autores españoles, chilenos, colombianos, cubanos, uruguayos y con mexicanos, cómo no, de otras regiones de mi país.

La forma en que leo también ha sido determinada, en su origen, por mi entorno. Quizás si hubiera nacido en Europa la visión de un castillo o un poema medieval no me impresionarían tanto. Pero esto es una suposición, una conjetura imprecisa. Sospecho que soy como Rubén Darío y que me fascina lo lejano. Y, si es así, el ser latinoamericana juega un papel importante. Pretender otra cosa es absurdo, como es absurdo pensar que la fisonomía entera de un escritor se puede analizar por el solo hecho de su nacionalidad. Quisiera aclarar aquí, además, que desconfío del nacionalismo en cualquiera de sus formas. Hace años, en un acto político oficial en el que estaba presente Juan Rulfo –quizás el más grande de los novelistas mexicanos, dueño de un prosa sombría y lacónica, creador de un realismo mágico austero y elegante–, el funcionario del partido gubernamental, impulsado por el orgullo nacionalista, propuso que en las escuelas se leyera única y exclusivamente a autores mexicanos. Esto lo contaba con mucha gracia el filólogo Antonio Alatorre, amigo y primer editor de Rulfo; Alatorre atajó sensatamente la lerda y entusiasta iniciativa del funcionario, alegando que Rulfo se había nutrido de la obra de William Faulkner y de un montón de novelistas europeos. Dijo eso para edificación de la concurrencia y de los políticos: «Cuan-

do yo conocí a Rulfo, él leía puras novelas gringas». También García Márquez amaba a Faulkner, a quien llamaba su «demonio tutelar». A esto habría que añadir que Jorge Luis Borges publicó en 1939 su traducción de Palmeras salvajes.

No concibo a un escritor que lea sólo lo que sus contemporáneos y compatriotas escriben. Mi actitud ante la tradición es ambivalente, pero prefiero conocerla y asumirla como herencia, aunque, naturalmente, algunos textos me irriten. Por ejemplo, Francisco de Quevedo. Cruel denostador de mujeres, antisemita, homófobo, imperialista, ultracatólico, etc. A veces su lectura me perturba. Pero el mismo hombre, con esa misma mano y esa lengua viperina, escribió el más bello soneto de amor del castellano. ¿Acaso debo permitir que las particularidades de Quevedo, tan de su tiempo como las mías, me aparten de la experiencia sublime de leer Amor constante más allá de la muerte? Por nada de este mundo.

Soy mujer, latinoamericana y escribo para niños. Sólo en los círculos de corrección política más recalcitrantes estas tres condiciones son percibidas como positivas, cuando deberían ser tan indiferentes como la longitud de mi nariz. Ni modo. Hay que aclarar que, en México, este asunto apenas se terminó de zanjar en la segunda mitad del siglo XX. Todavía el grupo de escritores mexicanos llamados Contemporáneos –poetas atentos a las vanguardias europeas y la literatura norteamericana– tuvo que enfrentar las acusaciones por su afrancesamiento –considerado como una especie de falta de vigor existencial o algo así– y su pretendida falta de compromiso con la sociedad. Al lado de la acusación de «afrancesados», había otra aun más violenta: la de ser unos «descastados». El nacionalismo empobrece todo lo que toca, pero tiene la vara alta en las escuelas. Es un incordio.

Para resumir: aunque al principio de mi vida lectora adulta rechacé la idea, acepto que ser latinoamericana y mujer determina mucho mi sensibilidad y la forma en que percibo el mundo. También, seguramente, afecta en cómo escojo mis lecturas, aunque sea por oposición. Cuando comencé a escribir huí tan lejos como se puede –es decir, hasta los confines del Magreb– de los temas que parecen obligatorios en los libros de la literatura mexicana escrita por mujeres. En mi país, la literatura femenina –esa Matrioshka quimérica– ha producido un montón de novelas indigestas en las que las historias románticas más tediosas han ocupado el lugar de las ideas y la destreza literaria. Por cada Nelly Campobello o Paloma Villegas, por nombrar dos novelistas cuya

obra aborda las dificultades de ser mujer en una sociedad machista y violenta, hay decenas de escritoras caracterizadas por un discurso erótico falsamente transgresor o de un intimismo banal. Es verdad que, afortunadamente, hay quien escribe sobre el cuerpo desde ángulos inéditos, como Guadalupe Sánchez Nettel o Daniela Tarazona, pero la mayoría de aquellas que han escogido el cuerpo como tema se han limitado a confitar aburridas iteraciones del yo sexual más timorato. En estas novelas, la mujer no es más que un cuerpo –insaciable, esa es la novedad– sin ideas; un cuerpo que aloja espíritus dóciles que sólo quieren amor a pesar de su atlética promiscuidad. Se busca el amor, quizás los hijos: son como las heroínas de las novelas rosas que leían las abuelas.

Otra idea que está vigente –sobre todo entre los lectores y algunas editoras– es que la mejor literatura infantil es la escrita por mujeres, ya que estamos más cercanas a los niños. Las tesis literarias y sociales de Alice Ostriker, por mencionar una poeta magnífica que se ha atrevido a revalorar el vínculo entre el niño y la madre, han sido esgrimidas de forma reduccionista para justificar que existan más mujeres que hombres que escriben literatura infantil y juvenil. Que haya una mayoría de autoras se debe, tal vez, a este mismo prejuicio: el creer que los niños son un asunto de mujeres. Yo no creo que sea una cuestión hormonal, sino cultural. El nombre de Mark Twain debería bastar para abolir esta discusión. Naturalmente, frente a esto yo me he preguntado por qué insisto en escribir literatura infantil y juvenil, fantasía y sobre la Edad Media. ¿Por qué me he sentado yo sola en el banquillo de los acusados de tontera, que es tan incómodo? Sospecho que el impulso nació del gusto y de forma soberana, porque hasta donde se me alcanza, no padezco la superstición de la enseñanza de valores.

En la niñez me enamoré de los cantares de gesta y de la Edad Media europea. Es un amor sincero que surgió mucho antes que la vocación y que se consolidó en la mayoría de edad. No hay nada que hacer. Dedico todo mi trabajo periodístico a la realidad cotidiana de México, pero no toda mi escritura. Esto, sin duda, me aleja un poco más del mainstream mexicano que, ya de por sí, recela de la literatura infantil y juvenil, considerada, casi por unanimidad, un género menor y pueril; pero ya traté de escribir, con mucho esfuerzo y resultados horrorosos, una novela mexicana contemporánea y para adultos. Me aburrí hasta las lágrimas. No salieron más que un puñado de páginas insulsas escritas sin alegría y sin ganas. Luego escribí un libro de cuentos para adultos, pero como los relatos suceden en la Edad Media europea, la

recepción fue indiferente. Se me preguntó, con todas sus letras, por qué no escribía sobre los problemas que aquejan al país. No sé qué responder. Sí escribo sobre México, pero en mi columna del periódico. El resto de mi tiempo lo empleo en imaginar santos que pasaron la vida de pie sobre una columna y temas semejantes. Tan lejos del medio literario mexicano «serio» como el resto de los escritores de libros para niños. Quizás más, ya que insisto en escribir fantasía.

La fantasía tiene muy mala prensa en México. El realismo mágico es apreciado, pero tiene detractores, a pesar de Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. Se le considera una especie de derivado de los cuentos de hadas, quizás por las decenas de epígonos que suscitó el éxito de *Cien años de soledad*. Quienes sostienen este tonto menosprecio no saben nada de cuentos de hadas, ni han leído con cuidado a García Márquez o a Borges. Son capaces de borrar de un plumazo siglos y siglos de literatura universal. Y es que, en un país tan conservador como este, el elemento subversivo de la fantasía despierta sospechas, además de que la opinión generalizada es que de un libro de fantasía no se sacará nunca información útil, y en un país pobre, donde además hay escasez de lectores, el libro servirá para algo concreto o no se leerá. México es uno de los países del mundo donde menos se lee. Naturalmente, los padres y maestros prefieren que el niño lea libros informativos. Yo supongo que la rigidez religiosa tiene algo que ver con esta postura, pues estas reticencias no existen en los países de habla inglesa, con la excepción del Midwest estadounidense.

Pero qué le hacemos: la fantasía es lo que me gusta. El gusto es un fenómeno rarísimo: pocas cosas son tan verdaderas y tan misteriosas. ¿Por qué alguien escoge el verde sobre el azul, o lo salado sobre lo dulce? ¿Por qué hay escritores que leemos obras de literatura infantil y juvenil con fruición, mientras que para otros son tierra desconocida por la que no sienten el menor interés? Quién sabe, pero el gusto, cuando no se censura, es un rasgo auténtico y recóndito. Reconozco que la educación, en el sentido más noble de la palabra, moldea y refina el gusto infantil y que esa labor depuradora no debe terminar nunca. Pero algo queda de los niños que fuimos, un regusto de la infancia que actúa a veces de forma secreta. Ese rescoldo está vivo y es imposible de ignorar en ciertas personas como yo. Convive con las preferencias adultas, con el lector avezado que los escritores debemos ser, pero está activo. Hace unas semanas leí en paralelo dos novelas, una realista y «para adultos» –*The Children Act*, de Ian McEwan– y

otra fantástica y para jóvenes –The Too Clever Fox, de Leigh Bardugo–. A pesar de que la prosa de McEwan es superior, recuerdo más precisamente párrafos completos de la novela de Bardugo. Es debido al gusto, que no sabe de prestigio literario y, a veces, ni de prosa.

¿Quién lee y comenta la literatura para niños y jóvenes en México? La respuesta, hasta hace poco, era: la leen muchos niños, algunos jóvenes y no la comenta nadie. Es natural que sea leída, porque si no se sabe leer –peligro verdadero en un país donde hay por lo menos cinco millones de analfabetos– el individuo queda en una situación de vulnerabilidad y dependerá de los demás para sobrevivir. En México, aunque la educación está por los suelos, la lectura tiene un gran prestigio y es una actividad que se respeta, aunque existe una clarísima apatía ante ella. Nadie lee: ni el presidente, ni el policía, ni el empresario. En un estudio de la ONU publicado en 2011, México quedó en el lugar 107 de los 108 países encuestados acerca de sus hábitos lectores. El mexicano medio lee 2.9 libros anuales, contando los libros de texto. Pero sabemos, como lo sabe el mundo, que sin educación no es posible avanzar. Prueba de ello son los anuncios del Consejo de la Comunicación, un organismo empresarial que se ha dedicado a promover la lectura con una ingenua campaña que invita al lector a leer veinte minutos al día. Las recompensas serán, según los frecuentes spots de radio, temas para conversar, la posibilidad de imaginar a los jugadores del Barcelona como los protagonistas de la historia, que se despierte la imaginación y una sarta de ingenuidades soporíferas que hacen pensar más bien en una campaña para promover el consumo de brócoli o la práctica del yoga. El libro, pues, debe ser informativo, útil y verdadero.

Debido a la baja escolaridad que padecemos, el libro para niños más favorecido será siempre aquél que tenga un fuerte contenido didáctico. Como ya he dicho, mejor que «sea útil». La literatura, para hacer un chiste malo, es tan respetada que casi nadie le pone la vista encima. Y esto sin mencionar la idea de la literatura entendida como algo «positivo», a veces privilegiando la ideología o la moral sobre la experiencia estética o intelectual. Algunos padres consideran la lectura como un instrumento de salvación, una garantía de los tranquilizadores poderes del arte, entendido como un tónico moral. Por eso hay programas gubernamentales para alentar la lectura y se publican enormes tirajes de libros que irán a parar a las bibliotecas escolares. Aunque corta de miras y sostenida por una idea falsa, la intención es buena.

Lo malo es que se da de bruces con la realidad: pocos maestros tienen tiempo e inclinación para leer; los padres no leen y suelen censurar títulos que no conocen, pero que consideran dañinos, y casi la mitad de los jóvenes que cursaron primaria desertará al llegar a secundaria. La televisión comercial, con sus contenidos de bajísima calidad, reina como un sátrapa persa: un artículo de Ramiro Alonso publicado este año en el periódico *El Financiero* afirmaba que los niños mexicanos pasan una media de cinco horas diarias frente al televisor y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) publicó que en México el citado medio de comunicación tiene una penetración del 95%.

Pero en el país de los ciegos, el tuerto es el rey. De espaldas a la crítica y al prestigio y en desigual competencia con la televisión, el escritor para niños tiene lectores. Y hay una feliz abundancia de buenos escritores y buenos ilustradores. El escritor para niños está más o menos exento de la tiranía de los temas de moda; puede tocarlos, pero suele hacerlo de forma original. Así, si escribe sobre la violencia, tiene la obligación de ser sutil, restricción que puede darnos libros tan bellos como *Los ojos de Lía*, de Yuri Herrera, o *Diente de león*, de María Baranda, lecturas más profundas que la mayoría de las narconovelas que infestan las librerías. Asimismo, en la literatura infantil, la independencia de las protagonistas niñas es alentada al tiempo que los héroes son alejados de las convenciones machistas. Hay una variedad mayor de escenarios, de humor, de soluciones. Los libros exitosos son libros bien escritos y divertidos (con la excepción de las trilogías hormonales escritas con chicas adolescentes en mente, como *Crepúsculo* y cosas así). Es verdad que en Latinoamérica todavía no hay nada comparable a *Huckleberry Finn* o *Harry Potter*. Pero no hay que perder la esperanza: apenas comenzamos. Y con esto finalizo este puñado de reflexiones, porque si no estaré –como diría Nabokov– en el papel del elefante que cree que sabe lo suficiente para impartir clases de Zoología solo por el hecho de ser un animal.

POESÍA ACTUAL PARA NIÑOS Y JÓVENES

Desde sus inicios, la poesía es un género que ha desempeñado un papel relevante dentro de la literatura latinoamericana para niños y jóvenes. Así lo evidencia el trabajo fundacional de autores como el colombiano Rafael Pombo, el cubano José Martí, el nicaragüense Rubén Darío, la chilena Gabriela Mistral o el mexicano Amado Nervo, por mencionar únicamente algunos ejemplos. Sin embargo, en los años más recientes se aprecia en la región un especial interés por este género de parte de un creciente número de autores, editores y lectores. Podría objetarse que la presencia en los catálogos de poemarios para niños y jóvenes aún es discreta y que, dentro de los que ven la luz, muchos responden a una concepción arcaica, apegada a lo pedagógico, lo moral o lo retórico. Es cierto, pero resulta muy estimulante la aparición de obras de notable calidad que exploran temas y senderos formales novedosos, creadas por escritores veteranos o noveles que se acercan a la escritura en verso desde premisas esencialmente estéticas. En estos apuntes nos detendremos en el quehacer de algunos de ellos, quienes, en varios países de América Latina, han aportado obras de especial mérito al corpus de la poesía para la infancia y la juventud. No se pretende, por tanto, realizar aquí un recuento exhaustivo; se trata, más bien, de llevar a cabo un breve repaso de autores y obras, con el ánimo de llamar la atención sobre el quehacer desarrollado por algunos escritores en los tres últimos lustros, a fin de servir como estímulo para que cada cual indague en esta zona de nuestras letras.

ARGENTINA

Existe en Argentina una larga historia de escritores que han elegido a la infancia y la juventud como destinatarios de sus obras poéticas. Esta tradición se remonta a los inicios del siglo XX, cuando José Sebastián Tallón dio a conocer su poemario *Las*

torres de Nuremberg (1927), una celebración del mundo de los niños en la que el entorno cotidiano de los chicos se entremezcla con sus sueños y emociones. Otra importante figura literaria que hace un gran aporte a las letras para la niñez es Javier Villafañe, quien publica *El gallo pinto* en 1944, un libro que se destaca por recrear, con indiscutible acierto formal, los motivos del folclore, así como por su gracia y espontaneidad. Dieciséis años después de esta publicación, aparecería una obra trascendental de la poesía argentina destinada a la infancia: *Tutú Marambá* (1960), de María Elena Walsh. Este libro, así como los que vinieron después, propone al niño textos concebidos con un amplio conocimiento de la poesía de tradición oral iberoamericana y anglosajona. En sus poemarios, Walsh apela al absurdo y al humor para proponer al destinatario una nueva manera de mirar al mundo, prístina y desprejuiciada, alejada del adoctrinamiento de la familia, la escuela y, en general, de los mayores. Otros poemarios suyos son: *El reino del revés* y *Zooloco* (ambos editados en 1965). Por su parte, Elsa Bornemann irrumpe en las letras para los más pequeños con su colección de versicuentos *Tinke Tinke*, publicada en 1970; luego entregaría *El libro de los chicos enamorados* (1977) y *Disparatario* (1983), entre otros. En algunos de estos libros la autora se inspira en el *non sense*; en otros, da testimonio de las primeras manifestaciones de amor de los niños. Sus versos, de gran fuerza comunicativa, son directos y coloquiales.

En los años más recientes, sobresale la producción de María Cristina Ramos. Dueña de los secretos del oficio poético y asidua cultora del género, apela tanto al lirismo como a lo lúdico para mantener un diálogo enriquecedor con sus lectores, que pueden ser tanto los más pequeños como los adolescentes. En su libro *Dentro de una palabra* (Sudamericana, Buenos Aires, 2014), se adentra por los senderos de la poesía comprometida revelando el envés de las cosas, ese ángulo misterioso que las hace únicas, insustituibles y, a la vez, le apuesta a celebrar, con alegría reposada, todo lo que existe. Nada escapa, por muy insignificante que parezca, a su inquisitiva mirada lírica: un día del calendario, las gotas de lluvia, un pedacito de pan... Otro importante título suyo es *Desierto de mar* y otros poemas (SM, Buenos Aires, 2013), en el cual explora los universos fantásticos erigidos a partir de viejas leyendas y supersticiones, donde nada es lo que aparenta ser y todo goza de una naturaleza múltiple y escurridiza; son esbozados así, en su esencia tornasolada y volátil, los habitantes de esta extraña geografía: lobisones, unicornios, sirenas o el to-

témico Nahuel (Era, a veces, fiera, / gruñido temible, / dejaba en la arena / rastros de imposible. // Y otra vez, llanto / de tierno consuelo, / lágrima en los ojos / negros de su pueblo)¹. Con el tema de los rumbos seguidos por las criaturas vivientes a lo largo de su ciclo vital o cotidiano, Ramos publicó *Caminaditos* (Los cuatro azules, Salamanca, 2013), donde luce un delicado humor y una buena dosis de disparate, rasgos distintivos de otros libros dedicados por ella a los más pequeños, como *Encantado*, dijo el sapo (Comunicarte, Córdoba, 2012) y *La escalera* (Edelvives, Buenos Aires, 2009). La riqueza musical y una cuidada factura caracterizan la poesía escrita por María Cristina Ramos para los niños y jóvenes.

Con un notable sentido lúdico, los versos de Cecilia Pisos recrean el diverso y pintoresco catálogo de personajes que pueblan buena parte de los libros destinados a la niñez. Hadas, brujas, ogros y dragones –entre otros–, son tomados en calidad de préstamo a la literatura infantil clásica para ser devueltos a los pequeños lectores despojados de sus rasgos terribles y negativos, remozados por obra y gracia del ingenio y el desenfado contagioso de la autora. Entre las obras de Pisos destacan *Las hadas sueltas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1993), *Las brujas sueltas* (Sudamericana, Buenos Aires, 2004), el *Libro de los ogros* (Atlántida, Buenos Aires, 2009) o *El Pájaro Suerte* (Pequeño Editor, Buenos Aires, 2011), donde nos entrega un muestrario de aves sumamente curiosas (el pájaro viento, el te lo dije, el cuchara, etc.) retratadas con pocas palabras en un delicioso ejercicio de síntesis e imaginación poética.

En los últimos años, Jorge Luján ha sorprendido gratamente con libros de versos que proponen un fresco acercamiento al universo de la niñez. Tanto en *Animales de compañía* (Capital Editorial, Buenos Aires, 2013) como en *Pantuflas de perrito* (Almadía, Ciudad México, 2009 / Pequeño editor, Buenos Aires, 2010), ofrece un ingenioso acercamiento a las relaciones de los niños con sus mascotas (perros, gatos, conejos, hámsteres, etc.), tomando como punto de partida las anécdotas y experiencias de los niños de Latinoamérica. El poema *Más allá de mi brazo* (Kókinos, Madrid, 2013) celebra, con espíritu lúdico, el descubrimiento del universo circundante y la interrelación de sus partes, mientras que en *Como si fuera un juguete* (Sexto piso, México D.F., 2013) propone aforismos («Mis sueños me guían pero siempre voy un paso atrás de ellos. Si los alcanzo me pierdo»)² que rehúyen las franjas etarias e interpelan a lectores de diferentes edades. Luján,

que es argentino y vive en México desde 1978, ha construido una poética personal que, por una parte, da testimonio de la cotidianidad de los niños y, por otra, apela a lo reflexivo y lo parabólico.

Por su parte, la bonaerense Liliana Cinetto revisita la tradición oral no solo en busca de estructuras poéticas afines con sus propósitos literarios, sino para encontrar los motivos y personajes de muchos de sus libros. Algunos de ellos son *Peces de la noche y otros animales de poesía* (Crece creando SA, Buenos Aires, 2013) y *La farolera que no tropezó* (Salim Ediciones, Buenos Aires, 2014).

Otros autores y obras que, pese a la brevedad de este recuento, no se deben pasar por alto son Oche Califa (*Solo sé que es ensalada*. Colihue, Buenos Aires, 2012), Sandra Siemens (*Animales en verso*. SM, Buenos Aires, 2013), Eduardo Abel Giménez (*Tus ojos*. CalibroscoPIO, Buenos Aires, 2014), Jorge Accame (*Hay una cosa y otros poemas*. Norma, Buenos Aires, 2014), Juan Lima (*Loro hablando solo*. Comunicarte, Córdoba, 2011), Didi Grau (*Cocorocococó*. Pequeño Editor, Buenos Aires, 2014) o María del Carmen Colombo (*Los sueños del agua*. Pequeño Editor, Buenos Aires, 2010), entre otros.

BRASIL

Nombres como los de Enriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes y Sidónio Muralha, entre otros, son sinónimo de buena poesía para niños en la literatura infantil y juvenil de Brasil. Es muy estimulante hallar en este país nuevos libros de poesía de autores con una larga y reconocida trayectoria. Por ejemplo, *O nome da manhã* (Global Editora, São Paulo, 2012) da la posibilidad de ser testigos de la creatividad, el humor inteligente y el lirismo con que la escritora brasileña Marina Colasanti da cabida a numerosos temas en una obra que, como todas las suyas, busca entablar comunicación con un amplio rango de lectores. De esta creadora se impone mencionar también producciones como la antología poética personal *Poesía em 4 tempos* (Editora Global, São Paulo, 2008), *Minha ilha maravilhosa* (Editora Ática, São Paulo, 2007) y *Clasificados y no tanto*, obra publicada en español por la editorial madrileña El Jinete Azul, en 2011, con traducción de Carlos Gumpert. Otra reconocida autora, Roseanna Murray, sumó a su amplia y apreciada producción *Diário da montanha* (Manati, Río de Janeiro, 2012), obra que convida a descubrir los secretos del entorno natural –pájaros, árboles, flores, arcoíris– con ritmo reposado y mirada atenta. En este cua-

dero autobiográfico, la autora comparte con sus lectores textos en los que fija momentos vividos, pero también ensoñaciones e imágenes que nacen de su contacto con la naturaleza. El poema narrativo continúa haciendo gala de una destacada presencia en el trabajo de los autores brasileños contemporáneos. Desde veteranos como Sérgio Capparelli con *A lua dentro do coco* (Editora Projecto, Porto Alegre, 2012) hasta trabajos de creadores más jóvenes, como *Galo bom de goela* (Editora Global, São Paulo, 2011) o *Era uma vez a Vaca Vitória, que caiu no buraco y acabou a história* (Melhoramentos, São Paulo, 2014) de Dave Santana y Nani, respectivamente.

La amplitud de la producción editorial para niños en Brasil nos obliga a detenernos en unos pocos títulos significativos. Un poemario de gran singularidad es *Do alto do meu chapéu* (Editora Projecto, Porto Alegre, 2011), de la escritora y traductora Gláucia de Souza. Tomando como punto de partida una colección de papeles recortados de Hans Christian Andersen –quien era famoso por su habilidad para crear figuras con las tijeras–, la poetisa crea un juego divertido y lírico en el que establece una original interrelación entre imágenes y palabras. *Entre linhas* (Editora Lê, Belo Horizonte, 2013), de la autora e ilustradora Angela Leite de Souza, es otro libro que se sale de lo común, pues enfoca su atención en un motivo novedoso: las actividades manuales relacionadas con la aguja (coser, bordar, hacer croché o tapices). A través de la poesía, la autora propone un rescate y un encuentro con experiencias que en el mundo contemporáneo cada vez están más alejadas de la mayoría de los niños, como las cajas de costura y las posibilidades creativas que están encierran. También *Bichos da cidade* (SM, São Paulo, 2012), de Heitor Ferraz Melo, da otra vuelta de tuerca al motivo del bestiario al proponer a los lectores una singular fauna urbana compuesta por vehículos, grúas, lavarropas, paraguas y celulares, máquinas y objetos que son reinterpretados poéticamente como criaturas con vida propia. Siguiendo con el tema del bestiario, pero esta vez en su acepción tradicional, encontramos el díptico *Os bichos e seus caprichos y Eu vi, eu juro, um bicho no escuro* (Melhoramentos, São Paulo, 2007 y 2011), de Fabiano Onça, donde se reúnen poemas que tienen como tema las costumbres y peculiaridades de algunos animales nocturnos. Y del protagonismo de los animales, al de los elementos, algo que puede verse en *Água sim* (Companhia das Letrinhas, São Paulo, 2011), de Eucanaã Ferraz, donde se emplea el agua como eje de un delicado poema de vocación minimalista

en el que el autor juega con las palabras, enfrentando a los lectores a inquietantes asociaciones e imágenes inesperadas concebidas por Andrés Sandoval. Finalmente, no se puede terminar este apartado sin hablar de las adivinanzas, una expresión de la poesía de tradición oral que es recreada con desenfado por la autora e ilustradora Angela Lago en el libro *ABC Doido* (Melhoramentos, São Paulo, 1999), divertimento lúdico que toma como personajes a las letras del alfabeto.

CHILE

La chilena María José Ferrada es hoy por hoy, sin duda alguna, una de las voces poéticas más singulares de la literatura infantil y juvenil iberoamericana. En 2012, ganó el Premio Internacional de Poesía para Niños Ciudad de Orihuela con *El idioma secreto* (Kalandraka, Pontevedra, 2013), un libro que evoca la intimidad del hogar y los sencillos rituales que se tejen entre familiares de distintas generaciones: «El idioma secreto me lo enseñó mi abuela. / Y es un idioma que nombra las plantas de tomate, la harina, los botones. / Un día me dijo que antes de que la muerte se la llevara quería entregarme algo. / Mi herencia era una caja de galletas con ovillos de lana y boletas de ferretería. / Ahí adentro estaban las palabras»³. En otros poemarios, Ferrada dirige la mirada al entorno social. Por ejemplo, en *Notas al margen* (Alfaguara, Santiago, 2013) ofrece un inteligente y sensible testimonio de realidades duras y terribles que afectan a millones niños en todo el planeta, mientras que en *Niños* (Grafito Ediciones, Santiago, 2013) aborda el delicado tema de los menores de edad desaparecidos o ejecutados durante la dictadura chilena de Augusto Pinochet.

CUBA

La producción lírica más significativa en el Caribe de habla hispana proviene de Cuba, lo cual no es sorprendente si miramos hacia atrás. Se trata de una literatura con una respetable tradición dentro de este género. Los poemas para niños publicados por José Martí, en 1889, en su revista *La Edad de Oro*; los libros *Romancero de la maestrilla*, de René Potts, e *Isla con sol*, de Emma Pérez, así como las composiciones difundidas por Dulce María Borrero en las páginas de numerosas revistas y libros escolares, constituyen una substanciosa simiente que más tarde se enriqueció y diversificó con los aportes de algunos importantes libros publicados en las décadas de 1970 y 1980, caso de *Juego y otros poemas*, de Mirta Aguirre; *Palomar* y *La flauta de chocolate*, de

Dora Alonso; *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, de Nicolás Guillén; *Caminito del monte* y *Dindorindorolindo*, de David Chericían; *Soñar despierto*, de Eliseo Diego, y *Mundo mundo*, de Francisco de Oraá, por citar solo algunos.

En los años más recientes, los poetas de la mayor de las Antillas han dado a conocer, dentro y fuera de la isla, nuevas obras que apuestan por un acercamiento inteligente al universo infantil y juvenil. En lo más sobresaliente de esta literatura escindida por el exilio político o económico, pero con raíces y aspiraciones estéticas comunes, hay cabida para una diversidad de registros expresivos y formales. Desde las prosas poéticas de *Los manuscritos de Heart Mountain: Diario de amor de una bruja*, de Nelson Simón (Legua Editorial, Barcelona, 2014), hasta las décimas de *El próximo disparate*, de Mildre Hernández (Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010) o la apropiación con sensibilidad contemporánea de las formas de la poesía de tradición oral iberoamericana en *De pan y canela*, de Luis Caissés (Editorial Gente Nueva, La Habana, 2010).

Los libros de José Manuel Espino, otro de los autores significativos de la isla, son deudores de la impronta elegante y melancólica del gran poeta cubano Eliseo Diego. En los versos de *El libro de Nunca-Jamás* (Editorial Gente Nueva, La Habana, 2003), Espino se aproxima al legado de J.M. Barrie, retomando el universo afectivo de sus personajes Peter Pan y Wendy, mientras que en *Pasen, señores, pasen* (Editorial Gente Nueva, La Habana, 2006) recrea el deslumbramiento ante el circo y su galería de personajes: el domador, el mago, la bailarina, el equilibrista, etc.

En el año 2000 vio la luz en La Habana el libro póstumo *Jícara de miel* (Editorial Gente Nueva), de la escritora Excilia Saldaña. Este volumen reúne más de un centenar de nanas en las que –al igual que hizo en títulos clave de la literatura infantil cubana de la década de 1980, como *Nanas para un mayito y una paloma* y *La noche*– la autora celebra el mestizaje cultural cubano entrelazando, con notable musicalidad e imaginación formal, la herencia de la poesía popular hispana con la polirritmia y las tradiciones de los esclavos africanos. Así, en las páginas de esta obra coexisten composiciones que recrean motivos del folclor iberoamericano –como la Señora Santana– o que rinden homenaje a figuras como Federico García Lorca y Miguel Hernández con poemas que aluden a figuras de la mitología afrocubana como Osará, el viento y el güije, o relacionados con la época de la esclavitud y las guerras por la independencia. En las nanas de *Jícara de miel*, el concepto

de maternidad trasciende la relación madre-hijo y explora múltiples posibilidades que remiten a la naturaleza, a las expresiones culturales y a la pertenencia a una estirpe («Antes de estar donde estás, / ya yo te mecía, niño, / en la sangre de mi raza, / tú siempre has estado vivo. [...] / Y cuando ya yo no esté / -¡qué miedo sin ti el camino!-, / y cuando yo ya no esté, / te mecerán por los siglos / en el canto que te canto, / canto de antiguo destino, / en mi canto que es el canto / de lo eterno y lo infinito»)⁴.

Aramís Quintero no es solo uno de los autores más relevantes de la poesía para niños y jóvenes en Cuba, sino también de todo el ámbito Iberoamericano. En Cuba dio a conocer, entre otras, obras tan significativas como *Días de aire* (1982), *Maíz regado* (1983), *Fábulas y estampas* (1987) y *Letras mágicas* (1991), que se convirtieron en referentes de una lírica que se acercaba al interlocutor infantil y juvenil siguiendo la impronta de José Martí en *La Edad de Oro*, «sin caer de la majestad a que ha de procurar alzarse todo hombre»⁵. En Chile, país donde vive desde hace años, su producción se ha enriquecido con libros como *Rimas de sol y sal* (Alfaguara, Santiago, 2002) y *Todo el cielo un juguete* (Arrayán Editores, Santiago, 2003). Dueño de un admirable dominio estilístico, Quintero ha creado una obra personal que rompe con los lugares comunes acerca de la naturaleza y el deber ser de la poesía para niños, en la que el misterio, el regocijo ante la belleza, la melancolía y el más refinado humor tienen preeminencia. Sus versos exploran creativamente sensaciones y emociones, los paisajes exteriores y los interiores, lo objetivo y lo subjetivo, y para ello se nutre de diversos referentes artísticos (la literatura, la música, las artes plásticas o el cine). La extraordinaria calidad de su obra quedó ratificada en 2013, cuando le fue conferido en México el Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños por su libro *Cielo de agua* (Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2014), en el que hace gala de una difícil sencillez con poemas que buscan tocar la sensibilidad de los niños más pequeños (En la playa, / temprano, / cuando nadie ha llegado, / el sol sale solito / y salado. // Como un caracolito / que alguna ola trajo. // Le gusta el agua fría / con reflejos dorados, / y la arena que nadie, / todavía, ha pisado. // Como un caracolito / que el agua trae rodando, / el sol sale solito / y salado.)⁶.

Finalmente, otro autor cubano que no podemos dejar de citar aquí es el avileño Antonio Orlando Rodríguez. Su más reciente poemario –*Los helados invisibles y otras rarezas* (SM, México D.F., 2014)– sigue la estela marcada por *Mi bicicleta es un hada y*

otros secretos por el estilo (Panamericana, Bogotá, 1999) y *El rock de la momia y otros versos diversos* (Alfaguara, Bogotá, 2005), en los que la realidad y la fantasía se confunden y el humorismo da paso a la reflexión, explorando distintos caminos formales que incluyen desde el uso de antiguas estrofas de la métrica castellana al empleo del verso libre.

MÉXICO

María Baranda forma parte del grupo de autores latinoamericanos que van y vienen, de forma natural y como una respuesta a sus impulsos creativos, de la escritura para adultos a la dirigida a niños y jóvenes. Dentro de esta última parcela, poemarios como *Digo de noche un gato y otros poemas* (El Naranjo, México D.F., 2006) y *Sol de los amigos* (El Naranjo, México D.F., 2010) la han convertido en un referente ineludible por el equilibrio que consigue en sus acercamientos a lo lúdico y lo reflexivo, lo palpable y lo abstracto, echando mano a recursos compositivos que remiten a un discurso poético no subordinado a rígidos preceptos acerca de las apetencias y posibilidades intelectuales de sus destinatarios. Con su verso cálido –depurado y generoso en significados, de un delicado intimismo–, en *Sol de los amigos* Baranda nos invita a asomarnos al hondo y misterioso pozo de los sentimientos y nos convierte en testigos privilegiados de momentos y situaciones que, sin la oportuna llamada de atención del poeta, correríamos el riesgo de no advertir. «No dejes que estemos sin ti, sol. / Sol, abrázanos redondo, despacio, / con tu luz que alumbra nuestro corazón de amigos»⁷. En *Sol de los amigos*, los poemas conforman las piezas de un mosaico que el lector arma progresivamente para conocer la historia de la entrañable amistad entre dos personajes –Perro y Pájaro– y de sus relaciones con otros animales. Puntos de vista y sujetos líricos diferentes, sueños, cartas y monólogos, se entrelazan en un singular poemario que puede leerse también como una suerte de relato lírico.

Los nombres de otros dos creadores, María García Esperón y Ramón Iván Suárez Caamal, también son claves para acercarse a lo más original y significativo de la lírica para niños de México. Con *Tigres de la otra noche* (Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006), obra ganadora del Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2005, María García Esperón apuesta por un canto de gran aliento conformado por composiciones dedicadas a tigres reales o imaginarios, en las que ese felino bien podría devenir símbolo de la naturaleza indómita e irreductible de la poe-

sía, o lo que es lo mismo, de su capacidad para propiciar un diálogo único con cada lector. Si *Tigres de la otra noche* apuesta por un verso libre, centelleante y retador, con numerosos intersticios, *Huellas de pájaros* (Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2011) y *Palabras para armar tu canto* (Kalandraka, Pontevedra, 2012), de Suárez Caamal, nos conducen a través de los senderos diferentes –pero igualmente gratificantes– de los caligramas, de los moldes estróficos y de las rimas. Con una depurada técnica y una fina capacidad de evocación y sugerencia, *Huellas de pájaros* (Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2010) bebe de Apollinaire y de sus poemas visuales para proponer dibujos-versos que convocan la presencia de barcos, anclas, ballenas y medusas. Por su parte, *Palabras para armar tu canto* (IV Premio Internacional de Poesía para Niños Ciudad de Orihuela) contiene una veintena de composiciones que recrean las formas y la musicalidad del folclor popular, emulando la síntesis y la imaginación de la poesía tradicional y festejando la exuberancia de la naturaleza y de la lengua latinoamericana con nanas, trabalenguas y divertimentos sonoros de contagiosa alegría.

Por último, también hay que mencionar en este recuento el poemario *Lirimañas* (SM, México D.F., 2013) con rimas e ilustraciones Juan Gedovius, un cuaderno en que el disparate es utilizado para retratar a personajes que, desde hace mucho tiempo, encantan a los destinatarios infantiles: marcianos, mamuts, sirenas y bucaneros.

PERÚ

Mariposas azules (Norma, Lima, 2008), del hispanoperuano Heriberto Tejo, resulta un estimulante hallazgo por la elegancia y sencillez de sus versos de arte menor. El libro conjuga motivos clásicos de la lírica para niños –los juguetes, las rondas o la fauna– con homenajes literarios a Juan Ramón Jiménez («Platero en la noche de carnaval»), Federico García Lorca («Mariposas de verde luna») o Elsa Bornemann («Puentes»), sin olvidarse tampoco de las pincladas sociales («Cuando sea grande»).

PUERTO RICO

Una de las figuras que ha trabajado de forma más sostenida la vertiente del cuento versificado en Latinoamérica es la puertorriqueña Georgina Lázaro. A *El flamboyán amarillo* (Ediciones Huracán, Río Piedras, 1996) –su primer libro y un clásico de la literatura infantil de Puerto Rico– han seguido títulos como *Mi*

gorrita (Everest, Madrid, 1999), *Ya llegan los Reyes Magos* (Lectorum Publications, Nueva York, 2001), *La niña y la estrella* (Alfaguara, San Juan, 2003) o *El mejor es mi papá* (Alfaguara, San Juan, 2003). El estilo de Georgina Lázaro, musical, costumbrista y diáfano, busca transmitir emociones y sensaciones de forma amable y eufónica, a la manera de los siempre vigentes cantares y romances de la tradición popular. Su obra –como la propia autora se ha encargado de explicar– tiene un alto componente autobiográfico. Así sucede, por ejemplo, con *Mi caballo* (Everest, Madrid, 2001), donde recrea la historia de un caballo de palo que se convirtió en el juguete preferido de su hijo más pequeño, y también en «muchas otras historias con las que pretendí proteger mis recuerdos del olvido»⁸. *Paseando junto a ella* (Everest, Madrid, 2011), uno de sus libros más recientes, constituye un acercamiento lírico a la relación entre nietos y abuelos donde los menores se convierten en depositarios de los recuerdos y de la sabiduría de los mayores, sirviendo como antídoto a la merma que sufre la memoria durante los procesos degenerativos de la vejez.

VENEZUELA

Al hacer referencia a lo más significativo de la poesía latinoamericana para niños de los años más recientes, resulta imposible soslayar la obra del poeta Eugenio Montejo (Caracas, 1938 – Valencia, 2008), una de las figuras más destacadas de las letras venezolanas. Cuatro años antes de su muerte apareció *Chamarío* (Ekaré, Caracas), una celebración de los juegos y de la imaginación en la infancia a partir del ritmo y la sonoridad del verso. En esta afortunada incursión en la literatura para niños, llena de juegos silábicos y vocálicos, el autor se oculta tras el heterónimo de Eduardo Polo, un imaginario poeta oriundo de Puerto Malo –«un pequeño pueblo de pescadores de pocas calles y muchos barcos»– que destruyó toda su obra menos la veintena de poemas que recoge el título⁹. En 2012, utilizando esta vez el nombre real del autor, Ediciones Ekaré publicó en forma de álbum otra de sus creaciones, el poema *Disparatarío*. Perteneciente a la estirpe del «Reino del Revés», de María Elena Walsh, y de otros espacios ficcionales emparentados con lo hiperbólico y lo absurdo, *Disparatarío* tiene el ingenio, la gracia y la fluidez de las coplas populares, lo que –junto a las citadas obras– sitúa a Eugenio Montejo entre los más importantes creadores de la poesía venezolana para niños, junto a grandes antecesores como Aquiles Nazoa o Manuel Felipe Rugeles.

URUGUAY

La autora uruguaya Mercedes Calvo obtuvo el Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2008 con su obra *Los espejos de Anaclara* (Fondo de Cultura de Económica, México D.F., 2009), en la que una niña va descubriendo, de asombro en asombro, las maravillas que hay tanto fuera como dentro de ella. Uno de los versos de este cuaderno nos recuerda que la poesía adquiere su dimensión real cuando se aleja del monólogo para transformarse en diálogo: «En el brocal del pozo / yo me incliné / y una palabra al fondo / dejé caer. // El espejo del agua / que se quebró / me robó la palabra / se la llevó. // Por un camino oscuro // se fue mi voz / yo me quedé pensando / ¿se me perdió? // Pero el eco del agua / me contestó: / siempre la poesía / se hace de a dos»¹⁰.

También merece ser destacado en Uruguay el trabajo de Magdalena Helguera, quien hace gala de un registro muy diferente. Su poesía juguetona se adentra en el territorio de los sueños en *Cuando sea grande* (CalibroscoPIO, Buenos Aires, 2013), libro desenfadado y simpático que habla de las aspiraciones que tienen los niños con vistas a ese momento en que deberán ingresar en el mundo de los adultos.

Por lo demás, no quisiera terminar este artículo sin aludir a ese gran grupo de autores/as que, aunque no hayan sido citados/as aquí por falta de espacio, están escribiendo y publicando poesía para niños y jóvenes en Latinoamérica. En sus jardines se cultivan, día a día, nuevos versos dedicados a florecer en la sensibilidad e inteligencia de las generaciones futuras, y eso es algo que vale la pena conocer y difundir.

¹ Ramos, María Cristina. «Amigo». En *Desierto de mar y otros poemas*. Buenos Aires, SM, 2013.

² Luján, Jorge. «Mis sueños me guían...». En *Como si fuera un juguete*. México D.F., Editorial Sexto Piso, 2013.

³ Ferrada, María José. «El idioma secreto me lo enseñó mi abuela». En *El idioma secreto*. Pontevedra, Kalandraka, 2013.

⁴ Saldaña, Excilia. «Nanas de lo infinito». En *Jícara de miel*. La Habana, Editorial Cauce, 2013.

⁵ «Carta a Manuel Mercado», 3 de agosto de 1889. En *La Edad de Oro*. Edición facsimilar, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1980.

⁶ Quintero, Aramis. «Temprano». En *Cielo de agua*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁷ Barranda, María. «Sol de los amigos». En *Sol de los amigos*. México D.F., Ediciones El Naranja, 2010.

⁴ Lázaro, Georgina. «Por qué escribo para niños. Todavía». En <http://cuatrogatos.org/show.php?item=627>

³ Montejo también echó mano a otros heterónimos, como Sergio Sandoval y Tomás Linden, para dar a conocer libros de poesía para adultos publicados en los años 1990.

³ Calvo, Mercedes. «En el brocal del pozo». En *Los espejos de Anaclara*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010.

TEMAS Y MODOS

De la literatura infantil latinoamericana

Desde mediados hasta finales del siglo XX, la producción de libros para niños se fue multiplicando exponencialmente en cada país. La aparición de nuevos autores que continúan tradiciones anteriores o que, simplemente, exploran nuevas vías de expresión con temas novedosos, se hace frecuente. Sin embargo, esta variedad y riqueza en la producción ha marcado también una escasa difusión en otros países del continente. Y es que la nueva configuración del mercado, las dificultades logísticas (los libros producidos en Argentina raramente se encuentran en México) y lingüísticas (cada autor reivindica los giros idiomáticos de su país), han hecho que la obra de muchos autores se encuentre restringida a su público local.

Una de las características de la literatura infantil moderna radica en la conciencia del lector sobre la intención del autor al escribir. Es decir, los autores tienen muy en cuenta al niño al que se dirigen y a él le escriben cuentos que reflejan, de alguna manera, el tiempo que le ha tocado vivir. Las relaciones familiares y/o afectivas, la escuela –tema sempiterno en los libros infantiles–, el reflejo del entorno social y un tardío acercamiento al realismo serían los principales temas de estos libros, donde también se tratan asuntos como la muerte, lo multicultural y lo políticamente correcto. Algunos de ellos son los que vamos a revisar en este artículo.

EL ENTORNO SOCIAL

Uno de los libros más emblemáticos –por la novedad que supuso su tema y su tratamiento– fue *La calle es libre*, de Kurusa (Ed. Ekaré, Caracas, 1981). En él se presenta, con mucha sensibilidad, el drama de un barrio pobre donde los niños se organizan para pedir al consejo municipal un parque donde jugar. La reivindicación de un espacio público por parte de un colectivo social ignorado por los políticos y sus prácticas, deviene en el libro una hermosa metáfora sobre la participación ciudadana. En esta mis-

ma editorial, el escritor Rolando Araújo presenta la vida de un niño limpiabotas en *Miguel Vicente pata caliente* (1992). A pesar de la pobreza y el medio hostil de una gran ciudad a la que debe enfrentarse cada día, Miguel Vicente sueña con viajar por el Orinoco y, tal vez, por la selva. Sueño que, por cierto, sólo podrá hacer realidad gracias a la imaginación.

La indiferencia con que las grandes ciudades acogen a los emigrantes que llegan en busca de nuevas oportunidades es un tema recurrente en los libros para niños y quieren alertar sobre las marcadas diferencias sociales. Si *La calle es libre* y *Miguel Vicente pata caliente* reflejan una realidad de Venezuela que se puede aplicar a muchos otros países de América Latina, los «cinturones» de miseria que el chileno Víctor Carvajal presenta en *Cuentatrapos* (SM, Madrid, 1985) son igualmente un reflejo de las nuevas sociedades donde sólo hay espacio para las clases adineradas. Los ocho cuentos del libro, escritos con una prosa que no quiere acentuar una situación ya de por sí dramática, plasman situaciones tan cotidianas como empeñar objetos o vivir en chozas sin agua o electricidad. Es el paisaje social de millones de niños y jóvenes de hoy, ante cuya evidencia algunos escritores deciden adoptar una actitud observadora. Es el caso de la colombiana Gloria Cecilia Díaz, autora de *El sol de los venados* (SM, Madrid, 1993), libro en el que una niña llamada Jana mira con cierta inocencia, pero con precisión y certeza, la realidad de una sociedad injusta. La óptica sentimental de la protagonista, cuyo relato mantiene un tono intimista, relata las relaciones familiares, la pobreza, la amistad e incluso la muerte a través de un lenguaje expresivo y poético que ayuda al lector a entender una realidad compleja, pero mostrada de manera optimista.

LA ESCUELA Y LA EDUCACIÓN

Si a finales del siglo XIX el modelo educativo que proponían los libros para niños era instructivo y protagonizado sobre todo por adultos, a finales del siglo XX los roles se han invertido por completo y el alumno adquiere voz propia, a menudo crítica. El escritor cubano Antonio Orlando Rodríguez ambienta en la escuela su cuento *Yo, Mónica y el monstruo* (Colina, Bogotá, 1994) y ofrece una muy poco amable visión de la maestra, que es el monstruo en el reparto de personajes por su manera autoritaria de tratar a los niños. Las relaciones de poder y jerarquía quedan expuestas bajo la mirada del niño que cuenta, con un lenguaje coloquial y desenfadado, su desesperación y las venganzas que trama cuando le separa de su enamorada Mónica para que dejen de ser «novios».

La evocación del primer amor se da también en la escuela. Esto le sucede al protagonista del cuento *Frida*, incluido en el libro *El terror de sexto B* (Alfaguara, Bogotá, 1995), de la escritora colombiana Yolanda Reyes. El protagonista tiene que escribir una redacción sobre las vacaciones de verano y, mientras evoca el amor que sintió por una niña extranjera, se debate entre la obligación de escribir un texto y no contar la verdad. Finalmente opta por una narración exenta de emoción y llena de lugares comunes, mientras el lector tiene la sensación de haber sido cómplice con el protagonista en su recuerdo.

Una escuela especial la encontramos en *Azul la cordillera* (Sudamericana, Buenos Aires, 1995), de la argentina María Cristina Ramos, donde con un formato caleidoscópico y diferentes narradores en cada capítulo, se presenta una escuela-albergue. La economía de recursos se ajusta a la precariedad de la escuela y es justamente esto lo que realza los breves episodios que en ella ocurren.

LA FAMILIA COMO EJE DE RELACIONES AFECTIVAS

Al igual que los niños y sus inquietudes protagonizan muchas de las novelas y de los cuentos que leen, la familia, como elemento estructurador de su cotidianeidad, también aparece bajo los más diversos tipos: convencional o moderna; conflictiva o serena; alegre o propensa a la tristeza. Son también el reflejo de una sociedad que condiciona la manera de asomarse al mundo desde la madurez y la independencia. Ese espacio de desarrollo teóricamente armonioso, a veces no resulta tal. El modelo patriarcal, hoy en desuso, da lugar a familias monoparentales con huérfanos o adoptados. Todas están presentes en la sociedad y algunas de ellas se muestran con sus contradicciones. Si los escritores siguen recurriendo a la familia como un elemento narrativo más es porque permite usar un paisaje conocido para simplificar la dificultad de comprensión de otros temas más profundos. También está el interés por mostrarle al lector actual modelos afectivos que, aunque no comparta, están presentes en la sociedad en la que vive.

La madre ausente es uno de los lugares comunes en este tipo de narrativa. *Catalino Bocachica* (Alfaguara, Bogotá, 1993) es el protagonista del cuento que lleva su nombre y su mayor aspiración es ganar dinero para ir a buscar a su mamá perdida. La alternativa más rápida es convertirse en el mejor boxeador de Bocachica, un pueblo colombiano de la costa atlántica. Las fantasías del niño se mezclan con el hermoso retrato que hace el autor, Luis Bernardo Pinilla, de la vida costeña.

Más habitual resulta encontrar libros donde se retrata la vida familiar desde una óptica urbana. Aunque sea por unas horas, la ausencia de la madre supone para el padre tener que llevar a su hijo pequeño a la oficina. Las necesidades que impone el ritmo de la ciudad se reflejan con humor en *Un día en la oficina* (Ekaré, Caracas, 1987), de Morella Fuenmayor. Mientras que para el hijo todo es diversión y una manera estupenda de «trabajar», el padre tendrá que sufrir las trastadas del pequeño, que deja sus juguetes por el suelo o derrama su bebida en documentos importantes.

Pero la ausencia de los padres también puede ser un reclamo para la fantasía. Es lo que ocurre en *El pizarrón encantado* (Petra, México, 1996), del mexicano Emilio Carballido. Cuando Adrián descubre una nota de su madre diciéndole que estará solo porque el padre ha enfermado, Adrián jugará aburrido en casa hasta encontrar un pizarrón encantado que le permitirá expresar su fantasía y creatividad.

Si en *Un día en la oficina* vemos cómo una pareja moderna enfrenta las dificultades de una familia reducida, en muchos otros cuentos los abuelos tienen una presencia significativa. A veces, para recordar al lector un mundo rural casi inexistente; otras para mostrar la distancia que les separa, o las dificultades de vivir con ellos debido a sus enfermedades. A diferencia de otros países (en especial los anglosajones) donde el humor y la irrelevancia están muy presentes (pensemos en Roald Dahl), en nuestra cultura los escritores parecen vivir como una pérdida esta descomposición familiar, y hay incluso quienes equiparan la vida rural con un aire bucólico e idealizado en el que enmarcan la presencia de los mayores.

Resulta difícil cerrar este apartado sin mencionar otras presencias reflejadas abundantemente en la literatura infantil: las relaciones entre hermanos, los celos, el divorcio, los nuevos modelos monoparentales. Un ejemplo de retrato intimista frente a los conflictos familiares lo ofrece *Caballero negro* (Norma, Bogotá, 1999), de Lilia Lardone, donde Luciano va construyéndose un castillo con un valiente caballero en el que proyecta sus temores y frustraciones mientras los padres en casa están afrontando su separación. En general, destaca la comunicación y el afecto para resolver y entender conflictos, y la mayor responsabilidad en la toma de decisiones que tienen los niños protagonistas.

LA NOVELA REALISTA

La novela realista –entendiendo ésta como la literatura que aborda cuestiones de la vida contemporánea o de un pasado reciente–

no parece ser un género muy apreciado por los escritores, que optan por temáticas más acordes con un concepto de infancia donde prima la fantasía y la imaginación. Sin embargo, las realidades sociales y el compromiso de los autores hacia los lectores han ido brindando, poco a poco, novelas donde se abordan temas actuales que pretenden mostrar, literariamente, acontecimientos hacia los que se plantea una reflexión.

Así, en *El sobreviviente* (Sudamericana, Buenos Aires, 1998), la argentina Ruth Mehl escribe en su presentación: «Quiero dedicar este libro a los niños y a los jóvenes que sobreviven con heroísmo a las guerras que los golpean por la inconsciencia de los adultos». El libro presenta la vida de un joven, hijo de un desaparecido militante durante la dictadura. Ha llegado a un hospital después de una paliza y va contando su vida a su compañero de habitación después de la desaparición del padre en un barrio marginal donde construye, como buenamente puede, su devenir. Desde la inquietud de que esas cosas les pasan a otros, hasta su realidad hecha de retazos y de pequeñas ilusiones, Agus habla de una época de televisores en blanco y negro que no siempre funcionan, de la militancia política como resistencia, de cómo se tejen los afectos aún en circunstancias difíciles y de qué significa vivir en la precariedad. Con una estructura narrativa ambiciosa, Mehl ha sabido lograr la contención justa para ambientar su relato sin demasiado dramatismo, aunque sin eludir la dificultad del tema. El final, abierto y esperanzador, confirma al lector la fortaleza de Agus y también su supervivencia en el mundo que le ha tocado habitar.

Tampoco la protagonista de *Paso a paso* (Panamericana, Bogotá, 1997), de la escritora colombiana Irene Vasco, podía imaginar el cambio de vida que le ocasionaría el secuestro de su padre a manos de un grupo guerrillero («eso siempre le pasa a los demás»). Patricia pertenece a la clase alta colombiana, aquella que va con guardaespaldas a los lugares públicos y que, sacada de su infancia bruscamente, es obligada a crecer. La rabia, la frustración y la impotencia quedan reflejadas en un texto cuya primera persona nos lleva a los sentimientos de la protagonista, a sus dudas y temores. Como favorita de papá, la desaparición del mismo la lleva a un mundo de incertidumbres donde los deseos (su padre escapará porque es fuerte) se confunden con la dura realidad de tener que convivir dos años con su ausencia. Es un relato sincero que aborda una realidad lamentable en un país como Colombia, donde actualmente se calcula que hay más de tres mil secuestrados.

Un libro clásico sobre la dictadura y sus consecuencias es *La piedra arde* (Lóquez, Salamanca, 1987), de Eduardo Galeano, donde un viejo le muestra a un niño –cuando éste le ofrece la posibilidad de eliminar de su rostro unas feas cicatrices fruto de la tortura– que es más importante vivir con los recuerdos que tratar de borrarlos.

Las novelas realistas suelen enfatizar los sentimientos individuales frente a los colectivos y, lejos de buscar finales acaramelados o soluciones mágicas, optan por dejar que el lector saque sus propias conclusiones. Una de las autoras considerada como precursoras del estilo realista en Argentina es Silvia Schujer, concretamente con su novela *Las visitas* (Alfaguara, Buenos Aires, 1991), donde narra los problemas de un muchacho cuyo padre está preso y las dificultades que tiene para poder aceptar una situación que, al mismo tiempo, debe ocultar.

LA FANTASÍA

Uno de los espacios favoritos para los escritores es el de la fantasía, que se entronca con la literatura popular, es decir, aquella que brindaba explicaciones imaginativas a realidades no del todo explicables o entendibles. Para el niño, que se mueve en un mundo que no siempre comprende y del que a veces necesita distanciarse, la fantasía le permite compensar la vida rutinaria. La identificación con héroes que superan pruebas en su camino hacia la madurez le da fuerza y libertad para enfrentarse a las dificultades de su mundo real. Pero, por su poder metafórico, además de embellecer la realidad la fantasía también puede transgredirla. De hecho, siempre suscita más reticencias entre los mediadores, que la consideran incluso escapista. Este fue, por ejemplo, el argumento en Argentina durante los años de la dictadura para prohibir obras como *La torre de cubos*, de Laura Devetach, o *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann, donde se criticó su «ilimitada fantasía».

En el siglo XX, mientras muchos temas censurados o tabús se abordaron en la literatura realista, todavía hay escritores que escogieron conducir sus mensajes a través de la fantasía. Son casos en los que la imaginación se introduce en la realidad, que suele tener tintes triviales hasta que los hechos la descolocan. En *Y el árbol siguió creciendo* (Quirquincho, Buenos Aires, 1986), de Graciela Montes, una hoja se empeña en crecer justo en la calle donde se suceden las marchas de protesta de las Madres de la Plaza de Mayo reclamando a sus hijos.

El uso de elementos fantásticos se encuentra también en *La abuela electrónica y algunos cuentos de su diskette* (Sudamericana,

Buenos Aires, 1993), de Silvia Schujer, donde se nos presenta a una abuela que funciona a pilas o con electricidad, dependiendo de si tiene que ayudar a su nieta a hacer los deberes, cocinarle tortitas o contarle un cuento.

Un último bloque de literatura fantástica sería aquel en el que la acción se desarrolla en un mundo encantado. El espacio y el tiempo son indeterminados y el héroe posee poderes mágicos capaces de, por ejemplo, transformarle en su camino hacia la madurez. *Auliya* (SM, Madrid, 1997), de la mexicana Verónica Murguía, es un ejemplo de esa variedad. Ambientado en un desierto, la protagonista deberá superar una serie de pruebas para aceptarse a sí misma y encontrar su lugar en el mundo, mientras la prosa evocadora –deudora de las fantasías orientales– transporta al lector a un mundo donde todo puede ocurrir.

De fantasía lírica puede considerarse *El libro de Ratonio* (Alfaguara, Buenos Aires, 1995), de la argentina María Cristina Ramos. En él se recrea la vida de Ratonio y su mundo que, no por cotidiano, deja de estar invadido por un irrealismo propio de los sueños, y que aquí conforma un universo muy especial. La comunicación auténtica, la ternura y la afectividad son los pilares de estas breves e intensas historias.

Por último, no hay que olvidar aquellas historias fantásticas que enlazan con lo épico. Es el caso de *El imperio de las cinco lunas* (Norma, Bogotá, 1998), de Celso Román, una densa historia que se inspira en la mitología, el folclore y la historia autóctona. De igual manera, *Los días del venado* (Norma, Buenos Aires, 2000), de la argentina Liliana Bodoc, pone de moda esa fantasía culta al ambientar su historia en un tiempo histórico precolombino, usando América Latina y sus ya casi extintas culturas como materia de aventura donde, a la manera clásica, el bien y el mal se encontrarán en algún momento para medir sus fuerzas.

EL TERROR

La paulatina depuración de elementos de terror en los cuentos populares para niños ha ido en paralelo con un concepto ingenuo y sobreprotector de la infancia. Los temas horrorosos, los detalles procaces y cruentos, se han ido disolviendo lentamente en una prosa con pretensiones de suavizar acontecimientos que, se piensa, pueden traumatizar a los más pequeños. De esta manera, lobos, brujas, duendes, ogros, dragones y monstruos han ido mudando de piel y han pasado a un estadio de buenos bichos que, en lugar de suscitar miedo o inquietud, provocan incluso la

risa. Personajes que pertenecían a antiguas tradiciones populares han ido perdiendo su carga de fuerza y simbolismo, incluso en las recopilaciones modernas de cuentos folclóricos.

En lo que respecta a la narrativa, resulta interesante mencionar un país donde el género hizo furor durante los años ochenta: Argentina. Una explicación que no deja de ser, sin embargo, inquietante, nos la da Cristina Colombo en un artículo dedicado a las últimas tendencias donde comenta con detalle el libro de Elsa Bornemann *Socorro*: «Estoy persuadida de que en estos relatos de terror aparecen los verdaderos fantasmas que han estado y aún están rondándonos desde la reciente historia argentina: la crueldad, el sadismo, desapariciones, secuestros, terrorismo, monstruos que se devoran a sí mismos, pánico, complicidad en el silencio, muerte y desolación»¹. Así que muchos libros de terrible apariencia –cubiertas negras, ilustraciones en blanco y negro, títulos explícitos, etc.– deberán ser leídos en clave metafórica, aunque nos lleven por otros derroteros que los del terror clásico. Es lo que ocurre en *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)* (Gramón-Colihue, Buenos Aires, 1995), de Graciela Montes, cuyo inquietante título esconde un canto al valor y a la libertad cuando la niña Irulana es la única que se enfrenta al ogronto mientras que el pueblo, atemorizado, le contenta con regalos.

Algunas editoriales argentinas abrieron colecciones dedicadas en exclusiva al terror. Serie Negra se llamó la del Quirquincho y en ella apareció *Las cabezas sin hombres. Cuentos de terror para chicos sin miedo* (Quirquincho, Buenos Aires, 1997), de Víctor Iturralde Rúa. El autor propone un interesante juego entre tradición y modernidad, pues combina fantasía con cotidianidad en historias llenas de encantamientos –de cuando éstos verdaderamente tenían efecto–, con situaciones actuales donde se desconfiaba de lo extraño.

A veces el terror se confronta con sus opuestos: ternura, simpatía, etc., como en *A veces la Sombra* (Alfaguara, Buenos Aires, 1997), de Esteban Valentino, cuyo subtítulo busca despejar dudas sobre el contenido: *Historia de un monstruo solitario*. La Sombra es un jorobado expulsado de un pueblo que vive sumergido en el terror a lo extraño, y encuentra refugio en el bosque, donde nadie se acerca por temor al monstruo que lo habita. A lo largo de la historia se mostrará la humanidad pacífica y hasta el sentimentalismo de alguien condenado a ser diferente, y el género de terror resultará hábilmente invertido con una pregunta que flota, invisible, durante la lectura: ¿quién teme a quién?

De corte más clásico es *Ángeles y diablos* (Alfaguara, Buenos Aires, 2000), del dramaturgo Jorge Accame. Los siete relatos incluidos respetan las reglas del género: aparecidos, extraños sortilegios, tensiones cotidianas. Aquí, incluso uno de los cuentos –«El Taxi»– está protagonizado por un desaparecido durante la dictadura militar, que se le aparece a un compañero años más tarde, sin reconocerlo cuando éste pasa por delante de su casa.

Una escritora que ha rastreado el terror desde las tradiciones populares es Ana María Shua. En *La fábrica del terror* (Sudamericana, Buenos Aires, 1990) reescribe leyendas de todo el mundo con personajes y elementos como zombis, hombres lobo, tumbas o fantasmas y en *El tigre-gente* (Sudamericana, Buenos Aires, 1995), una serie de monstruos de la imaginación parecen adaptarse a los tiempos modernos, normalizando situaciones como la de que un vecino sea hombre lobo, varios seres de la noche trabajen en hospitales o un duende use tecnología láser para atrapar a sus víctimas. Shua también ha trabajado con los cuentos tradicionales judíos y uno de sus libros es una selección inspirada en ellos: *Cuentos con fantasmas y demonios de la tradición judía* (Alfaguara, Buenos Aires, 2000), que resulta un curioso acercamiento a una serie de temores que, si bien parecen diferentes, en el fondo, encierran lo mismo. Tal vez por ello, la autora incluye en casi todos sus libros una breve nota para cada cuento donde explica la procedencia del mismo, su relación con la tradición y los motivos que le llevaron a reescribirlo.

Otro ejemplo para mostrar cómo los autores moldean sus objetos de inspiración nos lo da Gustavo Roldán. En *Dragón* (Sudamericana, Buenos Aires, 1997) opta por elegir la faceta más humana de estos seres, alejándose del arquetipo tradicional para hacerles merecedores de sentimientos humanos. Con un toque casi surrealista, sus dragones sueñan, temen, miden la intensidad de sus miradas e incluso se enamoran.

EL HUMOR

Tomar temas o asuntos conocidos para jugar con ellos en clave de humor es otro de los recursos que aparecen en los libros para niños. En *El hombre que creía en la luna* (Quirquincho, Buenos Aires, 1990), del argentino Esteban Valentino, se parodia el género policial con dos personajes inspirados en Holmes y Watson, llamados Olmos y Guaso. Aunque sus diálogos sean al «estilo Conan Doyle», incorpora numerosos guiños de la cultura argentina. Este mismo autor publicó *Caperucita Roja II. El regreso*

(Colihue, Buenos Aires, 1995), donde el lobo ha tramado, dos años después del primero, un nuevo encuentro con Caperucita. Cuando ésta lo descubre y le pregunta si van a empezar de nuevo «con todo el lío», el lobo le plantea directamente la cuestión que le preocupa: la gloria que tiene ella fue a costa de su desprestigio y le propone ayudarla a aparecer como un héroe, para limpiar su nombre. Caperucita, por cierto, no es la primera vez que inspira historias humorísticas. Una versión muy divertida es la que propone Luis Pescetti en *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)* (Alfaguara, Buenos Aires, 1998), donde se incorpora el cómic como elemento narrativo. Mientras el padre de Jorge imagina un escenario clásico, el niño interpreta todo en clave actual, con chicas que vuelan, héroes modernos y comida basura.

La escritora argentina Ema Wolf es la representante más notable en Argentina de esta forma de «ver el mundo». En su primer libro, *Barbanegra y los buñuelos* (Colihue, Buenos Aires, 1995), se inspira en diferentes tradiciones para recrear otra época, siempre en clave de humor o desde el disparate: el barco de piratas donde viaja por error la mamá; la historia del Hada que ayuda a Cenicienta en su decisiva noche o la vida de un gato pícaro en el siglo XVI. Del mismo modo, en muchos de sus cuentos, la autora utiliza recursos como el juego de contrarios y la alteración absurda del cotidiano. Así, en *Los imposibles* (Sudamericana, Buenos Aires, 1998), una familia invisible tiene un bebé al que sólo se le puede reconocer por el olor y, al más puro estilo del absurdo, se cuenta la historia de la Nona Insulina, que crece al revés: es decir, su vida acaba el día de su nacimiento.

El escritor mexicano Triunfo Arciniegas también incorpora el humor en *Los casibandidos que casi roban el sol* (FCE, México, 1998). En el cuento que da título al libro, tres bandidos a los que todo les sale mal deciden dar el gran golpe y robar el sol. Las malogradas peripecias de estos antihéroes destilan un humor lacónico, porque se les ocurre buscar el sol de noche cuando está dormido y parece más fácil de atrapar.

Uno de los dramaturgos más importantes de México, Emilio Carballido, en el libro para niños *La historia de Sputnik y David* (FCE, México, 1994), opta por el disparate y el surrealismo al presentar a un niño cuya mascota es un caimán que devora guajolotes. Su gusto por las situaciones absurdas se muestra también en *Loros en emergencias* (FCE, México, 1994), donde el mensaje ecológico queda superado por el humorístico cuando una jaula de loros de contrabando invade la cabina del avión en el que vue-

lan, teniendo que aterrizar de emergencia en París. Las peripecias del gobierno mexicano por recuperar «su tesoro ecológico» acaban en una escena cómica cuando dos muchachos de Oxolotán hablan con la flauta y el tambor el lenguaje de estas aves.

Sin moralismos y con mucha complicidad hacia los niños son los libros del mexicano Francisco Hinojosa, a quien le gusta sacar las cosas de su sitio y reinventar la realidad mediante el uso de una ácida ironía que culmina con ingeniosas resoluciones. Los arranques, que captan inmediatamente la atención del lector, y los finales, sorprendentes sin caer en el tópico, atizan la imaginación de sus lectores con escenas cotidianas que se transforman bajo la agudeza del ingenio. En su libro más exitoso –ya convertido en un clásico contemporáneo–, *La peor señora del mundo* (FCE, México, 1992) utiliza lo grotesco para presentar a una mujer que castiga a los niños y les da comida para perros. Todos la detestan y el autor le da una vuelta más a este mundo al revés cuando el pueblo se alía para acometer una venganza muy especial: le agradecen los castigos y le rechazan todo lo que haga bien. Por ejemplos como este, puede decirse que Hinojosa utiliza el humor como un catalizador que, desde la tragedia, consigue arrancar una risa liberadora.

LA CIENCIA FICCIÓN

Resulta extraño que la actual literatura infantil latinoamericana, que tanto se nutre de lo absurdo y de lo extraordinario, no haya explotado con demasiada frecuencia el género de la ciencia ficción. Las claves de este desinterés nos las da Mercedes Guhl en un artículo dedicado a la ciencia ficción en América Latina: «el hecho de que Latinoamérica sea una región sin un desarrollo científico notable y donde la vida cotidiana transcurre al margen de muchos adelantos tecnológicos, lleva a la opinión a considerar el género como una curiosidad, pero no un producto de interés»². Ocurre que el escritor no tiene necesidad de inventarse un mundo nuevo, sino que le basta con poner en la realidad algún elemento perteneciente a esas novelas del futuro. Así, en *El abogado del marciano* (Norma, Bogotá, 1997), el argentino Marcelo Birmajer convierte en asesino a un extraterrestre que ha ahogado accidentalmente (o no) a un humano en su primer viaje a la tierra. El joven abogado defensor relata en primera persona los acontecimientos, mientras reflexiona sobre su oficio, su futuro y el sentido en general de la existencia humana.

Y si la tecnología sirve para avanzar hacia el futuro a tra-

vés de máquinas que nos transportan en el tiempo, también esa máquina puede llevarnos literariamente en dirección contraria, como ocurre en *Interland* (Sudamericana, Buenos Aires, 1999), del argentino David Wapner, donde se le quiere dar la vuelta al género de la ciencia ficción. Si bien el título nos habla de un país inventado, la realidad se refleja en los documentos que descubren unos arqueólogos sobre esa ciudad a orillas del Grön, que fue sepultada por una tormenta de arena roja en 1845. El escritor, a la manera clásica e incorporando elementos cultos (palabras en alemán, partituras), sitúa los hechos en un mundo imaginado y juega con una constante de la ciencia ficción: la premonición de una catástrofe final que, en este caso, nadie parece siquiera intuir. Los documentos, que se presentan de forma fragmentada y algo caótica, permiten al lector reconstruir la vida y costumbres de los habitantes a través de cartas, recetas, poemas, canciones y cuentos tradicionales.

Por último, cabe mencionar el trabajo de la escritora cubana Daína Chaviano quien, con su primer libro de cuentos *Los mundos que amo* (Ediciones Unión La Habana, 1980)–, escrito cuando todavía era una adolescente, consiguió poner de moda la ciencia ficción y presentar un estilo y un universo literario al que dará continuidad en el resto de sus libros. Gracias a esa constancia, su novela *Fábulas de una abuela extraterrestre* (Letras Cubanas, La Habana, 1998) es hoy considerada, incluso por los más reacios al género, una obra fundamental. Su original estructura de tres historias paralelas, el tono y la combinación de ciencia, religión y magia, así como su capacidad para recrear ambientes y situaciones, ha llevado a algunos críticos a relacionarla con otras grandes escritoras del género como Ursula K. LeGuin.

LA NOVELA HISTÓRICA

La novela histórica, género siempre apreciado por los escritores, renació con el auge de la literatura juvenil, pues permitió a muchos autores dirigirse a un público maduro en cuanto al aprendizaje de la noción del tiempo y el espacio. La libertad del escritor para combinar el hecho histórico documentado con la ficción, ha llevado a muchos de ellos a recrear episodios del pasado. La evocación de ambientes, costumbres y caracteres de otras épocas resulta así muy personalizada y la Historia vuelve su mirada a personajes anónimos que le dan veracidad y que permiten a los lectores identificarse con héroes que ya no parecen tan lejanos.

En América Latina, la novela histórica remonta en ocasiones

sus temas a la época precolombina, entroncándose –como hemos visto a lo largo de este artículo– con el folclore y la tradición oral. Hay, sin embargo, numerosos libros que merece la pena destacar, en muchos casos escritos por historiadores, que de esta manera consiguen divulgar muy acertadamente algunos sucesos históricos. Es el caso del colombiano Gonzalo España, autor de varios libros dedicados a historias imaginarias de conquistadores. En el volumen de cuentos *Galería de bandidos y piratas* (Ediciones Gamma, Bogotá, 1993), toma como punto de partida personajes y hechos de diferentes geografías de América para recrearlos con detalladas descripciones y un ágil estilo que no desprecia el humor ni los finales sorprendentes.

El mundo pirata también sirve de inspiración a la argentina Lucía Larragione en *El mar en la piedra* (Quirquincho, Buenos Aires, 1993), donde una niña negra y pobre encuentra una piedra verde que le transporta a la terrible época de 1788, dominada por los piratas y en la que los esclavos son vendidos como baratijas. Sin embargo, antes de conseguir huir del horror encontrará al guerrero Shako y conocerá también la otra cara de la moneda: la de los que luchan por la libertad y creen en las utopías. Una novela intensa en la que los elementos fantásticos se amarran a una cuidadosa documentación.

La influencia de las tradiciones africanas en muchos países de América es todavía hoy una realidad viva, y algunos escritores rastrean en el pasado para buscarla. En *La ceremonia de iniciación* (FCE, México, 1994), de la mexicana María Luisa Puga, es el lector el que viaja a África para conocer la exportación de esclavos. La novela es un canto a la vida en un continente esquilado por la colonización, donde se recrean ritos tradicionales, costumbres y ceremonias de iniciación como la que espera el muchacho protagonista, que no va a celebrarse porque el religioso blanco quiere cambiarlo todo.

Otros colonizadores quedan retratados en *La cola de los ingleses* (Norma, Bogotá, 1999), de la escritora uruguaya Elena Pesce, donde se recrea la invasión de la Tierra de las Colinas Sonrientes por parte de los británicos. En un tiempo inconcreto, pero que no parece tan lejano, la protagonista Nati y su amigo Belisario buscan afanosamente una cura para el supuesto hechizo que los ingleses llevan consigo. Además de las peripecias de los protagonistas, aparece el tema de la invasión y el deseo de seguir siendo independientes.

Más romántico y evocador es el pasado que el chileno Ma-

nuel Peña Muñoz relata en *Mágico Sur* (SM, Madrid, 1997), donde un joven viaja al sur en compañía de su madre para entregar una misteriosa caja a un pariente. En el camino, representado como un espacio de aventura y aprendizaje, crecerá descubriendo no sólo su propio país, sino los restos de una cultura impregnada de las tradiciones y costumbres de los inmigrantes.

EN BUSCA DE LA PROPIA IDENTIDAD

Si, en muchos casos, la novela histórica explora el pasado para tratar de entender la realidad presente, existen escritores que, con novelas contemporáneas, indagan en un pasado inmediato en busca de lo que podríamos denominar la propia identidad. Entendiendo como identidad el conjunto de rasgos que permiten reconocer y diferenciar a esa cultura de las otras, las novelas que aquí comentamos –y que podrían calificarse como realistas– presentan elementos que caracterizarían la identidad del país. Esto se puede apreciar más claramente en países formados por generaciones de inmigrantes de diversa procedencia que, lejos de mezclar sus costumbres, las mantienen de forma diferenciada en el país de acogida. En Argentina, por ejemplo, la inmigración italiana es presentada en novelas como *Stefano* (Sudamericana, Buenos Aires, 1997), de María Teresa Andruetto. En ella, un joven italiano huye del hambre en Italia y aprende a sobrevivir en la Argentina de principios del siglo pasado. La economía de su prosa, su lirismo y la intensidad de las vivencias del protagonista conmueven al lector mientras le acercan, tal vez por primera vez, a un pedazo de la historia de su país.

Otro viaje, esta vez desde la Rusia imperial, es el que realizan Vladimir y su tío Fedor en *Memorias de Vladimir* (Colihue, Buenos Aires, 1991), de Perla Suez. La llegada a un país nuevo, la vida dura en el campo, las oportunidades que le permiten mejorar y el dolor de lo dejado, tienen aquí como trasfondo la persecución de los judíos, que en la posterior novela de esta escritora, *Dimitri en la tormenta* (Sudamericana, Buenos Aires, 1993), es abordada con mayor realismo y actualidad. Aquí, la acción se centra en los años cuarenta del siglo XX y la trama en la solidaridad de una familia que acoge a judíos sin papeles para que puedan rehacer su vida, lo que lleva a Dimitri a conocer su historia mientras se pregunta por el devenir de un pueblo condenado por su religión.

Otro escritor argentino que plantea la vida judía en el Buenos Aires de los años cincuenta es Marcelo Birmajer, con su novela *El alma al diablo* (Norma, Bogotá, 1997). En ella, los padres

de un chico que huyeron a Argentina se proponen educar a su hijo en el judaísmo, religión que ellos nunca profesaron pero que quieren mantener viva en el exilio. Esto provoca ciertos problemas de identidad al joven Mordejai, que crecerá en el suspense de la judería del barrio Once, recreada con mucha sensibilidad y estilización.

Cambiando de latitud y para finalizar, merece la pena destacar un par de novelas sobre Cuba, donde las palabras exilio, inmigración e identidad tienen una significación muy particular: una es *La jaula del unicornio* (Noguer, Barcelona, 1991), donde Hilda Perera enfrenta al lector con el drama de los inmigrantes ilegales y del precio cultural, social y familiar que deben pagar por su decisión; la otra, *Las cartas de Alain* (Anaya, Madrid, 2000), de Enrique Pérez Díaz, donde un muchacho cubano experimenta la nostalgia y la tristeza provocadas por la ausencia del mejor amigo que partió en balsa y del que nunca más tuvo noticias. Se trata, en todos los casos, de exploraciones de los tópicos sobre quiénes somos y adónde vamos, pero también sobre la complejidad de una sociedad tendiente a la globalización en las que diferentes culturas deben encontrar su espacio.

MESA REVUELTA

JUAN GOYTISOLO

De Sarriá a Xemáa-El-Fná



Por Manuel Alberca

*someterás la geografía a los
imperativos y exigencias de tu pasión*
— Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*

Tal vez la novela española de la segunda mitad del siglo XX sería diferente sin Juan Goytisolo, un escritor que ha logrado convocar siempre la atención de los medios de comunicación en beneficio propio y en el de su obra. En estos momentos, en que ha ganado el premio Cervantes de 2014, es de justicia reconocer que, aunque escribió unas novelas adocenadas dentro de la ortodoxia del realismo social de los años 50, buscó un derrotero más personal, arriesgado e innovador a partir de *Señas de identidad* (1966), al incorporar en esta novela las enseñanzas de *Tiempo de silencio* (1961), de Luis Martín Santos, así como las innovaciones de los novelistas americanos. Este cambio cobraría sentido autobiográfico veinte años después, con la publicación de *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifa* (1986), una autobiografía fundamental de la literatura española, pero no exenta de contradicciones.

En tanto que acto literario y biográfico, la autobiografía de un escritor viene a cerrar una etapa de su obra y también a hacer balance de su propia vida hasta ese momento para abrir ambas a otras perspectivas. Relatar el pasado va unido, por tanto, a la posibilidad de hacerse con las riendas del futuro, pues recordar lo vivido sirve para proyectar el porvenir deseado. Además, en el caso de un escritor, la autobiografía arrastra a la fuerza otra consecuencia: propicia la interpretación de la obra anterior en clave autobiográfica y, al mismo tiempo, con-

diciona la interpretación de su obra futura, si la hubiese. De manera particular, a Goytisolo la autobiografía le permitió liberarse públicamente de ataduras personales, sociales y políticas para poder afrontar, libre de ellas, su obra venidera. Así, *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* se convirtieron en la piedra angular de la obra y en un instrumento hermenéutico y crítico imprescindible.

No deja de ser curioso que esta innovadora autobiografía haya sido considerada por el propio autor como un texto anacrónico en el conjunto de su obra y al que no le concede apenas importancia desde el punto de vista literario, poniendo en evidencia una vez más que los prejuicios anti-autobiográficos no son patrimonio exclusivo de los detractores del género, sino también de los propios autobiógrafos, que en ocasiones confinan a la literatura en el reducido campo de la «literariedad» y, de hecho, expulsan fuera de tan selecto club a aquellos textos contaminados de «impurezas» referenciales externas.

Aunque en ningún caso se postule aquí que la obra (autobiográfica y novelística) se pueda equiparar con la vida del autor, es evidente que, sin tener en cuenta esta, no podrían explicarse aspectos cruciales de aquella, pues para Goytisolo la vida encarna en la literatura, sobre todo en su etapa final. Y viceversa, pues tampoco podríamos comprender al hombre sin la imagen que sus novelas van dibujando de él en cada momento: vidas de ficción, imaginarios de sí mismo a los que el autor se adhiere de manera ambigua. La obra de Juan Goytisolo es para nosotros un ejemplo pintiparado de cómo pueden darse los tres registros autobiográficos más relevantes en un solo

autor y en una misma obra. Para decirlo de manera breve, la obra de Goytisolo traza un recorrido completo desde la novela autobiográfica a la autoficción, pasando por la autobiografía.

LAS MÁSCARAS DE LA FICCIÓN

Coto vedado se inicia con la genealogía familiar y se detiene en 1964, cuando el autor se encuentra en el umbral de la génesis de su ser actual, justo en su particular «noche oscura del alma», embrión del que saldrá su novela *Don Julián*. Pero la línea cronológica del relato está continuamente rota con saltos temporales que salen del marco narrativo temporal para acercarse al presente de la escritura. Al mismo tiempo, la autobiografía se inserta en la secuencia temporal de la obra, entre las novelas que la preceden y la siguen, es decir, justo entre *Paisajes después de la batalla* (1982) y *Las virtudes del pájaro solitario* (1988). Pero, desde el punto de vista temático y técnico, se sitúa justo antes de *Don Julián* (1970) y *Juan sin Tierra* (1975), con cuyas páginas enlazan retrospectivamente y comparten bastantes preocupaciones que el autor ficcionaliza, sobre todo, en *Señas de identidad*. Si es verdad –como sostienen Linda G. Levine y Santos Sanz Villanueva–, con *Señas de identidad* el autor inicia la conquista de la expresión subjetiva; la autobiografía vendría a cumplir una función de eslabón literario entre lo que el autor considera su obra de madurez y el primer período creador, en que la concepción objetivista de la literatura reprimía la manifestación personal.

Mientras en las novelas el mundo íntimo se oculta bajo el velo de la ficción, en la autobiografía la explícita identi-

dad de autor, narrador y protagonista obliga a un compromiso de responsabilidad y veracidad con el que satisfacer al lector que espera la verdad y solo la verdad. El autobiógrafo hace de este compromiso una promesa pública de confesión –si se quiere una «confesión laica»– al revelar su secreto: «... centrarte en lo más duro y difícil de expresar, lo que no has dicho todavía a nadie».

Pero no hay confesión verdadera sin sentimiento de culpa, sin necesidad de purgar ésta y sin esperanza de ser perdonado. Este sentimiento, que adquiere relieve social e íntimo, es una constante de su obra, la articula y le da en cada momento un significado diferente. Primero, la culpa se expresa de manera velada a través de los personajes ficticios que la encarnan, sobre todo a través de Álvaro Mendiola en *Señas de identidad*, de las voces narrativas de *Don Julián* y *Juan sin Tierra*, sin olvidar algún relato de sus inicios e, incluso, de la etapa final, posteriores a las memorias. La expurgación había comenzado posiblemente ya en los brutales juegos infantiles, protagonizados por los niños de *Duelo en el paraíso*, y había continuado en los relatos de inspiración social que le siguieron, pero no adquirió una formulación expresa hasta que en *Señas de identidad* el narrador y protagonista Álvaro Mendiola sentenció el rechazo a su «aborrecido árbol genealógico» y expresó la determinación de «cortar las amarras con la familia, clase social, comunidad, tierra: tu vida no podía ser otra cosa (lo supiste luego) que un lento y difícil camino de ruptura y desposesión».

Aunque explicitar los orígenes y las

motivaciones profundas de la creación literaria no estén tal vez al alcance del escritor ni del crítico, no cabe la menor duda de que la culpa ha sido uno de sus agujeros más fuertes, y esa obra parece concebida en gran medida como el medio de su expiación. No hace falta recurrir a los exégetas de la misma, pues el propio autor lo reconoció antes que nadie, ni siquiera a uno tan cualificado como su propio hermano Luis que, en *Estatua con palomas* (1992), se ha referido a este asunto como algo crucial en el desarrollo de la obra de su hermano, pues, en su opinión, el sentimiento de culpa va unido a la necesidad propulsora que le dictó desde joven el rechazo a los orígenes de clase, a la familia o al medio, como una forma de afirmación personal frente a la realidad circundante, y como penitencia del «pecado original» de pertenecer a la burguesía. La predisposición fabuladora y mitómana en la infancia, reconocida por él mismo en su autobiografía, se convertiría en la edad adulta en una necesidad de canalizar, compensar o corregir las faltas o errores, heredados o personales, con los que cargaba y que la escritura le ayudaba a liberar. Toda la obra realista-social se justifica en parte por ese deseo de compensación de una culpa que el escritor necesitaba purgar por su origen burgués.

Sin embargo, no fue suficiente la expurgación de la culpa burguesa en los relatos social-realistas. Después de este periodo de penitencia literaria y política, la culpa no desapareció; adquirió perfiles de carácter personal, un malestar que, sin la autobiografía, resultaría difícil de comprender en toda su profundidad: «una sensación vaga pero intensa [...] de

haber cometido una falta irreparable y oscura», dirá Álvaro Mendiola en *Señas de identidad*. La culpa se hace íntima, dibujándose a sí mismo como su propio enemigo: «El laberinto está en ti»; «Tú eres el laberinto: verdugo y víctima», dirá el innominado narrador de *Don Julián*. Y la forma de expiarla será la escritura, una escritura que tiene mucho de renuncia a lo ya logrado en la etapa del realismo social, de negación y de penitencia en lucha consigo mismo y con la propia lengua, tal y como reconocerá el narrador de *Juan sin tierra*: «te acosa el indeleble estigma a pesar de tus viejos, denodados esfuerzos por liberarte de él: la página virgen te brinda posibilidades de redención...».

Por consiguiente, la culpa no era sólo social, sino también individual. Como dice el narrador de *Juan sin Tierra*, no bastará con el odio a «la estirpe que te dio el ser», será preciso «echar por la borda rostro, nombre, familia, costumbres, tierra», para continuar el camino ascético de la negación y el rechazo de los orígenes. El castigo alcanza el nivel de la deshonra; en razón de su culpa, y como penitencia, se adjudica los papeles más negativos o reprobables: será el traidor, el pervertido, el apátrida, el infiel; en fin, el antihéroe por excelencia, el maldito. A nadie se le oculta el atractivo que este símbolo iconoclasta encierra para el autor. El símbolo del traidor a la patria en la leyenda nacional, perseguidor perseguido, traidor / redentor de sí mismo, provoca y amplifica la aversión que la figura del traidor despierta en el imaginario patrio: agrandar el tamaño de su culpa, que se entiende como una distinción honorífica y, sobre todo, la manera de elevarlo a la ca-

tegoría de héroe para alcanzar el prestigio máximo, el del maldito. De este modo, subvierte los sacrosantos principios de la comunidad y su moral, reta desde el margen la Verdad y, con su desvío, cuestiona la Norma. Pero a tal desafío, tal castigo: su gesto insolente, soberbio, vanidoso le condena a la soledad y la exclusión, que sin embargo no excluye ni la impostura ni cierta megalomanía.

Sin embargo, desde la lógica del malditismo buscado, el castigo resultará siempre dudoso. Más que pena, premio, pues alcanzar el rechazo de los suyos, la descalificación y el insulto, serán considerados la máxima distinción, su homenaje más excelso: «ojalá pudiera inspirar yo tal horror, reunir en mí las abyecciones, vilezas y taras susceptibles de concitar el virtuoso desprecio», reclamará para sí el narrador de *Juan sin Tierra*, al comprobar el menosprecio que despierta la figura sucia y purulenta de un vagabundo a una pareja burguesa. Provocar el castigo de los suyos y suscitar su repudio serán las prendas más preciadas de este peculiar y subversivo personaje que ha hecho de su caída el destino más egregio. La conclusión será que su «anomalía es magnífica», y le permite salvar la distancia que va de la culpa a la exaltación.

LA CAÍDA DE LAS MÁSCARAS

Todos estos relatos responden al común denominador de la novela autobiográfica, en la que el autor expresa, tras la máscara de la ficción, aquellas faltas o hechos de los que se siente culpable; por tanto, tras esta, y mediante la inventiva novelesca, libera el sufrimiento íntimo y abandona imaginariamente las viejas señas de identidad, para apropiarse de una

nueva, de otra familia, otros orígenes e incluso otra tierra. Pero, para afirmar la correspondencia entre novela y vida es preciso, cuando menos, el conocimiento de la biografía del autor.

Además del compromiso explícito de ser veraz, en la autobiografía hay un impulso que nada tiene que ver con la propulsión ficticia, pues surge de una necesidad distinta a la de la novela. Manda aquí la necesidad de cerrar una etapa de la vida y de hacer balance. La determinación de poner por escrito la vida propia obedece también a una conciencia de caducidad o presentimiento de la muerte, que se manifiesta de manera imprevista y violenta. Hay, por tanto, en este gesto, un aliento y una finalidad distintos a la ficción, pues si todo estuviera ya contado en las novelas, ¿para qué escribir una autobiografía?

Si el novelista utilizaba informaciones veladas de su identidad o reflexionaba sobre temas que se podían relacionar con él, en *Coto vedado* inicia la revelación de su yo más íntimo, el territorio prohibido al que alude el título. Emprende la búsqueda que le conduce a través del pasado al descubrimiento de sí mismo en las huellas y restos de lo vivido, con la asunción última de una imagen personal y la verdad nunca dicha de su verdadero deseo. En otras palabras —y glosando la cita de Montaigne con que el autor encabeza la segunda parte de *Coto vedado*—, el relato autobiográfico cuenta el difícil tránsito del yo al yo mismo.

Goytisolo le dio a su autobiografía la forma característica de un relato de conversión. Parte de una profunda crisis íntima, que resuelve de manera perfecta y armónica en su desenlace, pues culmina

con el desprecio del que había sido en el pasado y la apología del sujeto presente en el que ha llegado a convertirse. Todos los episodios conflictivos del pasado están sometidos a esta valoración. Así pues, la esencia del relato es la superación de dicha crisis, la conversión experimentada y el «hombre nuevo» resultante. En esta transformación cumple un papel capital la revelación pública de la homosexualidad, de la que ahora, en el momento de la confesión, hace gala. Utiliza un esquema de distanciamiento y repudio según el cual el pasado es un doloroso *nunca jamás* sin posible retorno y el presente un estado de absoluta plenitud. El converso contempla su vida como resultado de una mutación, después de la cual ya nada será lo mismo y en la que la existencia queda dividida en un *antes* despreciable y un *presente* positivo. Goytisolo no supo o no quiso evitar este tradicional esquema confesional porque, aunque no es el suyo un confesionalismo cristiano, late en él la culpabilidad.

Como en cualquier relato de conversión, en este anida la culpa, y el autobiógrafo da cuenta de ello. Culpable y avergonzado de su pasado, rechaza las viejas máscaras: en *lo político*, como «compañero de viaje» del Partido Comunista; en *lo literario*, como novelista autocensurado y adocenado del realismo social y en *lo humano*, como un homosexual que ha escondido, tras una apariencia heterosexual, su verdadera querencia erótica. El descubrimiento y la aceptación de la homosexualidad constituyen la espina dorsal de estas memorias. Todo se organiza para dar cuenta confesionalmente de «la diferencia», haciendo de ésta el verdadero motivo narrativo, su singulari-

dad como persona e incluso su fuente de creación artística.

Aunque el autobiógrafo escribe desde el presente, es decir, desde la aceptación triunfal y gozosa de la diferencia, el relato reconstruye el difícil camino recorrido desde los primeros atisbos homosexuales hasta su plena conciencia. Es cierto que el tema de la homosexualidad aparecía ya en la trilogía de Álvaro Mendiola, pero de manera totalmente diferente. En *Señas de identidad*, solo en un fragmento y sin razón argumentativa ni explicativa precisa, sino como exponente del desnortamiento vital del protagonista, se narra el encuentro sexual clandestino del personaje con un magrebí, casado como él, en el paisaje parisino de un hotel del barrio de Barbés, en la zona de la Gard du Nord. Igualmente, en *Don Julián* y en *Juan sin tierra* son notables los episodios de contenido homosexual explícito, pero sometidos –como muchas veces están– a un tratamiento humorístico (recuérdese, por ejemplo, la fábula invertida del «Caperucito rojo» en *Don Julián*) o a la deformación grotesca de múltiples escarceos por la medina de Tánger con el corruptor y displicente Tarik, andanzas novelescas que sabremos que remiten a episodios biográficos del autor gracias a las memorias.

Pero en el progresivo desvelamiento autobiográfico, Goytisolo interpreta determinados episodios de su vida como la revelación de un *yo* adulto que la aceptación de la diferencia desculpabiliza y eleva a categoría sobrehumana: la del homosexual egregio y soberbio, que concibe la sexualidad como un camino ascético y purificador, una santidad laica a la que pocos son los llamados. Es decir, el mito

goytisoliano coloca al homosexual en una posición superior, presentándose a sí mismo en la culminación del relato como un trasgresor de tabúes y normas, y haciendo de esta condición una atalaya privilegiada para la creación literaria. Para legitimar y exaltar su propia singularidad, se apropia, como es habitual en él, de una tradición acreditada, cuyo modelo sería Jean Genet, un verdadero santo *a rebours*: trasgresor, homosexual y escritor, síntesis perfecta de su propio mito, del mismo modo que en otros aspectos había hecho suyos a Luis Cernuda y José María Blanco-White, figuras del exilio de su particular santoral. Al final, el autobiógrafo, desculpabilizado, renace cual Ave Fenix, presentándose con una nueva y perfecta imagen: un personaje de talla sobrehumana.

Este es el más grave defecto del resultado de la autobiografía: haberse convertido él mismo en un personaje soberbio, un héroe que ha roto los límites y ha integrado las tres esferas –escritura, política y sexo– en una armonía insuperable. De esta limitación estaban libres las novelas, y aquí quizá se encuentre el *quid* de la preferencia del autor por éstas y del menosprecio de su autobiografía. En la lectura de esta no podemos prescindir de tener como referente a la persona que está detrás, y con la que está conectada inevitablemente, mientras que en las novelas desconectamos de la persona que las escribe –o al menos eso es posible– para dejarnos llevar por la verosimilitud de la ficción, olvidándonos del autor. Por esta razón, en la autobiografía, la soberbia del autor resulta de difícil recibo, mientras que en las novelas, sometidas como están al efecto ficticio, la rotundidad vanidosa del narrador la conside-

ramos como una licencia para significar por la vía de la imaginación una realidad sin contornos referenciales precisos que de otra manera sería inexpresable. Dicho con otras palabras: el novelista arriesga su prestigio artístico; el autobiógrafo, además, su crédito como hombre.

LAS CONTRADICCIONES DEL HOMBRE-TEXTO

En un breve prólogo a la reedición de Península de la autobiografía, Goytisoló afirmaba que la vida posterior a esta se encontraba en sus novelas y allí, en consecuencia, habría que ir a buscarla. Una formulación así, aunque comprensible desde la respetable libertad del creador, no deja de ser por fuerza ambigua en la medida que establece una relación de equivalencia entre dos dominios conceptuales distintos: ficción y autobiografía. En esta frase se ha abolido de golpe la frontera que separa los dos géneros, y se ha disipado la distancia entre el autor empírico y el narrador ficticio para dar nacimiento a una mixtificada figura del autor: el hombre-texto. En la mayoría de las novelas posteriores a las memorias, incluida *Paisajes después de la batalla* (1982), el autor se construye una identidad imaginaria bajo un personaje con su mismo nombre propio, que se mueve entre la ficción y la realidad, entre el texto y la contingencia física, entre lo vivido y lo deseado. Este ser de ficción, que tiene como referente al hombre con sus propias señas de identidad y con numerosas referencias a su conocida biografía, le permite alcanzar la máxima plenitud imaginable: devenir él mismo en obra de arte y constituirse en criatura eterna.

El problema reside justamente aquí.

Para Goytisolo la condición *textual* de su ser definitivo le distancia o des-identifica de su homónimo de carne y hueso, en fin, una manera de quedar libre de las servidumbres de la existencia. Convertido en su propio mito, ¿ante quién dar cuentas? Si su reino no es de este mundo, sino de un celestial parnaso, ¿por qué incomodarse con las minucias con que se intentaba lastrar en el pasado su obra? En mi opinión, la perfecta serenidad y seguridad alcanzadas a través de las imágenes proteicas y metamórficas que el autor ha ido encarnando en sus sucesivas ficciones, remiten y encuentra su justificación, no en el reino de los cielos literarios, sino en el más prosaico de la existencia material del autor empírico. Quiero decir, que las imágenes textuales del autor se relacionan y se acaban superponiendo inevitablemente a las referencias autobiográficas que el autor ha divulgado y proyectado en su autobiografía y declaraciones públicas.

Como dan a entender en estas, Goytisolo da por sentado que la suya es una obra llamada a permanecer. Es esta una aspiración de artista que resulta comprensible dentro de la lógica mitificadora que la anima. Lo que no resulta comprensible es el discurso victimista que lo sustenta. A su juicio, la falta de atención que su obra merece en España (desmentida ahora por el premio Cervantes, y antes por otros premios no menos importantes) es el peaje que tiene que pagar por la osadía iconoclasta, por su recalcitrante rebeldía y por la imperiosa necesidad de escribir una obra contracorriente de los principios morales, históricos y culturales de la tribu hispana. El rechazo de su obra por la cultura oficial sería, a su pare-

cer, proporcional a su innegociable independencia y a la fuerza con que defiende sus posiciones. Y, por consiguiente, la importancia de su obra se mediría por el desprecio que levanta en el presente y por la cantidad de lectores y, sobre todo, relectores que conseguirá en el futuro. En este mismo sentido, el menosprecio (nuevamente hiperbolizado por el autor) con que los críticos –a los que tilda sistemáticamente de paniaguados– reciben su obra, es la medalla que luce con máximo orgullo.

Sin embargo, en la autobiografía, y también en numerosas declaraciones a la prensa, se lamenta y se queja de la marginación (más supuesta que real, pues ha publicado y publica en editoriales españolas y recibe homenajes y honores de las instituciones españolas), pero, al mismo tiempo, se enorgullece de lo mismo. ¿En qué quedamos? Un escritor no puede afirmar que su obra crece por los ataques que le hacen o por los silencios con que se le castiga y quejarse de que no se le presta la atención merecida. En mi opinión, ésta es la contradicción más flagrante del mito del creador maldito en que incurre: feliz de sentirse molesto y excéntrico a la cultura oficial, necesitado del aliento que su oposición a ella le proporciona, pero, al mismo tiempo, satisfecho de expresar sus sonoras quejas (de no ser escuchado), desde las privilegiadas tribunas –y mejor pagadas– de un país que, en su opinión, le ignora.

No se me entienda mal: el escritor tiene todo el derecho de aplicar su severa y contundente crítica a la patria madrastra y a sus pecados más nefandos. Hasta aquí, nada que objetar; al contrario, su crítica y su desprecio es también –valga la misma

moneda— la medida de la grandeza y de la generosidad de un país con sus críticos e iconoclastas hijos. Lo que llama la atención es el contraste entre el rigor que aplica a España y la benevolente ceguera con la que esquivo los muchos pecados y carencias del país en el que reside habitualmente. Es la suya una discreción respetuosa y prudente con el déficit democrático, social y económico que soporta el pueblo marroquí. Tal vez esta flagrante contradicción sea consecuencia de los riesgos que entraña su deseo, tan repetido como forzado, de armonizar y hacer confluir escritura y sexo en una misma querencia. En lo político es esta una postura muy débil y desigual, pues guardar silencio de la injusticia social en el Reino de Marruecos resulta oprobioso, mucho más si allí se goza de un estatuto privilegiado que en la práctica se aproxima a la manera más puramente colonialista.

Similar contradicción se puede comprobar con respecto a la cuestión sexual. El autor se ha referido a su opción homosexual y de su preferencia por los hombres del Magreb, de extracción social y cultural baja (nunca occidentales ni blancos, jamás instruidos ni cultos), por ser éste el tipo de relación y de cuerpos que imantan su deseo erótico. Entiéndaseme bien, porque en lo que sigue no hay por mi parte ninguna puesta en entredicho de la opción sexual elegida y menos una postura moral, pero me parece que las relaciones sexuales así planteadas, si respetables en el plano individual, no dejan de tener, por desiguales, un ascendiente colonialista. Formularé mis dudas en forma interrogativa: ¿No son semejantes las relaciones eróticas de Juan Goytisolo a las que, bajo el colonialismo, man-

tuvieron tantos escritores e intelectuales europeos y norteamericanos con jóvenes y hombres, humildes y necesitados económicamente, desde el siglo XIX hasta el siglo XX, homosexuales occidentales que hicieron de los países colonizados (hoy Tercer Mundo) su particular paraíso sexual? ¿No sería la suya, por tanto, una forma residual de colonialismo sexual, todo lo generoso y paternalista que se quiera, pero que responde a unas formas típicas de dominio occidental?

Dice Randolph Pope, en su muy positiva valoración de estas memorias, que «lo que sí puede afirmarse es que no hay en la obra de Goytisolo la constitución de una imagen definitiva [...] sino una imagen fragmentada y transitoria, despojada de autoridad, un desnudo que se desnuda interminablemente». A mi juicio, la lectura de esta obra memorialística no permite una conclusión semejante, pues en el final de *En los reinos de taifa* lo que se percibe es, como el autobiógrafo reconoce, una imagen rotunda y mitificada, un personaje pleno de sí mismo, realizado en su triple y armónica ruptura, la sexual, la literaria y la política:

«Razón vital de una diferencia que se normaliza posteriormente en el trascendentalismo místico y en la escritura: la violenta jubilación, el nítido ramalazo destructor presentido desde la infancia habían dejado de ser una visión sigilosa, acechante, para hacerse reales: fuerza ligada a tu vivencia peculiar del sexo, gravitación animal de los cuerpos que debías asumir e integrar en tu conjunto textual con desengañada lucidez y tranquila fatalidad».

La prueba de la carga, la evidencia de que la conclusión del relato resultó apologetica y soberbia, *ad maiorem gloriam*

suam, la tenemos en el comentario con el que el autobiógrafo cierra *En los reinos de taifa*, cuando ante las limitaciones y posibles distorsiones del lenguaje autobiográfico se imponga a sí mismo un prudencial silencio –que no es sino el reconocimiento de su escasa voluntad autocrítica– al intentar disimular sus propias carencias bajo la excusa de las insuficiencias del género:

«Reconstruir el pasado será siempre una forma segura de traicionarlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le ama-ña en artera continuidad argumental. Dejar la pluma e interrumpir el relato para amenguar los daños: el silencio y sólo el silencio mantendrá intacta una pura y estéril ilusión de verdad».

Entre las limitaciones generales de la autobiografía hay que consignar que la lógica del género impone un final al relato anterior a la muerte. Dicho de otro modo, el autobiógrafo se ve obligado a redondear lo que no puede estar todavía cerrado y tiene que imponer una visión global o *post-mortem* a lo que está toda-

vía abierto, vivo. Poner punto final a un relato autobiográfico supone congelar el fluido vital o secar el río. Escribir la palabra *fin* es cortar la corriente, detener el sentido antes de la desembocadura natural que es la muerte. Pero el problema de Juan Goytisolo no es éste, sino el de la imagen final resultante, el no haber sabido o podido evitar esa imagen soberbia de sí mismo. Goytisolo detuvo sabia y astutamente el relato de su vida en noviembre de 1964, justo cuando emerge su personalidad de escritor maduro y determina que lo que habría de venir después responde ya a esa imagen perfecta y liberada. El yo, pleno de sí mismo, resultante de ese viaje vital, es el que se proyectará con sus inevitables y persistentes contradicciones en las novelas futuras. Por eso, una vez conseguida y fijada esa imagen de sí mismo ya no tendrá sentido continuar la búsqueda autocrítica, ni incurrir de nuevo en la autobiografía, pues su vida desde entonces se encontraría en los libros, es decir, en la ficción o, si se prefiere, en su autoficción.

DON Y PRECIO

*El dinero en la poesía de
Claudio Rodríguez*

Por José Luis Gómez Toré



©Daniel Silvo. «Canario.50 euros». 2008

«Siempre la claridad viene del cielo; / es un don: no se encuentra entre las cosas [...]». Pocos lectores españoles de poesía dejarán de reconocer estos versos que inician el primer libro de Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*. «Es un don», afirma agradecido el poeta, y esa expectativa del don parece convertirse en una presencia ya inevitable en su escritura, presencia que hace asimismo su aparición en el título de su primer libro, uno de los hitos indudables de la lírica española contemporánea. Es sabido que Valente ha afirmado en repetidas ocasiones que en el primer poema, y en especial en el primer verso («Cruzo un desierto y su secreta desolación sin nombre») de su primer poemario publicado, está contenida ya toda su obra. Forzando tal vez la analogía, podemos preguntarnos si esa aparición del «don» en el pórtico de la obra del zamorano (doble pórtico, el del título del poemario y el de los primeros versos del poema inicial) no nos ofrece, si no toda la obra de Claudio Rodríguez, al menos sí un horizonte, el paisaje insospechado que despliega ante nosotros la palabra «don».

No puedo detenerme apenas en el citado título, que ha ocupado ya a la mayor parte de los estudiosos de la obra del poeta. Baste decir que la ebriedad parece evocar la *manía* poética, desde la tradición órfica del poeta *entusiasmado*, en el sentido etimológico de habitado por un numen, de poseído por una voz que no es exactamente la suya propia. Pero al mismo tiempo esa embriaguez, recibida como un regalo, trasciende el propio oficio poético: es algo más que el talento o la capacidad visionaria del escritor. Por ello, no coincide exactamente con el ge-

nio del Romanticismo, aunque conecta sin duda con las tesis románticas y prerrománticas del genio. El don que invoca esta escritura está lejos de reclamar cualquier privilegio para el poeta: este se topa con la visión, casi por azar, sin pretender merecer esa experiencia ni considerarse a sí mismo un elegido. El yo poético se siente arrojado, en el sentido casi heideggeriano del término, en medio de una naturaleza que se da sin medida, de una naturaleza que es movimiento constante, hambre de entrega, de siembra.

La palabra «don» forma parte de una constelación simbólica en la que también se incluyen otros términos frecuentes en el léxico del poeta: «entrega», «gracia», «alianza»... Términos todos ellos que dibujen un horizonte simbólico dominado por una apertura sin retorno, por el ímpetu de lo que se derrama sin cálculo. Se trata de un movimiento de apertura infinita que tal vez nos recuerde a esa infinitud que Levinas ha vinculado al campo de la ética, pero que aquí solo en cierta medida es un movimiento ético, pues remite antes que al rostro del otro, a lo Otro innominado. En dicho horizonte la voz lírica siente una culpa, una culpa originaria que no se confunde con la del universo cristiano, aunque probablemente no deja de acusar su influencia. Se trata de la culpa de no poder responder sin medida a esa generosidad sin intención ni meta, a la apertura ilimitada de lo real. Cito unos versos no menos conocidos, también de su primer libro: «Sobre la voz que va excavando un cauce / qué sacrilegio este del cuerpo, este / de no poder ser hostia para darse». Aunque el lenguaje es inequívocamente cristiano, esa culpa originaria –conviene insistir en ello– no es el pecado original

de estirpe agustiniana. No consiste en el producto de una opción moral, sino que se proyecta en un horizonte anterior a la moral: se trata de una culpa ontológica, la de estar siempre en deuda, no sólo con los otros, sino también con las cosas.

Sin embargo, esa vivencia de sentirse interpelado, requerido por lo real, nos sitúa de lleno en lo problemático del don. Si el don es pura entrega, si no espera retorno, ¿por qué el sujeto que lo experimenta se halla siempre –no importa si a menudo gozosamente– en deuda? Resulta casi inevitable recordar aquí el imprescindible estudio sobre el don de Derrida, *Dar (el) tiempo*. El pensador francés se muestra taxativo: «el don es lo imposible» (1965, p. 17). No deja de ser una traición a Derrida intentar resumir en unas pocas líneas la compleja argumentación de su ensayo, pero no nos queda más remedio que intentar esbozar el núcleo de su pensamiento: el don se opone al intercambio, ya que este implica un cálculo, una intencionalidad que supone un movimiento de retorno de quien recibe el don hacia aquel que da. No importa que esa expectativa de reciprocidad se refiera a una realidad material o simplemente demande un sentimiento de gratitud. De nada vale que no haya una expectativa clara de lo que se quiera recibir a cambio. Basta la más mínima insinuación de ese toma y daca para que el gesto del don se haga sospechoso, se deslice al terreno del puro intercambio de favores.

De ahí que Derrida afirme: «No hay don sin intención de dar. El don no puede tener sino una significación intencional [...]. Sin embargo, todo lo que procede del sentido intencional amenaza también al don con (res)guardarse,

con quedar (res)guardado en su propio gasto» (p. 123). Puede aducirse que el filósofo francés plantea un concepto tan puro de don, tan exigente, que desde el propio planteamiento se vuelve, efectivamente, imposible de llevar a la práctica. Sin embargo, lo que logra su análisis es precisamente ponernos en aviso ante la facilidad con que usamos el verbo «dar» y, sobre todo, ante aquellos discursos que pretenden conciliar sin conflicto gratuidad y cálculo que, por así decirlo, ocultan sus cartas y cuyo gesto, en apariencia desinteresado, es en el fondo una maniobra de distracción para no poner sobre la mesa los intereses que entran en juego. Algo que ya se intuía en el texto de Baudelaire «La moneda falsa», que da pie a su estudio.

Pero, volviendo a Claudio Rodríguez, apreciamos que, junto a esa presencia del don en su escritura, existe un movimiento contrario. La insistencia en el don, en lo que es pura gracia («Lluvia y gracia» es el título de uno de los poemas de *Alianza y condena*), alcanza una significación más amplia, menos complaciente, al contraponerla a la frecuente alusión al universo opuesto del cálculo. Así, en el poema «A las estrellas», del libro *Conjurados*, se pregunta el yo lírico: «¿Tan miserable es nuestro tiempo que algo / digno, algo que no se venda sino que, alto / y puro, arda en amor del pueblo y nos levante / ya no es motivo de alegría?». Y es que al poeta le duele –como afirma en «Al ruido del Duero», del mismo libro– «ver la vida en venta». En «Por tierra de lobos», de *Alianza y condena*, encontramos otra interrogación que opone no ya valor y precio, sino alegría y cálculo: «¿Cómo podrás ahora / acompañar deber / con alegría, dicha / con

dinero?» (148) y, en el mismo poema, entre las figuras negativas que se citan en esa tierra de lobos (¿cómo no evocar el *homo homini lupus* de Hobbes?) se nombra como enemigos de lo humano a aquellos que hacen «la vida negociable» (150). «No es mi amor en venta», se defiende el poeta en «Herida en cuatro tiempos» (227), de *El vuelo de la celebración*. Y, finalmente, en *Casi una leyenda*, vemos asomar la amenaza de una «mano entreabierta con malicia y rapiña» (329). Son solo unos pocos ejemplos, pero unas veces de manera explícita y otras solo implícita, aparece repetida la perplejidad ante un mundo en el que, como en el citado poema de *Conjurros*, se confunden constantemente, contra la advertencia machadiana, valor y precio.

Esta insistencia en el dinero, en el interés, en el negocio, necesita ponerse en relación con la no menor insistencia en el don, la gracia, la generosidad, la entrega. Solo dicho contraste nos permite ver lo que de resistencia, lo que de rebeldía hay en la poética de Rodríguez. Incluso sus poemas más afirmativos necesitan leerse sobre el fondo más sombrío de un mundo en el que todo parece ser objeto de compraventa. De ahí la necesidad constante de apelar a una entrega sin contrato previo, a la aventura de una realidad que constantemente se desborda a sí misma, fuera de todo cálculo. Para decirlo sin miedo, se trata de la pregunta por lo sagrado, aunque de lo sagrado sin dioses, sacralidad que es, como sabía Bataille, desmesura, exceso, y no balance de pérdidas y ganancias. Y hablando de dioses, no está de más señalar que en el imaginario cristiano, del que, como todos nosotros, todavía bebe nuestro poeta, se vive la tensión entre el Dios de la gracia, del amor como gratuidad, y el

Dios contable que lleva el cómputo exacto de nuestros méritos y nuestros pecados para repartir castigos y recompensas. Una muestra más de lo difícil que es concebir el don al margen del intercambio.

A menos que nos empeñemos en convertir la poesía en una actividad fuera de la historia, difícilmente puede resultar casual que semejante apuesta –u otras cercanas en el tiempo, como el rechazo del lenguaje instrumental que apreciamos en Valente– se inscriba en un contexto, que sigue siendo el nuestro, en el que cada vez más difícil señalar una región de lo real al margen de lo económico, como si el reino del mercado y el reino de la vida superpusieran sus confusos límites. Resultaría ingenuo identificar sin más capitalismo e interés, como si otras sociedades ajenas a dicho modo de producción se basaran en el desinterés o en la pura generosidad. Sabemos que no ha sido así. Pero no menor ingenuidad es pretender que determinadas estructuras socioeconómicas no dejen su huella en la obsesión de determinados artistas por escapar del círculo de la mercantilización. No está de más recordar que el entendimiento de lo estético como mirada desinteresada en el siglo XVIII nace precisamente cuando el capitalismo se muestra cada vez con menor disimulo como el nuevo juego de poderes que rige el intercambio social. La concepción de lo bello y lo sublime en Kant, que es quien primero señala con claridad el desinterés estético, es contemporánea de las obras de Ricardo y Adam Smith. Tanto la estética como la economía política son hijas del Siglo de las Luces. Cuando el interés económico empieza a reconocerse como fuerza legítima y legitimadora del dinamismo social, entonces –y solo

entonces— surge la teoría del desinterés estético, teoría que se prolongará mucho más allá de su primera formulación kantiana. Es decir, sólo en ese momento se hace necesaria tal teoría como respuesta a un cambio de paradigma social y cultural.

Sin necesidad de evocar ningún determinismo economicista, se hace preciso reconocer que Claudio Rodríguez recoge, quiéralo o no, esta herencia, a través del tamiz del Romanticismo europeo, que busca de manera utópica en la naturaleza y en el arte espacios al margen de la mercantilización. Con la diferencia que en nuestro poeta el arte como tal apenas se tematiza como experiencia aislable y suele asociarse sin más, por el contrario, a esa mirada ebria de comunión, siempre provisional, con el mundo. Lejos de la mitificación del artista, que arrastran buena parte de los herederos del Romanticismo y del Simbolismo, Claudio Rodríguez prefiere buscar esos seres privilegiados entre el común de los mortales, entre los niños o entre gentes sencillas —como ese Eugenio de Luelmo que da nombre a uno de sus poemas—, gentes que toman de la vida lo que esta quiera darles, cuya generosidad estriba en su propia persona, en su forma de estar en el mundo simplemente siendo.

En «La contrata de mozos», poema perteneciente a *Conjurados*, nos encontramos con la imagen inicial de unos jornaleros en una plaza, a pleno sol, esperando en vano que alguien les contrate. Ya, sin embargo, desde los dos primeros versos, se insinúa una lectura más universal, al pasar de la segunda persona del plural a la primera: «¿Qué estáis haciendo aquí? ¿Qué hacemos todos / en medio de la plaza y a estas horas». Esa primera per-

sona del plural, a la que se acoge también el yo lírico —y, por qué no, el propio lector— está presente en otra de las preguntas retóricas que abundan en el texto: «¿A qué otra cosa / hemos venido aquí sino a vendernos?». Ese acto de ofrecerse en venta, sorprendentemente, no desemboca directamente en una condena moral o política, sino que suscita una valoración positiva, en la que la frontera entre don y precio se ve desdibujada: «Es tan sencillo, da tanta alegría / ponerse al sol una mañana hermosa, / pregonar nuestro precio [...]». Pero no nos engañemos: ese tiempo presente con el que se inicia el poema acaba remitiendo a un pasado mítico, que se inscribe plenamente, pese a la presencia de vocablos como «mercancía» o «mercado», en el universo del don: «Próspera / fue en otro tiempo nuestra mercancía, / cuando la tierra nos la compró toda. / Entonces, lejos de esta plaza, entonces. [...]». Frente a ese «entonces» mítico, el tiempo actual —en una suerte de reelaboración del relato de la Edad de Oro— se presenta como una caída en un universo muy distinto: «Ved ahora / en qué paró aquel género. Contrata, / lonja servil, teatro de deshonra [...]».

El poema se articula así en tres movimientos: una primera parte nos presenta el espacio reconocible de la experiencia poetizada que, sin embargo, pronto se transfigurará en un pasado mítico que a su vez da pie a un futuro que se inscribe en el mismo plano del mito: «¡Nuestra feria está aquí! Si hoy no, mañana; / si no mañana, un día. Lo que importa / es que vendrán, vendrán de todas partes / de mil pueblos del mundo, de remotas / patrias vendrán los grandes compradores, / los del limpio almacén. ¡Nadie recoja / su

corazón aún». Hay así una transposición de un espacio y un tiempo reales, caracterizados por la insolidaridad y la falta de trabajo, hacia un espacio y tiempo utópicos, ese «otro tiempo» en el que la tierra aceptaba plenamente los dones de los hombres. Significativamente, en ese movimiento de transfiguración el eslabón lo constituye una presencia de sabor realista, un mercado popular, evocación que no deja de resultar llamativa y sobre la que habremos de volver. El enunciador poético parece convertirse en un vendedor que pregona estas mercancías, que no son otras sino los cuerpos de quienes no tienen otra cosa que ofrecer: «A ver, ¿quién compra / este de pocos años, de la tierra / del pan [...] el que más rinde/ en el trajín del acarreo? ¡Cosa / regalada!». A lo largo del texto se va trenzando un vínculo de claro sabor romántico, casi hölderliniano si no fuera por esa huella coloquial y popular, entre la generosidad de la naturaleza y la generosidad humana, entre los dones de la tierra y la mano abierta de los que quieren pan y trabajo para todos. El poema parece rubricar aquel verso de Lorca en *Poeta en Nueva York*: «Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos». Imposible no pensar en la poesía social, tanto por la temática del poema como por ese impulso utópico hacia una sociedad mejor. No hay que olvidar la fecha de publicación del libro: 1958, un año en el que sigue muy viva esta estética que se quiere crítica y revolucionaria. Es el año, por ejemplo, de *Ancia*, de Blas de Otero y muy reciente era también la publicación de los *Cantos Iberos* de Celaya, uno de los títulos más emblemáticos de la poesía social.

Sin embargo, si bien es evidente esa voluntad de crítica, son también obvias las diferencias, por más que aparezcan temas tan característicos del realismo social como la pobreza o el desamparo de los jornaleros. Por una parte, el tono profético del texto, aunque no ajeno a esta corriente, adquiere matices nuevos, al trascender una poética estrictamente realista: como afirma Philip Silver, poemas como «La contrata de mozos» se orientan hacia un simbolismo muy particular, el de la parábola, en el que la lectura simbólica no se esconde sin más tras el sentido literal. Más bien, ambos planos se entrelazan, se vinculan dinámicamente hacia una fusión que no se acaba nunca de producir del todo. En palabras del citado crítico, «la parábola no constata, no describe, sino que está en clave performativa» (p. 118): el tono profético del poema no anuncia tanto un futuro como las semillas de ese futuro en el presente, semillas que solo pueden dar fruto si alguien está dispuesto a escuchar la palabra y cumplirla.

Junto a ese distanciamiento del realismo estricto, percibimos otro elemento que parece disonar con el esquematismo ideológico de buena parte de la llamada poesía social de los cincuenta: en todo el texto late una ambigüedad, ciertamente perturbadora, que atañe al hecho, no de vender y de comprar, sino de venderse, de ofrecerse a sí mismo en venta. Si normalmente, en la poesía de Rodríguez, palabras tales como «mercancía» o «venta» tienen connotaciones claramente negativas, en contraposición al universo positivo del don, aquí nos encontramos ante un horizonte menos claro: el drama de estos jóvenes no consiste tanto en estar en venta como en

que nadie quiere comprar lo que ofrecen. Evidentemente, cabe hacer una lectura política del texto, desde la situación concreta de esos jornaleros que están tal vez dispuestos a todo, incluso a ser explotados, con tal de llevarse algo a la boca. Sin embargo, creo que esa perspectiva sociológica, por decirlo de alguna manera, resulta secundaria frente a la presencia operante de esa mirada simbólica a la que antes me he referido: la de la cultura popular. Determinados giros («¡Cosa regalada!») y coloquialismos que pueden chocar en un primer momento («sisar» o «pocha»), nos sitúan de lleno en ese tono. Con todo, resulta más determinante una cuestión que se nos aparecerá con mayor claridad todavía en el siguiente poema, que es la de la significación del dinero desde la óptica de esa misma cultura popular, que aquí se presenta como una cultura viva y, como tal cultura viva, no exenta de contradicciones y transformaciones (a diferencia del concepto monolítico de pueblo que se aprecia tanto en buena parte de la poesía neopopularista como en no pocos poemas de la llamada poesía comprometida).

La alegría del mercado que el poeta evoca en los primeros versos es la alegría de una cultura que no desprecia ni mucho menos el dinero, y que de hecho está impregnada de un materialismo innato, apegado al cuerpo y a sus necesidades. Sin embargo, en ese universo tradicional el intercambio económico no aparece bajo la racionalización sistemática y progresiva de todos los aspectos de la vida que caracteriza el dinamismo propio del capitalismo, como ya señalara la escuela de Frankfurt en la estela de Marx y de Weber. De esta manera, en esa cultura económica popular, no colonizada

del todo por el sistema económico en el que se inserta, la lógica del cálculo se ve interferida constantemente por la lógica del intercambio difuso, por la esfera simbólica de la fiesta, que es desmesura, despilfarro, sorpresa, puro presente. Ambas lógicas parecen conciliarse y, a la vez, mostrar sus tensiones en la imagen del mercado. Así, el poeta parece sentir en esa visión un tiempo utópico en el que el universo de la fiesta y del trabajo no se opongan, sino que se confundan gozosamente, en el que el intercambio se transfigure en don.

Un tono muy distinto lo encontramos en el poema «Dinero» de *Alianza y condena* (1965), y sin embargo no estamos lejos, en lo que a la vivencia del dinero se refiere, del texto que acabamos de comentar. Así, los versos iniciales parecen inscribirse en el tópico del lamento por la mercantilización del arte, para saltar de pronto a una visión mucho más compleja: «¿Venderé mis palabras hoy que carezco de / utilidad, de ingresos, hoy que nadie me fía? / Necesito dinero para el amor, pobreza / para amar [...] / Porque el dinero, a veces, es el propio / sueño, es la misma / vida».

Es fácil vincular la invocación del poder del dinero en este texto («[...] quita vejez y abre / ceños y multiplica los amigos, y alza faldas [...]») con otros de nuestra tradición, algunos tan conocidos como la sátira a don Dinero de Quevedo o el irónico elogio que aparece en el *Libro de Buen Amor*. Como en sus precedentes, el dinero en el poema de Claudio Rodríguez viene caracterizado por su asombroso poder de metamorfosis, como un mago que es capaz de transformar todo lo que toca. Claro que

la mirada quevedesca arrastra una concepción radicalmente negativa. La suya es la visión de un moralista, imbuido de los ideales ascéticos del estoicismo y del catolicismo contrarreformista, así como la de un portador de la declinante ideología feudal. Lo que aterroriza realmente a Quevedo es el poder igualador del dinero, la amenaza que supone para la sociedad estamental. La misma mentalidad feudal subyace al Arcipreste, aunque en su caso matizada por esa maravillosa capacidad de ironizar todos los discursos, incluso el suyo propio. El dinero pone en cuestión en ambos casos un mundo ordenado, de valores firmes y seguros, imponiéndoles su movilidad propia.

En cambio, en este poema asistimos de nuevo a una vivencia más bien ambigua, desde luego lejos de cualquier fácil enfoque moralista. En el texto, el dinero se presenta como un elemento negativo, asociado a la instrumentalización de la palabra y de la propia persona. Por otra parte, sin embargo, hay una fascinación evidente por esa capacidad de transformación del dinero a la que acabo de aludir. De nuevo, me parece ver aquí un eco de la cultura popular que, como han mostrado estudiosos como Bajtún, tiende a huir de las visiones ascéticas que condenan el cuerpo y lo material. Las utopías populares (pienso en la *Tierra de Fajaja*) suelen ser utopías de claro sabor materialista, asociadas con la abundancia de comida y bebida, con la celebración del placer y la superación de la necesidad del trabajo. En el poema, el yo lírico contrapone de nuevo pasado y presente («No plaga, lepra / como hoy; alegría, / no frivolidad; ley, / no impunidad») para esbozar un ambiente de camaradería y de goce en el que

el dinero es solo la llave mágica que abre todas puertas. Una vez más, se invoca esa capacidad de metamorfosis que magistralmente evoca Joseph Roth en su novela breve *La leyenda del Santo Bebedor*. De nuevo, vemos cómo el dinero entronca sorprendentemente, dentro de este contexto festivo, con el don, con el gesto manirroto, con la liberalidad sin cálculo. Con todo, lo que acaba imponiéndose es la visión más negativa, en la que el poeta corre el riesgo de verse desprovisto de lo que le es más propio, de aquello que le constituye: «¿Voy a vender, entonces, / estas palabras? [...]». Resulta obligado señalar aquí un eco del tema romántico, heredero de la temática ilustrada que antes enunciábamos, del conflicto entre el artista y la sociedad burguesa, tema que encontramos, por ejemplo, en la rima XXVI de Bécquer, en la que el yo poético afirma, en un gesto de irónico cinismo, que sólo valora la poesía escrita en un billete de banco. Con todo, falta en «Dinero» el gesto de altanería, la actitud orgullosa que suele acompañar la plasmación de dicha temática en el Romanticismo. Por el contrario, las palabras no son un tesoro escondido, al alcance de muy pocos, sino las escasas pertenencias de quien no tiene nada. No hay aquí un alma bella que contrapone su riqueza espiritual a la riqueza material de una sociedad mercantilizada, sino un yo que testimonia avergonzado su propia pobreza, alguien que solo tiene sus palabras, que por supuesto no bastan para comprar un poco de felicidad. El poeta sospecha la miseria moral de la sociedad en la que vive y, sin embargo, tiene poco que ofrecer a esta, a no ser la certeza de la necesidad de la desposesión («Rico de tanta pérdida») para entrar en el círculo libera-

dor del dar y del recibir. El yo lírico no se coloca en una posición de superioridad moral, tal como suele suceder en la sátira, sino que, lejos de adoptar el privilegio de una pretendida pureza, se sabe partícipe y cómplice de ese mundo en el que el dinero es el rey.

Por otra parte, la compleja articulación simbólica con la que el poeta afronta el tema del dinero se entiende mejor desde el pórtico que nos ofrece el título del libro, *Alianza y condena*, en el que aparece este poema. Dicho título no debe entenderse como una oposición entre –por decirlo así– lo que es generosidad, entrega, gratuidad (en una palabra, alianza) y lo que es pacto, miedo, amenaza latente de violencia (condena). Si en algunos poemas la relación entre ambos términos se plantea como contraposición, a la postre lo que se impone es que la relación de cada ser humano con el otro y con lo otro es salvación y castigo al mismo tiempo, alianza que es condena, condena que es alianza. Como afirma Fernando Yubero, el título, como todo el poemario, descansa sobre un «tenso equilibrio» (p. 147) en el que alianza y condena son términos antitéticos y, al mismo tiempo, dos caras de lo mismo, por lo que la antítesis se desliza hacia el oxímoron. Así, el dinero puede ser simultáneamente la mano abierta y la garra, la moneda de oro y la moneda falsa. Ahí se revela la dualidad insalvable de los vínculos que nos unen y que, a la vez, hacen imposible toda fraternidad.

Una visión más claramente antitética, al menos en apariencia, entre el don y el cálculo, la hallamos en el poema «Brindis por el seis de enero», del último libro publicado por el autor, *Casi una leyenda*, que se abre con estos dos versos «Heme

aquí bajo el cielo, / bajo el que tengo que ganar dinero». El poema se inicia, por tanto, con un pareado, con una rima que puede parecer pobre, casi ripiosa, en una primera impresión. Y sin embargo, al poco que reparemos en ello, percibimos que la rima –que no se mantiene de manera regular en el resto del texto– no es casual: por una parte, «cielo» y «dinero» parecen ofrecer una antítesis, como si ya en los dos versos iniciales se condensara toda la oposición entre la infancia y la edad adulta: la primera simbolizada por la magia de la noche de Reyes; la segunda, caracterizada por la obligación del trabajo y por la incapacidad de sustraerse al intercambio económico en todas las esferas de la vida. Sin embargo, al mismo tiempo, la rima propicia una identificación, insinuada por la palabra «bajo». La preposición evoca, por un lado, la frontera entre dos regiones distintas, la de la dura realidad de todos los días, la de nuestro miserable mundo sublunar, frente a la promesa de otra existencia, de la cual parece ser la puerta. Sin embargo, por otro lado, ese mismo cielo pesa sobre el yo lírico, arroja una sombra sobre él. No está de más recordar que en el Génesis la obligación de trabajar, que aquí tan gravosa le resulta al poeta, se impone como un duro castigo divino por la transgresión llevada a cabo por Adán y Eva. Así, desde esta perspectiva, el cielo no sería tanto el ámbito utópico de la libertad o de la promesa, sino la terrible carga de la ley, que nos encadena en su red de obligaciones y compromisos.

En esta segunda dirección hacia la que nos lleva la palabra «cielo», el dinero se vincula con el reino de la necesidad, de la obligación forzosa, de una alianza que es

también castigo. Ese destierro impuesto al yo poético de abandonar el Jardín del Edén no es aquí realmente exilio de un espacio, sino de un tiempo: del tiempo mítico de la infancia. Hallamos de nuevo en este poema, como en los anteriores, la contraposición entre un presente insatisfactorio y un pasado coloreado con los tonos del mito. A la luz de esa insistencia –y de su huella en tantos poemas de Claudio Rodríguez– podemos preguntarnos si el tema central de su obra no es tanto la visión, la ebriedad, como la nostalgia de la visión, la imposibilidad de permanecer en la epifanía, que se impone como una promesa, sí, pero también como una condena (de nuevo, esa dualidad), pues siempre es experiencia de desposesión, de lo que se nos otorga para quitárnoslo en seguida. Significativamente, Claudio Rodríguez no elige el Día de Reyes, sino su víspera. La noche, y no el día. La noche de Reyes –noche «verdadera»– no refleja tanto un momento de la niñez, sino ese instante mágico en el que la niñez revela su verdadero significado, el de ser infinita apertura al mundo, expectación y promesa. Noche de Reyes que simboliza el don, el regalo que es menos lo regalado que la expectativa, que no necesita concretarse y que por eso no cierra nunca el círculo del intercambio. Todo el poema está atravesado por esa inminencia, inminencia a la que de nuevo no es ajena una voluntad performativa, la de ese brindis que no es

solo deseo sino cumplimiento, pues la propia palabra ya está siendo el espacio del don. Es el propio poema como don inabarcable, porque su propia desmesura significativa desborda el intercambio lingüístico, la palabra puramente instrumental. Quiero recordar que para Schelling el mito no es alegórico, sino taute-górico, es decir, se crea a sí mismo. Crea su propia realidad, que se hace efectiva a través de un relato, que no es ya sólo rememoración, sino presente y futuro. El mito de la infancia, de ascendencia romántica, que recupera aquí el poeta, se revela menos rememoración que invención. Se trata no tanto de recordar la propia biografía –lo que no iría más allá de una discutible idealización–, sino de re-crear una infancia que, si no fue vivida entonces, es experimentada ahora como realmente siendo. Por eso la noche de Reyes se hace verdadera, verdad no previa a la palabra, sino instaurada por ella y por su gesto afirmativo. Paradójicamente, en los tres poemas nos encontramos ante un pasado que no ha sido todavía, una suerte de futuro anterior, una memoria de lo que no ha sucedido nunca, pero está realizándose en la expectativa de su cumplimiento. Algo así sugiere un verso de «La contrata de mozos»: «Pero esperad, no recordéis ahora». Es decir: recordad pero recordad el sueño, no lo que ocurrió en realidad. Recordar esa quiebra de lo real por la que asomó, por un instante, la promesa del don.

BIBLIOGRAFÍA

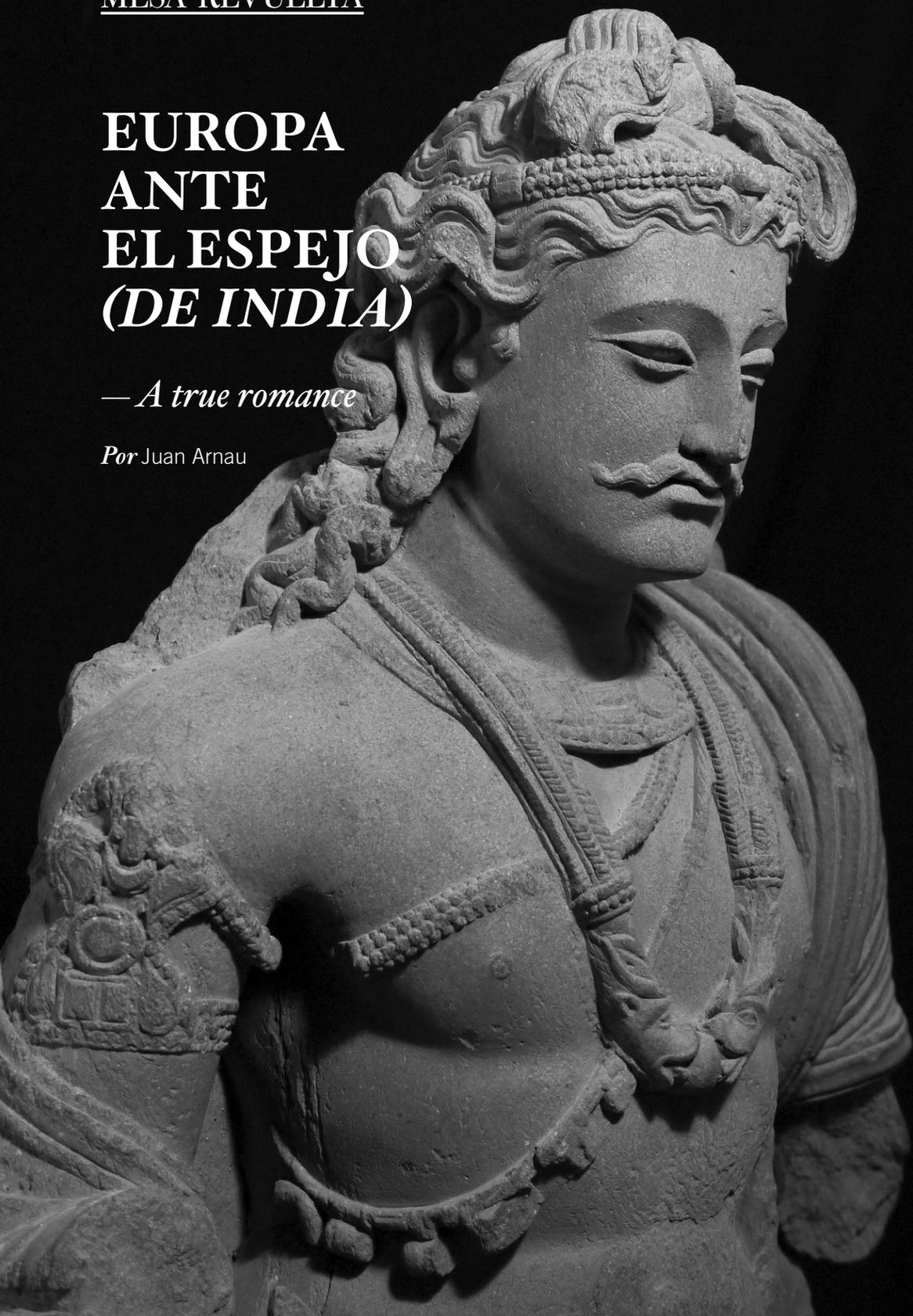
- Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. (Traducción de Cristina de Peretti). Barcelona, Paidós, 1965.
- Rodríguez, Claudio. *Poesía completa (1953-1991)*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- Silver, Philip W. «Sobre “Alegoría Disémica” y Parábola en *Conjurados*». *Zurgai*, 7, 2006, pp. 116-119.
- Yubero, Fernando. *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*. Valencia, Pre-Textos, 2003.

MESA REVUELTA

EUROPA
ANTE
EL ESPEJO
(DE INDIA)

— *A true romance*

Por Juan Arnau



Como *prakṛti* ante *puruṣa*, la imagen que Europa se ha hecho de la India es también el espejo en que se mira. El espejo, por otro lado, nunca ha salido al encuentro de la figura que refleja. Una relación asimétrica y un largo romance de enamoramientos, rupturas y decepciones. Wilhelm Halbfass, en un ejercicio de entendimiento filosófico, ha escrito esa novela. La primera edición de *India y Europa*, impresa en Alemania en 1981, sería completada por el propio autor en su traducción inglesa (enmiendas, modificaciones, apéndices) y publicada en New Delhi en 1988. Llevaba un tiempo circulando por los departamentos de indología y, gracias al Fondo de Cultura Económica (editorial a la que nunca estaremos suficientemente agradecidos), llega ahora a las librerías. El volumen cubre los encuentros del pensamiento indio y europeo desde la primera antigüedad hasta la modernidad. Tras su lectura se advertirá por qué India y Europa nunca llegaron a entenderse, y cómo esa brecha, salvable quizá en la época de Clemente de Alejandría, se agranda cada día. Dos cosmologías jugando al escondite. Dos rumbos que, de vez en cuando, se hacen guiños y se vigilan desde la distancia, pero cuya derrota conduce a destinos y experiencias radicalmente diferentes. Magnetismo siempre hubo, atracciones y repulsiones mutuas, imanación por influencia que, si nadie lo remedia, deviene en polaridad. Es posible que en la antigüedad tardía India y Europa formaran una buena pareja (no tenemos suficientes datos para confirmarlo, pero es una posibilidad), si bien, a día de hoy, sus filosofías se hayan muy distanciadas.

Esclarecer las condiciones históricas y hermenéuticas de dichos encuentros es uno de los propósitos del volumen. La fascinación y la otredad pueden ayudar a la relación, pero no siempre al entendimiento. En este sentido, ni Hegel ni los románticos ayudaron. Puede decirse que la indología moderna comenzó con la fundación de la *Asiatic Society of Bengal* en 1784 y que sus primeros héroes fueron tres hijos revoltosos del Imperio británico: William Jones, Charles Wilkins y Henry Thomas Colebrooke. El primero fue un genio de la lingüística, el segundo un impresor y tipógrafo de la *East India Company* que se aventuró a traducir la *Bhagavadgītā* y el tercero un escribiente de la Compañía interesado en botánica. Los tres conocieron la fiebre del sánscrito. Y los tres, sobre todo el primero y el último, supieron navegar en sus universos de significado.

Halbfass se remonta a las conquistas militares de Alejandro para mostrar lo poco que sabemos de los primeros encuentros entre los griegos y los gimnosofistas. Se vieron, pero al parecer no se entendieron. No es de extrañar, si consideramos el escaso interés de los griegos por aprender lenguas extranjeras y la dificultad del sánscrito. En la dirección opuesta, resulta sorprendente que no haya ninguna mención a la filosofía griega en la literatura sánscrita. Filóstrato presenta a Pitágoras como el recipiente y trasmisor de la sabiduría de Egipto y la India. El romano Apuleyo cuenta que éste estudió astronomía y astrología con los caldeos y filosofía de la mente y técnicas de liberación con los gimnosofistas. Un relato singular refiere un encuentro de Sócrates con un filósofo indio. Dió-

genes Laercio cuenta que el séquito de Alejandro se reunió con los «sabios desnudos» de la India, «indiferentes al dolor e impasibles ante la muerte». Entre ellos se encontraban Onesícrito, Anaxágoras y Pirrón. Precisamente el primero dejó constancia de las dificultades técnicas de los debates. La conversación se desplazaba a través de diversas lenguas y era necesario encadenar tres intérpretes, lo que hacía prácticamente imposible el entendimiento. Después de la muerte de Alejandro, Megástenes (embajador en la India de Seleuco Nicátor) escribiría su *Índica*, una obra que superaría con creces las crónicas de los historiadores del emperador. Residió en la corte del rey maurya Candragupta a finales del siglo III a. EC. No aprendió ninguna lengua, pero no ocultó su simpatía por la cultura y los modos de vida indios. Distinguió los brahmanes («más ordenados y civilizados») de los ascetas-ermitaños («sarmanes»: estoicos o cínicos radicales e inflexibles) y sostuvo, como Borges, que los primeros conocían ya todas las doctrinas sobre la naturaleza que más tarde enseñarían los griegos.

Al margen de los edictos de Aśoka, escritos en griego y arameo, apenas hay pruebas de que el pensamiento brahmánico intentara traspasar sus fronteras. El *Milindapañha*, un texto canónico del budismo theravāda, recoge la conversación entre el rey bactriano Menandro y el monje Nagasena. El diálogo alcanzaría una enorme popularidad en la tradición budista pero, más allá del nombre del rey, poco hay de griego en sus páginas.

Porfirio refiere que Plotino buscó el acceso directo a las fuentes de la sabiduría oriental uniéndose a la expedición

de Giordano III. Émile Bréhier vio en el pensamiento de Plotino la influencia de la filosofía sánscrita (se ha llegado a sugerir que el maestro de Plotino, Amonio Saccas, tenía cierta filiación budista) y lo mismo ocurriría con Richard Garbe, que identificó al sāmkhya como su fuente de inspiración. El maestro gnóstico Bardesano mantuvo, al parecer, un encuentro en Siria con una delegación india, y es muy probable que en Alejandría se dieran otros encuentros, fundamentalmente asociados con el comercio (hay referencias a Buda y al budismo en los textos de Clemente de Alejandría). Pero no parece haber suficientes pruebas que apoyen la tesis de Filliozat de que Hipólito, padre de la Iglesia, leyó (y comprendió) la *Maitri Upaniṣad*.

*

El siguiente contacto se produce con la expansión del islam, mediador durante siglos entre India y Europa. Los eruditos musulmanes tradujeron obras de medicina, astronomía, astrología, matemáticas y alquimia. Las repercusiones son conocidas: el encuentro del islam con la matemática sánscrita llevaría a la introducción del sistema decimal en Europa y de los números «arábigos», entre ellos el cero, un invento indio. Pero las fuentes religiosas y filosóficas fueron dejadas de lado o reducidas a breves alusiones en las obras enciclopédicas. De todas ellas, la más completa es el *Kitāb al-Hind* (traducida al inglés en 1888) de al-Bīrūnī (973-1048), un encomiable ejemplo de objetividad académica. Astrónomo, geógrafo y matemático de la corte del turco Mahmūd de Ghaznī, Bīrūnī no vaciló en abordar el espinoso tema de la reli-

gión y la filosofía indias, hasta entonces ignorado o malentendido. Las describe con claridad y sobriedad en un trabajo sin precedentes para su tiempo. Además, Bīrūnī estudió sánscrito para tener un acceso directo a las fuentes. Redactó recensiones de la literatura védica y de las enciclopedias puránicas, de la *Bhagavadgītā* y los *Dharmaśāstra*, tradujo los *Yogasūtra* de Patañjali y un texto del sāmkhya que todavía no ha sido identificado. Bīrūnī era creyente, pero ignoró el celo proselitista. Estaba tan convencido de la superioridad del Corán como de su ecuanimidad «académica». Se mantuvo abierto, pero guardó las distancias. No intentó asociar las deidades extranjeras con los ángeles del islam, ni encontrar un denominador común o establecer algún tipo de sincretismo. Tiene, como apunta Halbfass, «una aguda conciencia de su propio horizonte religioso, un marco teórico propio que le permitió percibir con claridad la otredad de la filosofía y religión indias. Una conciencia hermenéutica que no tiene paralelo en la Antigüedad». Bīrūnī fue hábil combinando el detalle y la abstracción, la exposición metódica y la reflexión hermenéutica. No evita los abismos filosóficos y religiosos que se abren entre el hinduismo y el islam, ni los problemas asociados a la traducción o al estado de las fuentes. Califica de repugnantes e inaceptables algunas costumbres o ideas. Su exposición del sāmkhya y del yoga es certera, conoce la existencia del nyāya y del mīmāṃsā, pero no menciona el vedānta. La obra de Bīrūnī tuvo escaso reconocimiento, algo que no ocurrió con el trabajo de otro enciclopedista, Shahrastānī (1086-1153), uno de los primeros estudiosos de las

religiones comparadas. Curiosamente, Shahrastānī invierte el sentido del origen de la filosofía. Si en la antigüedad se creyó que Pitágoras regresó de la India cargado de conocimientos que difundiría en su escuela, aquí es Pitágoras el que envía a dos emisarios a la India con el fin de propagar sus enseñanzas. El discípulo de uno de ellos, de nombre Brahmanan, fundaría la tradición brahmánica.

En el siglo XI, la expansión musulmana en Punjab, Cachemira y Gujarat culminará con el Sultanato de Delhi (1206-1526). Pero la edad de oro del islam en la India se producirá más tarde, bajo la égida de los cuatro grandes mongoles (1556-1707): Akbar, Jahāngīr, Shāh Jahān y Aurangzeb. Los emperadores musulmanes no solo se resistieron a la absorción, sino que lograron, a pesar de sus diferencias irreconciliables con los hindúes, largos periodos de pacífica convivencia. Es la época de Kabīr (1440-1518), de familia brahmán, pero criado por un tejedor musulmán, y de los intentos de reconciliación con el islam desde el sufismo y el monoteísmo devocional vaiṣṇava. De hecho, Akbar ya había barajado la idea de que una y la misma divinidad fuera la meta implícita de todas las religiones. El emperador intentó crear una religión nacional libre de ídolos y con elementos islámicos, indios y cristianos, que asegurara la unidad y la paz en el imperio. No lo consiguió, pero dejó una biblioteca como la de Alejandría, que albergaba obras de muy diversas tradiciones, y promovió el estudio de la literatura sánscrita. La armonía religiosa a la que aspiró Akbar nunca dejaría de ser solo un sueño. Un sueño que reanudaría el primogénito de su nieto y emperador

Shāh Jahāh. Dārā Shikoh (1615-1659), contemporáneo de los intentos del joven Leibniz de reconciliar las iglesias europeas, erigiría el que fue el puente más firme entre la India y Europa hasta la llegada del colonialismo.

Dārā Shikoh tradujo al persa (o encargó traducir, no lo sabemos) cincuenta *Upaniṣad* junto con los fragmentos y comentarios de Śaṅkara, que reunió en un volumen titulado *Sirr-e-Akbar* (*El gran secreto*). El joven heredero participó en debates con los pandits y mostró un gran interés por los conceptos sánscritos, estudió no solo las *Upaniṣad* (las que mejor representaban la unidad del Absoluto), sino también la *Bhagavadgītā*. Quiso leer todos los libros divinos y acometió los Evangelios, los Salmos y la Torah. De esos empeños salió el *Majma al-Bahrain* (*Confluencia de todos los mares*), un ensayo conciliador de todas las religiones. Dos años después, completaría el *Sirr-e-Akbar*. Dārā Shikoh fue ejecutado por orden de Aurangzeb, su hermano, con el consentimiento de los doctores en la ley mahometana, acusado de ser un peligro para el orden público y el Estado. Pero ahí no acabaría su influencia. Su versión persa de las *Upaniṣad* cayó en manos de Anquetil Duperron, que la traduciría al latín. Esa versión latina fue la que sedujo a Schopenhauer y la que estudió Paul Deussen (amigo de Nietzsche). El islam volvía a ser el mediador. Y con ese largo y cruento rodeo, la filosofía india llamó de nuevo a las puertas de Europa.

*

No era la primera vez que intelectuales europeos admiraban la especulación sánscrita. En el siglo XVI, las expedicio-

nes de Vasco de Gama habían reabierto la ruta marítima a la India. Con los mercaderes de especias llegaron los misioneros. El empeño hermenéutico de un jesuita, el toscano Roberto de Nobili (1577-1656), dejaría una profunda huella en la Ilustración europea. Nobili fue la clave del arco que enlazaba cristianismo e hinduismo. Tuvo el genio de las lenguas y sería recordado como el primer sanscritista europeo (traducía *mokṣa* por paraíso) y como el padre de la prosa tamil (escribió en esa lengua un catecismo, discursos filosóficos y obras apologéticas, contribuyendo al desarrollo de la escritura moderna en esa lengua). Era hábil trasplantando conceptos cristianos al contexto indio y tuvo la audacia de presentar el mensaje cristiano como algo perteneciente a la religión hindú. Nadie se explicaba el éxito de su misión de Madurai. Corrió riegos, y no faltaron quienes lo tacharon de incompetente y charlatán.

Nobili investigó la sociedad de castas, la gramática, la poética y la astronomía sánscritas, hizo sus incursiones en la filosofía, el derecho y la medicina. Conocía a Śaṅkara y Rāmānūja, el budismo heterodoxo y a los materialistas (que asocian a Dios con los elementos). Era capaz de encontrar en las *Upaniṣad* vestigios de la Santísima Trinidad. Defendió las ciencias brahmánicas cuando la mayoría de los europeos las repudiaban. No eran supersticiones o idolatrías, sino otra forma de expresar un saber eterno. El misionero debía adaptarse a ellas si deseaba encontrar oídos a su mensaje. Y para ello no bastaba con conocer la lengua, también era necesario compartir un estilo de vida y renunciar a las costumbres patrias. Nobili vestía como un *saṃnyāsīn*, se afeitaba

ba la cabeza y llevaba una cuerda de tres hebras alrededor del torso (como los dos veces nacidos) que representaba la Trinidad. Estaba tan convencido de la verdad del Evangelio como de la posibilidad de trasplantarlo a suelo indio. De nada servía rechazar las creencias brahmánicas, había que llevarlas a su perfección, hacia una plenitud que los propios brahmanes eran incapaces de ver (al tiempo que ayudaban al misionero a profundizar en su propia fe). Nobili anticipa en este punto el *aufgehoben* hegeliano y percibe en el vedānta «un presentimiento de la verdad cristiana». El italiano no fue un universalista como Dārā Shikoh, pero ambos compartían un optimismo hermenéutico que despertaría la desconfianza de vaticanistas y ulemas (un siglo después, un jesuita francés y pionero del sánscrito, Jean François Pons, dejaría escrito que la identidad vedántica entre el alma y el absoluto era una *hybris* demoniaca). Ambos encarnan el deseo de comprender y ser comprendidos.

En el sur de la India Nobili llegaría a ser conocido como el gurú del Veda perdido. Y se sospechó que su pluma estaba detrás del *Ezourvedam* (*El Veda de Jesús*). Un Veda sincrético, escrito en francés, que se presentaba como una traducción del sánscrito, donde se destacan los elementos védicos que armonizan con valores cristianos. Un texto que pretendía servir a la cristianización de la población hindú. Paradójicamente, se trata del mismo texto que entusiasmaría a Voltaire y que utilizaría en su crítica del cristianismo. Estudiosos como Filliozat han visto en estos misioneros, junto con los pandits que colaboraban con ellos, los orígenes de la indología moderna (también en

Inglaterra el estudio del sánscrito estuvo supeditado a la difusión del cristianismo: el diccionario Monier-Williams sirve de ejemplo). Sea como fuere, la hermenéutica activa de los jesuitas fue uno de los principales canales de comunicación entre Europa y la India a partir del XVII.

La actividad jesuítica en la India influyó, como decíamos, en la querrela entre religión y ciencia de la Europa ilustrada. Las crónicas misioneras nutrieron el debate, sobre todo en relación a una idea de Dios que empezaba a despojarse de viejos ropajes. Montaigne y Jacob Böhme habían preparado el terreno al deísmo. Sus motivos pueden rastrearse en dos libros que tendrían una influencia duradera: *The History of Hindostan*, del escocés Alexander Dow, publicado en Londres en 1768, y las crónicas de John Z. Holwell, cirujano irlandés de la *East India Company* que llegaría a ser gobernador de Calcuta. Para Dow, entender una religión extranjera requería únicamente atenerse al postulado de que todas veneran un mismo ser infinito. Holwell sostenía que todas las religiones se fundan en las mismas verdades originales. Ninguno de los dos sabía sánscrito, pero sus aportaciones resultarían decisivas. William Jones, que fundaría poco después la *Asiatic Society of Bengal*, también compartía el ideario deísta.

Voltaire fue lector de Dow y Holwell. Gracias a ellos, la India entró en la querrela entre enciclopedistas y jesuitas de la Francia ilustrada. Leibniz ya había sugerido la necesidad de traer misioneros chinos a Europa para instruir a los occidentales en teología natural. También Voltaire se sintió atraído por China, pero en 1760 cayó en sus manos el *Ezourve-*

dam y se convenció de que en la India se encontraba la religión más antigua y más pura. Voltaire necesitaba argumentos para rebatir la cronología bíblica (que consideraba el brahmanismo una evolución tardía de la revelación mosaica), polémica en la que participó incluso Newton. Voltaire sostuvo que la India era la cuna de la civilización y la tierra natal de la religión. Paradójicamente, su fuente de información fue el jesuítico *Veda de Jesús*, donde encontró argumentos a favor de una religión natural, racional y deísta, exenta de idolatría y superstición. Esa religión surgía del mundo natural y fue conocida primero por los indios. En una carta a Federico El Grande llegaría a afirmar que «nuestra sagrada religión cristiana está fundada en la religión de Brahma». Pero a Voltaire solo le interesaba la India como arma arrojadiza en la crítica de la revelación cristiana.

En general, puede decirse que la Ilustración se acercó a la India de un modo conjetural y superficial. De hecho, los artículos publicados por Diderot en la *Encyclopédie* fueron en general imprecisos y despectivos («los que consideran sabios a los brahmanes están más chiflados que ellos»), cuando no una glosa de entradas del *Dictionnaire historique et critique* de Bayle. El interés ilustrado por otras culturas se encontraba animado por la crítica del cristianismo y, paradójicamente, Diderot o d'Holbach fueron más eurocéntricos que los jesuitas que compusieron el *Ezourvedam*. Diderot, que no cita a Bayle, confunde el budismo (los adoradores del dios «Fo») con una secta brahmánica china. A partir de la obra de Bayle y Le Gobien, se formaría la idea de una «pasión por la

Nada» entre los budistas, de su inclinación a la inmovilidad y la mortificación. Diderot afirmaba que los indios vivían en un mundo de ilusión y que el cuerpo sólo es real al dejar de existir y fundirse con la nada. La santidad radica en no desear nada, en no pensar nada y no sentir nada, un estado somnoliento parecido al de los opiómanos. El tema del quietismo (que Bayle asoció en Occidente con Miguel de Molinos y Madame Guyon) reaparecerá en la teodicea de Leibniz y, más tarde, en Hegel (que también recurriría a la metáfora del opio que haría célebre Marx). Como sugería Borges, la historia del pensamiento es la historia del predominio, la recreación y, finalmente, el olvido de unas cuantas metáforas. Y, curiosamente, la Ilustración asocia la idea de tolerancia a la decadencia religiosa (cuando se ha perdido la esencia de la creencia, todo se tolera). Para Moses Mendelssohn, dicha decadencia era la consecuencia de que el hombre dejara de usar símbolos, cayendo en la idolatría y el politeísmo, confundiendo el símbolo con aquello que designa, malentendiendo el sentido y la función de las metáforas. Cuando las imágenes pierden su valor simbólico, el espíritu de la verdad se esfuma y en su lugar queda un tosco vehículo que no es otra cosa que veneno. La amenaza de la idolatría puede ocurrir tanto desde dentro como desde fuera. El significado simbólico de las prácticas religiosas de otros pueblos parecerá idolatría al extranjero, que debería familiarizarse con las ideas y prácticas locales antes de emitir su juicio. Precisamente, eso fue lo que hicieron los jesuitas: tratar de ver con los ojos del brahmán nativo y defender sus mitos y símbolos, desde la



tortuga a la araña cósmica que periódicamente teje y desteje el cosmos.

Pero los juiciosos juicios de Mendelsson no conducirían al estudio científico del sánscrito. Serían los orientalistas británicos, bajo la protección económica y política de la colonia, los que crearían la *Asiatic Society of Bengal* en 1784. Un año antes, William Jones (1746-1789), hijo de un matemático galés, es nombrado juez de la Corte Suprema de Calcuta. Genio de las lenguas, desde su llegada se ha embebido de la cultura hindú. Publica obras de etnomusicología y, convencido de la importancia de consultar los textos legales hindúes en su forma original, se inicia en el estudio del sánscrito. A partir de 1788 se embarca en la tarea colosal de hacer una compilación de textos jurídicos hindúes y musulmanas (obra que no verá finalizada) y poco después concluye la traducción de *Śākuntalā*, el célebre drama de Kālidāsa. Traduce el *Hitopadeśa*, una colección de fábulas extraídas de *Pañcatantra*, el *Gītāgovinda*, así como la *Ritusamhāra*, un poema de 150 versos sobre la influencia de las estaciones en el amor. También se dedica a la literatura védica, conoce la versión persa de las *Upaniṣad* de Dārā Shikoh, pero desconfía de su calidad y en 1799 traduce la *Isa Upaniṣad* directamente del sánscrito. Convencido por algún brahmán, muere creyendo que el *vedanta* era la filosofía genuina de la India, y Saṃkara su más digno representante. En diez años, Jones producirá una pléthora de trabajos sobre música, literatura, botánica y geografía locales. Sus traducciones servirán de fuente de inspiración al romanticismo inglés, en particular a Lord Byron y Samuel Taylor Colerid-

ge. Jones llegaría a dominar decenas de lenguas y fue uno de los primeros en insistir en los parecidos entre el sánscrito clásico, el griego y el latín, suponiendo en esas tres lenguas una raíz común, lo que daría pie a la idea de una familia de lenguas indoeuropeas. Jones no creía que la India fuera el pasado de Europa, sino que ambas procedían de una fuente común, es decir, que Pitágoras y Platón habían extraído sus cosmovisiones de la misma fuente que los sabios indios. Su conocimiento del sánscrito volvería obsoleto el uso del persa y de otras lenguas intermedias para el conocimiento de la antigüedad india. Junto a Jones trabajarían Charles Wilkins (1749-1836), que tradujo la *Bhagavadgīta* en 1785, y Henry Thomas Colebrooke (1765-1837), que tradujo las obras decisivas de la filosofía y de las ciencias brahmánicas que leerían Hegel y Schopenhauer.

Anquetil Duperron (1731-1805) se movería en ambientes menos académicos. Fue una mezcla de ilustrado, romántico e indólogo. Su traducción del persa al latín del *Sirr-i Akbar* (*Oupnek'hat*) despertaría el interés, vía Schopenhauer, por la filosofía india en Europa. Duperron fue un cristiano devoto, pero exigía estudiar a los indios con la seriedad con la que se estudiaba a los griegos. Desafió a los representantes del idealismo alemán a que estudiaran sus *Upaniṣad* y siempre estuvo interesado en establecer vínculos con las tendencias filosóficas de su época. Goethe, Schiller, Schelling, Humboldt y Jacobi serían sus lectores.

Durante el romanticismo despierta una conciencia histórica más orgánica, menos dependiente de categorías como progreso y decadencia. Herder, precu-

sor de la inclinación romántica hacia la India, retoma la pulsión genealógica: Oriente es la infancia inocente y pura, Grecia la juventud vigorosa y Roma la madurez asediada por la corrupción y la decadencia. Fascinado por la poesía hebrea, Herder se interesa por la India gracias a Dow y Holwell y, más tarde, leyendo las traducciones de Wilkins y Jones. Llegaría a afirmar que los hindúes eran los más nobles entre los seres humanos, moderados y tranquilos, alérgicos a la violencia y de alma profunda y silenciosa. Sostienen la creencia en la unidad de todas las cosas y cita un verso traducido por Jones: «Viṣṇu está en ti, en mí, en todas las cosas; / Qué tontería sentirse amenazado. / Descubre el corazón de todas las criaturas en el tuyo, / Y destruye la ilusión de que eres distinto». Frente a otros dioses, salvajes o crueles, esa idea de la divinidad le parecía pura y sublime. Pero no todo serían parabienes: Herder repudiaba la doctrina del karma, «que despierta un falso sentimiento de compasión por todos los seres vivos, al tiempo que debilita la empatía hacia aquellos que sufren». La trasmigración le parecía una ilusión que atenta contra el humanismo europeo (muy superior). Herder nunca dejaría de ser profundamente cristiano y europeo, y no deseó regresar a esa infancia idílica, aunque siempre estuvo dispuesto a revisar los prejuicios europeos desde una perspectiva india.

*

Para el romanticismo alemán, la India se convertiría en el paraíso perdido de todas las religiones y filosofías, la morada original, la cuna de la humanidad y de la jovialidad del alma. La fe ilustrada en el

progreso había debilitado el sentido de la unidad y la plenitud; era necesario retornar a esos orígenes perdidos, pues solo desde ellos se podría enmendar la situación filosófica y religiosa de Europa. Una India envuelta en poesía, donde los hombres no dejan de soñar, empezó a dibujarse en las cabezas románticas: la antítesis de una Europa ilustrada, frívola y prosaica. Para Friedrich Schlegel, el hombre había ido demasiado lejos en lo mecánico, se había dejado en el camino su sensibilidad y se comportaba como un autómatas. Schlegel se lanzó al estudio del sánscrito y en poco tiempo publicará *Sobre la lengua y sabiduría de los indios*. Pero el entusiasmo no durará mucho y al poco tiempo zanja su coqueteo con el panteísmo (que invita a la indolencia y la vanidad) y se convierte al catolicismo. La obra marca el final de su pasión por la India y el inicio de la búsqueda de la cuna de la civilización en la Mesopotamia bíblica. Con el tiempo, su hermano August Wilhelm Schlegel ocupará la primera cátedra europea de indología (Bonn, 1818). La indiomanía se había convertido en conocimiento.

Entre tanto, Humboldt escribía sustanciosos artículos sobre la *Bhagavadgītā*, que Hegel reseñaba concienzudamente. Prototipo de varón erudito (inclinación libresca, habitante de un mundo de abstracciones), Hegel lee a Colebrooke. Sus opiniones sobre el pensamiento indio se encuentran limitadas a las fuentes disponibles en su época. Se ha criado (son sus amigos) en la exaltación romántica de la India, y será su crítico más severo. A Hegel lo define una idea: el curso de la historia es irreversible y su espíritu avanza hacia una riqueza y una comple-



jidad crecientes. Esta idea descarta, de entrada, la hipótesis romántica: los orígenes no pueden constituir una época dorada. En 1822, cuatro años después de ser nombrado profesor en Berlín, inicia el estudio de la civilización india y china. Dos años después, Colebrooke publica sus ensayos –exhaustivos, rigurosos, empáticos– sobre el sām̄khya y el nyāya-vaiśeṣika. Hegel recurrirá a ellos en sus lecciones sobre filosofía de la historia. Sin embargo, no llegaría a conocer los estudios posteriores de Colebrooke sobre el budismo, el vedānta y el materialismo cār̄vāka. Los primeros ensayos de Eugène Burnouf (1801-1852) llegarán demasiado tarde y Hegel nunca llegará a comprender el budismo. Tampoco responderá al desafío de Duperron, que esperaba una respuesta del idealismo alemán a la visión upanisádica. La India quedó cancelada y superada y, al mismo tiempo, preservada y elevada (*aufgehoben*). No había marcha atrás en la historia. La concepción hegeliana del espíritu no admitía corrientes independientes, subterráneas o paralelas. Oriente era el comienzo, la gestación. La India forma parte del pasado de Europa. Y el curso del espíritu progresa desde allí a Occidente: nace en Asia y culmina en Berlín.

Pero hay otros problemas de fondo. Hegel no acepta la doctrina de la ilusión cósmica ni un absoluto que niegue realidad a lo finito. Rechaza esa entidad abstracta incompatible con la identidad individual y concreta, incapaz de mediación dialéctica entre lo absoluto y lo relativo, entre lo infinito y lo finito. Para Hegel, el individuo en la India carece de todo valor, «el hombre no ha sido pensado»; en lugar de afirmar y desplegar su

individualidad, se atenúa y suspende en la inmersión yóguica. Devoción abstracta y vaciamiento, recogimiento en la unidad vacía del *brahman*. No hay perfeccionamiento mutuo de hombre y mundo. «La historia universal revela el proceso por el cual el espíritu cobra conciencia de su libertad y gracias a esa conciencia su libertad es real», mientras que para la India el espíritu ha sido y será siempre libre, y su atadura es una ficción. Apercibirse de esta verdad supone, para el sām̄khya y el vedānta, la «liberación» del espíritu, una liberación que, en el fondo, no es tal.

A pesar de la precariedad de sus fuentes, Hegel evalúa también el budismo, «la religión de Fo», la religión de la Nada que asocia con el nirvana. Hegel nunca sabrá que la vacuidad budista no atañe a la nada, que el despertar no consiste en identificarse con ella, ni en acostumbrarse a ser nada, a sentir nada o a desear nada. Hegel representa el clímax de la conjetura eurocéntrica en torno al budismo, legitimada desde su cátedra de Berlín y heredera de Bayle, los enciclopedistas y los jesuitas.

Todo esto tiene sus consecuencias políticas. Sólo en Europa hay constituciones libres; solo en Europa encontramos un reconocimiento explícito de los derechos del ciudadano. Oriente está «superado», pero todavía puede ser correctivo o antídoto, ayudar a mostrar ciertas aberraciones de la modernidad europea. La India es agua pasada, no mueve molino, pero es agua con memoria y puede ser útil. Hegel coloca a Europa en la cúspide del progreso intelectual y moral, y su relación con Asia es asimétrica: el pensamiento asiático sólo resulta inteligible a la luz del europeo, no a la inversa. Solo el

pensamiento europeo puede suministrar las categorías para investigar otras culturas. Ha nacido el eurocentrismo.

Hegel moriría sin conocer la complejidad teórica y la diversidad de la tradición sánscrita. En un primer momento, excluyó a la India de la historia de la filosofía; luego, tras el contacto con el sāmkhya y el nyāya –a través de Colebrooke–, rectificaría su postura y reconocería un «alto nivel intelectual» y «una verdadera filosofía», distinguible de sus cultos, en estos sistemas. Pero las opiniones tardías de Hegel apenas tendrían impacto. Permanecieron las primeras, y la India quedaría fuera de la historia de la filosofía, algo que todavía hoy asumen muchos sectores de la disciplina.

*

El siguiente episodio del romance tiene dos protagonistas: Schelling y Schopenhauer. Los últimos trabajos de Schelling (*Filosofía de la mitología*) contienen numerosas reflexiones sobre la India, aunque desde una postura comprometida con la revelación cristiana. Algo que no ocurriría en sus primeros comentarios sobre la tradición india, que consideraba superior a la bíblica. Schelling no participó de la admiración generalizada de los románticos hacia la India. Su fascinación se centró en algunos aspectos de la cosmovisión brahmánica: el retorno al Absoluto, el panteísmo y el Alma del mundo. «La filosofía tiene por estudio, subjetivamente, la armonía de la mente consigo misma y, objetivamente, el retorno de todo cuanto existe a la identidad común». Schelling, a diferencia de Hegel, afirma que «el absoluto es la única realidad, los objetos finitos no son reales». Y ese distanciamiento

toma la forma de una *caída*. Asocia etimológicamente *māyā* y *magia*, con el alemán *Macht* (poder) y *Möglichkeit* (posibilidad): la cualidad que tiene el creador de ser otro y, por tanto, de engendrar el mundo, la libertad del absoluto de trascenderse a sí mismo. Como potencia primordial, *māyā* es también un principio de seducción, capaz de distraer al absoluto de su identidad sempiterna. El mundo cobra sentido a partir de un *olvido de sí*. En todo esto resuenan las metáforas del sāmkhya. La conciencia inmutable del *puruṣa* se recrea ante el despliegue de la materia creativa. Muchas de las observaciones de Schelling en torno al pensamiento brahmánico son tan conjeturales como las de Hegel, pero no faltan intuiciones certeras afines al vedānta: la fecundidad creativa de la ilusión, lo sobrenatural que corre en paralelo a lo natural, el *olvido de sí* como medio de trascender la muerte, la reunificación con el todo.

Mordaz crítico de Hegel, Schopenhauer (1788-1860) representa, más que ningún otro, la consideración europea hacia la India. Le sobrevivió treinta años y tuvo acceso a materiales que Hegel nunca conoció. Quedó fascinado con la traducción latina de las *Upaniṣad* de Anquetil Duperron y llegó a decir que era «la lectura más gratificante y conmovedora que puede hacerse en este mundo (con excepción del original): ella ha sido el consuelo de mi vida y será el de mi muerte». El impacto fue tal que trataría de teístas y europeizantes todas las traducciones posteriores. Respecto a la supuesta filiación budista de su obra, aseguraría que no conocía nada del budismo cuando escribió *El mundo como voluntad y representación*.

Schopenhauer no compartía la exaltación romántica de la infancia ni la nostalgia por el hogar perdido. No proyectaba sobre la India ni un origen puro ni una armonía perdida y rechazaba también la idea hegeliana de un despliegue del espíritu. Para Schopenhauer, la historia simplemente carecía de sentido. Y prefería los ciclos recurrentes del budismo a la historia lineal y progresiva. Lo que acontece en el mundo obedece a una causa ciega, una voluntad que avanza de lo inorgánico a lo orgánico y consciente, pero que no sabe ni de propósitos ni de direcciones. Solo la experiencia estética constituye un alto en el camino en ese avance ciego y egoísta de la voluntad. Solo la empatía y la compasión pueden esquivar su tiranía. Con ella, la pluralidad de sujetos revela su apariencia y se diluye el poder del egoísmo. La filosofía será ética, como la del mahāyāna, y él mismo la verá como culminación del proyecto kantiano; la doctrina del mundo, como voluntad y representación que se encontraba ya en los textos védicos, pero no como antecedente histórico, sino como verdad intemporal a la que él mismo había llegado por otro camino. Como su admirado Duperron, Schopenhauer creía que «los sabios de todas las épocas habían dicho siempre lo mismo: Śākyamuni Buda y el Maestro Eckhart enseñan lo mismo que yo». Y albergaba la esperanza de que el estudio de la cultura india trajera un nuevo Renacimiento a Europa. De hecho, consideraba que la cosmovisión cristiana se entendía mejor desde la perspectiva del budismo y el vedānta, al igual que el conocimiento del sánscrito permitía conocer mejor el griego y el latín. Pero no intentó legitimar su pensamiento

mediante las doctrinas indias, sino que, como hiciera su antagonista, lo consideró su culminación: «la claridad absoluta reside en mí». Su filosofía había venido a darle a la especulación india su claridad definitiva, era la llave para entenderla. En ocasiones la voluntad fue para él *la cosa en sí*, la realidad última detrás de las apariencias, la causa trascendente del universo, el absoluto que Kant no había logrado identificar. Otras, la rebajó a principio inmanente en lo fenoménico. Sea como fuere, para Schopenhauer era posible una «suspensión» de la voluntad: «lo mismo que hasta ahora ha querido deja ahora de querer», una transformación radical y soteriológica de la personalidad, y en este sentido estuvo muy cerca del budismo.

Al margen de la precisión con que Schopenhauer asocia sus propios conceptos a los de la tradición sánscrita, no hay duda de que nadie hasta él había mostrado una disposición tan decidida al diálogo con el vedānta y el budismo. Todo ello serviría a una crítica radical de la cultura europea –fundamentalmente de la idea de un dios personal–, del encumbramiento de la razón –en verdad ciega y al servicio de la voluntad– y del sentido de la historia.

La percepción de Nietzsche del budismo todavía fue más fragmentaria. Desconocía, como Schopenhauer, la fórmula de Nāgārjuna, según la cual entre *samsāra* y *nirvāna* podría no haber la más mínima diferencia, y confundió el budismo con lo que más detestaba: una doctrina del repudio del mundo y del «no a la vida». Cristianismo y budismo serían para él sinónimo de decadencia y nihilismo pusilánime. El budismo le parecía la religión

de la ecuanimidad perfecta, sin amargura ni resentimiento, un credo para hombres maduros especialmente sensibles al dolor. Un pesimismo más aristocrático y refinado que el nihilismo vulgar de los cristianos que amenazaba con conquistar Europa. De todo ello hablaría con su amigo Paul Deussen, sanscritista, al que inculcó la devoción por Schopenhauer. A él le dedicaría su traducción de sesenta *Upaniṣad*, publicada en 1897, que sigue siendo un hito de los estudios pioneros de la indología moderna. También traduciría, guiado por su instinto filológico y sin el apoyo de los *pandits*, otra obra capital: los comentarios de Śaṅkara a los *Brahmasūtra*. En ellos advertirá convergencias y afinidades con Kant y Platón, lo que remitía a la esperanza schopenhaueriana de estar escuchando «la voz de una verdad eterna». Con Deussen nos encontramos ya lejos de la segregación hegeliana de religión y filosofía, y también de la idea de la filosofía como «desprendimiento» del proceso histórico o compromiso con la ciencia libre.

Edmund Husserl (1859-1938) ofrecería en una nueva versión de la postura hegeliana. Sostuvo que la filosofía, enraizada en una actitud teórica y fundada en la experiencia griega del asombro, era un fenómeno genuinamente europeo. Poco importó que su contemporáneo Richard Garbe (1857-1927) hubiera descubierto en el *saṃkhya* un racionalismo indio, o que Erich Frauwallner (1898-1974) demostrara los intereses puramente teóricos del *vaiśeṣika*, o que Bimal K. Matilal (1935-1991) midiera el pensamiento indio con estándares de la filosofía analítica. La idea de una ciencia pura y de una teoría «desinteresada» (no

soteriológica) seguía marcando la conciencia filosófica europea. Para Husserl, la tradición europea (cuya identidad descansaba en conceptos como «filosofía» y «teoría pura») no era una tradición entre otras. Sólo Europa podía dotar al resto de las tradiciones de un marco universal de significado y entendimiento. «La europeización de todas las humanidades extranjeras es el destino del planeta». Husserl reproducía, de manera inversa, la actitud romántica. Tanto el entusiasmo como el desdén por el pensamiento indio terminaban siendo una reivindicación de la propia identidad filosófica. La imagen de India seguía siendo el reflejo de una Europa ensimismada.

Heidegger coincide con su maestro e insistirá también en la europeización de la tierra y la humanidad. Para él, la investigación «representacional», que todo lo calcula y cosifica, que toma en consideración lo existente para saber cómo y hasta qué punto ponerlo a disposición del representar, forma ya parte de la globalización de la técnica moderna. Ya no es posible apartarse de esa tendencia, por mucho que uno se empeñe y busque refugio en oriente o en otros modelos periféricos. La ciencia y la técnica europeas han conducido a la europeización de la Tierra. A diferencia de Husserl, no es éste un logro del que haya que jactarse, simplemente es así. Ciencia y técnica son la consecuencia última del modo de pensar representacional que todo lo cosifica. Un olvido del ser que devora la sustancia misma de las cosas. El precio (y la fatalidad) del dominio planetario. Heidegger ve la primera metafísica griega preñada del proceso que culmina en el pensar científico y tecnológico que hoy domina

el mundo. ¿Cómo hablar entonces de «diálogo» con Asia si el modo europeo de pensar domina ya el planeta? El encuentro entre las culturas ya no es entre iguales; el encuentro tiene lugar bajo las condiciones delineadas por el pensamiento occidental. Ello no quiere decir que este pensamiento supere al tradicional, de hecho ese pensamiento antiguo puede resultar ya inalcanzable para nosotros.

Tras el fin del colonialismo, la independencia de la India, la deconstrucción y los estudios subalternos, cabría preguntarse si el pensamiento postcolonial

ha logrado dismantelar estas perspectivas eurocéntricas. Creemos que no del todo. Sin embargo, hoy en día es creciente el número de científicos occidentales que empiezan a prestar atención a presupuestos de la metafísica india, sobre todo en lo referente al problema mente-cuerpo, actualmente bajo la rúbrica de «filosofía de la conciencia». ¿Es este un síntoma de una reorientación de las perspectivas científicas y filosóficas? ¿Se está produciendo una fusión de horizontes? Solo en el porvenir (lineal o cíclico) *aguardan* las respuestas.

BIBLIOGRAFÍA

- Halbfass, Wilhelm. *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*. (Traducción de Óscar Figueroa de Castro). Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

Jorge Eduardo Benavides

«Un escritor no debe olvidar que lo que escribe es un acto de prestidigitación»

Por Carmen de Eusebio

Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, Perú, 1964), estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega (Lima). Ha impartido talleres literarios por todo el mundo y colaborado con revistas literarias como *Renacimiento*, *Babelia (El País)* y *Caballo Verde (La Razón)*, así como con diversos medios escritos y radiofónicos de su país. Actualmente dirige el Centro de Formación de Novelistas. En 1989 publicó su primer libro, *Cuentario y otros relatos*, al que siguieron las novelas *Los años inútiles* (Alfaguara, 2002), *El año que rompí contigo* (Alfaguara, 2003), *Un millón de soles* (Alfaguara, 2007), *La paz de los vencidos* (Alfaguara, 2009. XII Premio de Novela Corta Julio Ramón Ribeyro) y *Un asunto sentimental* (Alfaguara, 2013). Es también autor del libro de cuentos *La noche de Morgana* (2005), así como de *Consignas para escritores* (2012), fruto de su experiencia como maestro y asesor de novelistas. *El enigma del convento* es su última novela publicada (Alfaguara, 2014).

El enigma del convento trata sobre la ruptura entre España y América. En esta novela, Latinoamérica habla de su propia historia, del trauma que supuso la separación enfrentando a miembros de una misma familia. ¿Cómo ha realizado este trabajo de documentación?

Ha sido un trabajo bastante exhaustivo y que me llevó al menos dos años de documentación. Por fortuna, dispuse de ese tiempo y de una rutina que me permitía dedicar casi todas las mañanas y parte

de las tardes a ir a la Biblioteca Nacional, aquí en Madrid, lugar donde no solamente suelo investigar, sino también escribir. Es un ambiente estupendo –como lo he reflejado ya en una novela anterior, *Un asunto sentimental*– y que, en el caso de la novela que nos ocupa, me permitió todas las facilidades documentales necesarias para que fuera haciéndome una composición bastante exacta de la época, tanto de ese Perú aún virreinal, como de la España convulsa y en medio de grandes cambios,



que fue la España de Fernando VII. Esta es la primera novela de género histórico que acometo y, la verdad, no tenía ni idea de por dónde empezar. Pero sí sabía que el género tiene sus propias pautas y que era menester ceñirse en la medida de lo posible a ellas. Una de esas pautas es la recreación verosímil de los escenarios y las atmósferas pero, sobre todo, del contexto histórico donde se sitúa la trama. Y yo apenas sabía de aquella época lo que se enmarca en eso que llamamos «conocimientos generales». De manera que había que partir casi de cero. De allí que la documentación fuera tan exhaustiva. Tenía que sumergirme en una época de la que era necesario conocer mucho: desde la moda hasta las luchas entre las diversas facciones políticas que se disputaban el poder, tanto en el Perú como en España; desde el trazado urbano de ambos escenarios –el convento de Santa Catalina y el Madrid del siglo XIX– hasta el apunte biográfico de personajes reales.

El General Goyeneche es, aparentemente, el personaje principal, pero las mujeres de esta novela son las verdaderas protagonistas. ¿Cómo fueron apareciendo en el relato y por qué?

En efecto, aunque Goyeneche es el personaje que inicia la combustión de la novela, pues la trama tiene que ver con unos documentos que se esconden en el Monasterio de Santa Catalina, en Arequipa, son las mujeres que van apareciendo en la novela las que ganan el protagonismo. En realidad, esto no estaba previsto así, en la medida en que al empezar la novela yo tenía la trama en la cabeza, pero no así el efecto que tendría esta llevándose al papel, es decir, ejecutándose. Es recién allí en que veo que efectivamente las mujeres habrían de jugar un papel casi en exclusiva, con los personajes masculinos en un papel más bien deuteragónico. Y tampoco resultaba difícil de darse cuenta de que ello iba a ser así, pues la novela ocurre en un convento... Ahora bien, lo que me resultó fascinante descubrir en las mujeres de esa época, tanto a un lado como a otro del Atlántico, era de lo activo que resultaban sus papeles. En todo caso mucho más activo del que les suponemos ingenuamente hoy en día. Madrid tenía muchas tertulias que eran dirigidas por mujeres, muchas aristócratas que tenían discernimiento y opinión, y que no dudaban en ofrecerla cuando se terciara (o no). Lo mismo ocurría en

América. Es cierto que su papel –el grado de participación y respeto– no tiene punto de comparación con el de hoy en día: en todo caso, se trataba de mujeres especiales, que habían tenido que luchar denodadamente contra una época oscura que apenas les concedía espacios para realizarse. Esas son las mujeres de mi novela quienes, además, se mueven por sentimientos más prácticos o, mejor aún, más apegados a la realidad que a las grandes abstracciones, donde se instalan los hombres. A ellas no les alienta un fervor ideológico, sino la lealtad con los suyos, el amor, la amistad. Se ven envueltas en las conspiraciones de la novela por consideraciones más emocionales que ideológicas.

Retomando al General José Manuel de Goyeneche, medio español y medio peruano, podemos ver en él a un personaje turbio, de dudosa moral. ¿Qué representa?

Es, ciertamente, un personaje turbio. Y creo que más o menos así lo pinta la historia, pues el material que he encontrado de este personaje real es bastante contradictorio. Algunos lo acusan de traidor y otros de héroe. Unos ven en Goyeneche un simple felón y otros una persona abnegada a la que le tocó el difícil momento que le tocó. Incluso hoy en día sigue levantando pasiones: hace poco en mi muro de Facebook un señor indignado lanzó una filípica contra Goyeneche y decidió que mi novela era una mentira... El caso es que a mí Goyeneche, como personaje, me parece fascinante, porque es difícil sacar una conclusión clara de él. Y, además, creo que se convierte fácilmente en metáfora de lo que significaron, para

muchos, las guerras de la independencia americana: sentirse españoles y al mismo tiempo americanos ya no era una posibilidad en ese mundo que se resquebrajaba, así que había que tomar partido; o eras monárquico y fernandino (para más inri...) o eras liberal e independentista. Aunque, como siempre ocurre en estos casos, la realidad nos demuestra que las cosas no eran tan taxativas ni claras. Entre los militares que luchaban para la corona había mucho masón y constitucionalista. Y los primeros independentistas querían un rey para la América naciente.

En esta novela el narrador –en este caso narradora– forma parte fundamental de la historia. Sin embargo, cede su voz al resto de los personajes en beneficio de la trama. ¿Qué lugar ocupa la técnica en su escritura?

La técnica en mi literatura es muy importante. No soy un escritor muy intuitivo, si por ello entendemos que me deje arrastrar pro la historia y vaya «descubriendo» qué es lo que ocurre. Naturalmente, el proceso creativo tiene un gran componente de esto, pero soy de los escritores que buscan en la técnica el elemento necesario para que la escritura alcance su máximo potencial. Independientemente de si lo consigo o no (eso lo dirán los lectores) mi proceso creativo es bastante técnico. Creo que este es un oficio en el que el escritor debe conocer a fondo los mecanismos narrativos para poder sacarle el máximo potencial a historias que de otra manera resultarían planas o poco vigorosas. En el caso concreto de *El enigma*... el uso del discurso libre indirecto me permitía manejar la historia desde una tercera persona, pero que



pareciera que eran los personajes los que hablan. Por otro lado, la técnica del contrapunto me facilitó ir saltando de una historia a otra y que las historias fueran imbricándose hasta formar una sola trama. Naturalmente, creo que el lector no es consciente de todo esto. Es el trabajo más profundo y oculto el que sin embargo permite que la historia contada resulte ágil y efectiva.

Podríamos decir que *El enigma del convento* es una novela cinematográfica pero creo, más bien, que el conocimiento sobre las artes visuales ha sido la herramienta adecuada para armar la trama. ¿Le parece que es correcta esta interpretación en cuanto a la forma?

Sí, bastante. No se me ocurre mejor comparación que la cinematográfica tal como la plantea en la pregunta. Y ello es así porque creo que la ficción narrativa es –o debería ser– muy visual. Quiero decir que en una novela la «experiencia vívida y continua» de la que habla John Gardner y que no es otra cosa que la recreación de lo que acontece, y que debe acontecer ante los ojos del lector, es una experiencia muy cinematográfica. Aunque sea más lógico proponerlo al contrario: es el cine el que toma elementos prestado de la narración escrita. En cualquier caso, para mí una novela es una experiencia plenamente visual, sensorial y participativa. Un narrador que se limita a contar en lugar de a mostrar está estorbando la relación del lector con la materia narrativa. Naturalmente es una superchería, un truco, pero al menos en lo que a mí respecta, la experiencia de adentrarme en una novela es una aventura llena de imágenes, de sensaciones, de

texturas y colores. Los lectores quieren «meterse» en la historia que están leyendo y esto no puede ocurrir si se limitan a leer palabras, palabras que no logren elevar el texto de su mera condición escrita. Y en mis novelas procuro que sea así, que las descripciones, los diálogos, la acción, sean lo más visual posible.

El lenguaje escrito que se utilizaba a comienzos de 1800 no está muy lejos, por ahora, del nuestro, aún no nos resulta arcaico. Sin embargo, conseguir el lenguaje y el tono de la época debe de ser muy laborioso, dado que no fue hasta el último tercio del XIX cuando ya se tuvo grabación de las voces. ¿Cómo trabaja un novelista como usted el tono para que los personajes sean tan verosímiles? Como todo lo que acontece en una ficción, el lenguaje que llamamos «de época» es sólo un recurso para que el lector se mueva en la historia completamente absorbido por ella. Como ya he dicho, nunca antes había escrito una novela de género histórico –sea lo que sea esto–, pero tenía claro que no sólo la documentación, la recreación del escenario y la atmósfera o el conocimiento de la sociedad de los años en los que se sitúa la acción, son necesarios para que la historia funcione, sino fundamentalmente el lenguaje. Pero como bien dice usted, no sabemos con exactitud cómo hablaba la gente antes de que aparecieran las primeras grabaciones sonoras. Esto comporta una ventaja y también una desventaja: lo primero es que al no haber fuentes a las que remitirnos, podemos trabajar con bastante libertad en nuestra ficción; lo segundo es que existen ya novelas de época (y películas) que han

marcado en el lector y en el espectador una impronta más o menos arbitraria de la que es difícil escapar. En el caso de *El enigma*... yo sabía que el habla de mis personajes debía parecer de esa época, a tenor de los textos de ficción y de no ficción que hay sobre ella. Pero, al mismo tiempo, no podía incurrir en el error de ceñirme por completo a lo que entendemos por el habla de aquellos años, como ocurre en los textos pastiche que caricaturizan una supuesta coloquialidad y lo único que hacen es enturbiar el desarrollo de la trama, haciendo que los personajes se expresen como en un débil sainete. Se trataba de encontrar un lenguaje salpimentado de giros y palabras, de referencias y coloquialismos que no entorpecieran la fluidez de la narración, y apoyar todo esto en un lenguaje más actual o, si se quiere, más neutro temporalmente. Había que evitar términos demasiado actuales, como también caer en excesivos anacronismos.

Los detalles son tan importantes como el lenguaje. Esta novela está llena de minucias significativas de la época en España y en América. ¿En este sentido, su modelo novelístico es balzaquiano o es el requisito de una novela histórica?

Como decía, pasé un buen par de años investigando todo lo que pude acerca de esa época. Pero no sólo de esa época –los años difíciles del gobierno de Fernando VII–, sino también de aquellos momentos previos en los que podemos rastrear las causas de la debacle del imperio español. Y de los posteriores, para entender lo que ocurría. No se trata sólo de rastrear la superficie de esos datos, saber quién era ministro, quién el escritor de moda, cuál

el café de la época. Pensé que era necesario descender al dato mínimo, a cómo funcionaba la sociedad de ese entonces, qué ocurría en ese entonces, cómo se movía y se relacionaba la gente. De manera que tal prospección me permita entender el entramado psicológico y sociológico de aquellos años casi como si yo hubiese vivido allí. Y tenía dos espacios distintos con los que trabajar: la pequeña y remota ciudad de Arequipa, donde está situado el convento de Santa Catalina, y el Madrid de Fernando VII. Le daré un ejemplo: saber que en Arequipa un carnero castellano costaba diez reales no me sirve de nada si no sé a qué equivaldría hoy esa cantidad. ¿Esa equivalencia sale en la novela? No, por supuesto. Me tomó meses saber cuánto sería un peso de la Arequipa de esos años en nuestra economía actual (unos cinco euros de ahora). Pero a mí me sirve para hacerme una idea más cabal de cómo funcionaba aquella ciudad en el aspecto económico. Ahora bien, el dato mínimo no debería abrumar al lector ni enfangar la trama con inútiles descripciones. Al menos esa era mi intención. Pero también sé que esos datos contribuyen a la recreación lo más fidedigna posible del escenario, deben parecer necesarios para el desarrollo de la trama. En un momento de la novela, el general Goyeneche entra a rezar a la madrileña iglesia de San Ginés. Y comenta para sí que aún se veían los pavorosos rastros del incendio del 56 (1756). Ese incendio ocurrió en realidad. En la novela se menciona apenas en una frase. Y eso significa que antes de que este buen general entrara a rezar, yo «ya había estado» allí y conocía no sólo la iglesia, sino un poco de su historia. ¿Para escribir sólo una frase? No, por supuesto.

Para entender lo que pensaría mi personaje al entrar allí.

Sobre la ficción y la realidad se habla mucho. En el caso de la novela histórica, ¿qué dificultades plantea la ficción para que conjugue con la realidad y la historia no pierda credibilidad?

Creo que el género histórico nos permite abordar hechos reales, ya sea como parte vital de la trama o bien como desencadenante de la misma. En cualquiera de los casos, el escritor debe maniobrar entre dos corrientes que a menudo pueden resultar peligrosas: por un lado, debe recrear lo más fielmente posible la época en que se instala la historia y, por otro, debe ser capaz de que esa recreación no distorsione la trama. Hay escritores para quienes la novela histórica es una recreación lo más fielmente posible de la realidad. Y, aunque es una propuesta perfectamente válida –como hace estupendamente Javier Moro en *El imperio eres tú*–, para mí, al menos en lo que se refiere a esta novela, se trataba de colocar personajes ficticios junto a personajes reales moviéndose por un escenario básicamente contrastable. De alguna manera, la ficción que propongo juega a especular sobre hechos inventados que se entrelazan con el acontecer real. Pero, en ambos casos, toda ficción que tenga que ver con la Historia debería respetar los hechos reales y contrastables, so riesgo de que se pierde el principio de verosimilitud, que es la cualidad indispensable de cualquier novela y de cualquier género. Creo que un escritor no debe nunca olvidar que lo que escribe es una superchería, un acto de prestidigitación que levanta frente a

los ojos del lector para que este lo acepte y se sumerja en él.

La intriga y el suspense son elementos esenciales en la novela y en su lectura. El lector se encuentra inmerso en la historia hasta el punto de retroceder en ella para intentar encontrar alguna clave que ayude a los personajes a resolver el enigma. Llegar a ese grado de complicidad con el lector es una hazaña realmente difícil. ¿Tiene una idea concreta de lector a la hora de escribir?

En realidad no, no suelo tener una idea concreta del lector a quien va dirigida la historia, porque el primer lector que encuentra un escritor es él mismo. A medida que escribo, voy leyendo. Y una vez que termino unas páginas, un capítulo y, finalmente, la novela entera, estoy leyendo. De manera que ese primer lector es uno mismo, y debe ser un juez lo suficientemente severo y objetivo como para dictaminar si la historia funciona o no. Para mí resultaría imposible escribir con la mente puesta en ese hipotético lector que se va a acercar a mi novela. Pero lo que sí tengo en cuenta es que me gustaría que sea un lector más o menos exigente, alguien con quien la novela entable un diálogo y establezca, al cabo de ciertas páginas, una corriente de complicidad y entendimiento. Naturalmente el envite es el del escritor. Si la novela flaquea, no resulta verosímil o es contradictoria, si no cumple con unos mínimos requisitos, el lector no sólo abandona la lectura, sino que además piensa que se trata de un envite fallido.

***El enigma del convento* es su primera novela histórica. ¿Cuándo y por qué empezó a pensar en ella? Sus anteriores**

libros estaban lejos de este nuevo registro, aunque siempre le ha interesado la realidad social y sus peripecias.

En realidad, como casi siempre suele ocurrir con la creación de una novela, no se trató de buscar de manera consciente el tema histórico. Simplemente surgió, casi de manera casual, mientras efectuaba una visita al convento de Santa Catalina, que es uno de esos lugares que de tan emblemáticos para los arequipeños, termina por no tenerse en cuenta ni visitarse salvo cuando, como fue mi caso, llevamos a amigos extranjeros de paseo por allí. Y, escuchando algo distraído las explicaciones de la guía que nos acompañaba en aquel momento, me enteré de que a principios del siglo XIX, al socaire de las primeras revueltas independentistas, algunas monjas quisieron envenenar a la superiora. En ese mismo instante pensé que había una historia estupenda que contar. De manera que aquel viaje al Perú significó para mí la búsqueda de material suficiente como para adentrarme en el convento y en la historia que ya empezaba a pergeñar y que, andando el tiempo, encontraría ramificaciones y subtramas que sacaron una parte de la acción fuera del convento.

Yo empecé escribiendo novelas de marcado corte político, un subgénero que es casi una tradición en Hispanoamérica. Pero a diferencia de aquellos escritores que construyen un mundo ambicioso y total –como Luis Mateo Díez, que es un portentoso ejemplo de este tipo de escritores–, a mí me interesa la indagación de distintos temas, de diversas formas de contar, de ensayar nuevos planteamientos y situar las historias en universos distintos. Así, después de

aquellas novelas de corte político, tengo otra, *La paz de vencidos*, que tiene más bien la forma de un diario, y otra más, *Un asunto sentimental*, que es una historia de amor y de viajes, básicamente. Pero, en todas las novelas que he escrito, siempre hay una preocupación por lo que es la condición humana. Creo que una novela de género histórico no puede perder de vista, por muy entretenida que intente ser, su condición interpelatoria e indagadora acerca de la condición humana.

Después de este notable logro que me parece su novela, ¿piensa seguir escribiendo novela histórica?

Como suele ocurrir, la investigación que requiere una novela de este tipo deja una gran cantidad de información, de historias orbitales o potenciales que además se instalan en la cabeza del novelista durante un buen tiempo. Eso es precisamente lo que me ocurrió en este caso. Ya me había sucedido con otra novela, *Un millón de soles*, que transcurre en el Perú de los años setenta del pasado siglo y para la que también tuve que hacer una ardua labor de investigación. Y me quedé pensando que debía continuar escribiendo sobre esa época al menos una novela más. Pero luego entendí que ese imperativo resultaba más bien una suerte de obnubilación que estaba viviendo, todavía imbuido en aquella atmósfera del Perú de la década del setenta. Muchas veces ocurre. Sin embargo, después de *El enigma del convento* apareció otra historia también ambientada en el mismo siglo XIX, unos pocos años después de lo que se cuenta en esta novela. Y trata sobre un duque y un ladrón, ambos muy célebres en el Madrid de aquellos años.

Nunca hubiera llegado a esta trama si no hubiera sido por *El enigma del convento*. Pero eso no significa que a partir de ahora vaya a seguir escribiendo novelas históricas indefinidamente pues, como ya he comentado, me gusta variar de temas y propuestas cada cierto tiempo.

Además de escritor, usted es un gran lector, cosa que se desprende de sus libros. ¿Cuánto hay en el Enigma del convento de lectura de aventuras de los clásicos? ¿Qué autores formaron sus gustos?

El espectro de mis lecturas, como creo que el de todos los escritores, es muy amplio y variado. Y, además, cada momento de nuestra formación crea una suerte de biblioteca de preferencias y deslumbramientos que no necesariamente se corresponde con la de épocas posteriores, ¿verdad? Pero aún así, van quedando libros, novelas, escritores a los que uno vuelve con el mismo arbo que

sentía cuando los conoció o, al menos, sin desencantarse demasiado a la hora de retomarlo. Con respecto a las lecturas que influyeron en mí para que me decidiera escribir *El enigma...*, yo siempre fui lector de aventuras y de género histórico. Desde Walter Scott a Sienkiewicz, y desde Yourcenar a Conrad, pasando por Umberto Eco, Mújica Láinez o tantos otros. También escritores que han incursionado en el género con espléndidas obras, como Gore Vidal, cuya novela *Creación* es una voluminosa recreación sobre la época de Demócrito de Abdera y las guerras de griegos contra persas. En todos ellos he encontrado el gusto por reinventar un mundo que es paralelo al real, al que consideramos tangible y contrastable. En ese sentido, las novelas históricas crean un orden ligeramente distinto al que consideramos real y que no por ello tiene menos vigor y sugerencia.

BIBLIOTECA

^[01] **La otra novela histórica**

^[02] **Huellas**

^[03] ***La vida lenta* de Josep Pla**

^[04] **Los límites de Murania**

^[05] **Antihéroes de hoy**

^[06] **La tramontana enloquece**

^[07] **Sobre la inutilidad del
sufrimiento**

^[08] **1914, un año axial**

[01]

Jorge Eduardo Benavides:

El enigma del convento

Ed. Alfaguara, Barcelona, 2014

485 páginas, 18.50€



La otra novela histórica

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Es esta una novela histórica que tiene algo de ejemplarizante. Desde hace años, desconfío del género porque se ha convertido en un producto comercial, una especie de híbrido donde se mezclan novela de aventuras, tramas sacadas del thriller o narraciones fantásticas –cuando no abiertamente esotéricas–, y todo ello mezclado para promover un batiburrillo de escasa calidad literaria. Desde hace años, el género tiene algo de plaga convertida en destino vil, de ahí que novelas como ésta de Jorge Eduardo Benavides, aun incluyendo todas las que-rencias mezcladas a que nos referimos antes, tengan algo de transgresor, a pesar de que, curiosamente, esa transgresión se dé sólo en la calidad literaria de la novela y no

en otra cosa, ya que en ciertos aspectos es muy canónica. La ocasión es para felicitar-se, pues demuestra que se pueden realizar novelas que, atendiendo a ciertas modas, posean, sin embargo, una calidad literaria que rebasan las expectativas urgentes del mercado y se rebelan contra la temporalidad del producto del usar y tirar. El enigma del convento posee, por tanto, una vocación de permanencia, producto del buen hacer que merece la pena destacar porque incide en el trabajo concienzudo sin que éste venga a llenar el hueco dejado por el talento, como tantas veces sucede. En esta novela, por tanto, se ofrecen las dos dádivas.

Como juego literario, ofrezco dos modos de abordar la novela histórica que ha gozado de buena fortuna: el método stendha-

liano y el flaubertiano. El primero, presente de manera inmejorable en *La Cartuja de Parma*, rechaza de plano la búsqueda minuciosa de información, jugándolo todo en aras de la recreación intuitiva. Hay que decir que Stendhal apenas había paseado en carruaje por esa ciudad italiana, pero compuso tal canto paisajístico que muchos entusiastas de la obra del novelista la visitan con el mismo fervor que si de una guía de la ciudad se tratara. Parma, pues, vive en Stendhal al margen de la propia ciudad real. Por contra, Flaubert estudió gran parte de la bibliografía que se conocía en su época sobre Cartago para componer *Salammbô*. El resultado es una novela histórica fascinante, pero que no se caracteriza precisamente por dejar en el lector una sensación de verosimilitud. Flaubert, en esta narración, casi anticipa el cine panorámico a lo Samuel Bronston, pero a pesar de la cantidad de información que presta –conocida es su respuesta al crítico Sainte Beuve–, no mueve al imaginario a creerse que está asistiendo a una recreación fiel de la época histórica.

Hay que decir que Benavides es afecto al ejemplo de Mario Vargas Llosa, que es afecto al ejemplo de Flaubert. Pero tengo para mí que en esta novela ha examinado fuentes muy directas y de gran valor literario. Así, el modo de abordar los pasajes históricos del Benito Pérez Galdós de *Los Episodios Nacionales* –sobre todo en la recreación de los ambientes madrileños fernandinos, que bien pueden calificarse de afortunados–, Benavides ha estudiado la topografía del Madrid de principios del XIX, ya sin los conventos que mandó derruir José, el hermano de Napoleón; se entremeten los palacios de la aristocracia –como ese nido de conspiradores de la calle San Mateo con

la que abre el libro– y, sobre todo, un talento especial para la recreación del carácter de los personajes que lo pueblan, lo que nos lleva directamente a apelar al talento literario al margen del estudio de una época.

Todo esto, además, con un autor tan discreto que evita hacerse notar en lo que puede. Benavides actúa así como esos intérpretes de música que realzan al creador en detrimento de la personalidad del ejecutante. El resultado, creo, es justo lo contrario, pues la que gana, en todo caso, es la novela. Hay, por tanto, una neutralidad buscada en los gestos, lo que lleva a una carencia de alardes en los que se incurre ahora con mucha frecuencia en el género, sobre los hallazgos históricos que haya conseguido rastrear el autor. Ello no significa que en *El enigma del convento* no existan dichos hallazgos –los hay en abundancia– sino que actúan encastrados de tal modo en la trama que apenas se notan. Es lo que añade una pizca esencial de verosimilitud a lo que se narra, al modo en que Visconti relataba como hacía para recrear el palacio barroco de los Salinas en *El Gatopardo*: mandaba llenar los cajones de ropas y utensilios de la época a sabiendas de que los cajones no se abrirían durante el rodaje porque, según él, de algún modo aquello se dejaba notar en el resultado del filme. Benavides no oculta nada porque la palabra no es imagen para poder ser escamoteada, pero recrea un modo similar de fascinación al hacer que los personajes que se mueven en el escenario no descuellen, por ejemplo, porque en el futuro sus nombres hayan pasado a la posteridad en detrimento de otros. Eso es sabiduría literaria, maestría, y la novela compensa esos desvelos con creces.

El Madrid que visita José Manuel de Goyeneche se prepara para recibir al Rey

que encadenará a los españoles en un reinado de infamia. Benavides recrea esa España fernandina con perspectiva, ya que no ahorra el retrato de las conspiraciones, las delaciones o las deslealtades, pero llama la atención el modo que tiene de presentar los personajes históricos con tamaña desenvoltura, sin que la nombradía le haya pesado: Manuela Malasaña, Rafael de Riego, el propio Napoleón, Fernando VII, amén de Goyeneche, militar peruano afecto al Rey que, debido a las circunstancias históricas, se verá atrapado entre dos bandos irreconciliables, lo que –a pesar de ser liberal– le llevará a ser tratado como independentista en España y como realista en Perú. En puridad, Benavides ha reflejado un drama que llega hasta hoy en la figura de Goyeneche, pues la escisión de los criollos era ficticia: la mayoría de ellos se consideraban españoles americanos y la independencia, a pesar de sus ventajas, conllevó un drama identitario que excluía el ahondamiento de cierta verdad; ese drama inherente a cualquier tipo de nacionalismo.

Para el lector español, esta novela, además, se constituye como preciosa, pues la independencia americana ha sido muy poco difundida entre nosotros y son escasos los españoles capaces de hacerse una idea verosímil de cómo eran las colonias en la época previa a la independencia, en plena guerra napoleónica (por ejemplo, cuando llegan noticias a las colonias de que el Rey ha sido secuestrado y se emiten monedas con la efigie del mismo sin que se sepa a ciencia cierta si la representación correspondía con el monarca real; eso era lo de menos). Para conseguir este efecto, Benavides ha situado la trama entre el convento de Santa Catalina, en Arequipa –la ciudad de los blancos– y

el Madrid de principios del XIX. Entre estos dos mundos se mueve Goyeneche y, gracias a sus avatares, el lector asistirá a la complejidad social del mundo colonial. Todo ello dispuesto en una serie de intrigas que hace que la novela se lea con tensión y gozo, pues el autor es ducho en manejar el suspense presente en la trama y dosificar sus efectos. Es de agradecer, pues esos elementos tan modernos apenas se notan –como se ha dicho– en el buen ensamblaje de la obra: hay así unos consabidos documentos comprometedores en el convento; hay así una intrusa, la sobrina de Goyeneche, en ese convento con vistas a dar con su paradero; hay así una historia tremenda afecta a túneles subterráneos que parten del convento en intrigas de corte político; hay, en fin, hasta un muerto y un incendio devastador que afecta al mismo. Cumple decir que Benavides consigue que cada capítulo no se cierre definitivamente, dejando en el aire resoluciones inconclusas. Es novela, pues, estructurada en expectativas, y este tipo de recursos el autor los borda.

Así, valga como ejemplo final la tercera parte del libro, donde se muestran las relaciones entre la superiora del convento y una novicia problemática que llevará a la superiora a recrear lo que sucedido tiempo atrás en el convento, cuando ella era muy joven y acontecieron los avatares de Goyeneche. Documentos secretos, política con mayúsculas, pues, imbuida dentro de una historia sentimental –una intrahistoria que diría Unamuno– *El enigma del convento* es novela que mezcla con feliz resolución estos dos mundos. Y cuando ello se consigue los resultados suelen ser espléndidos, pues, ¿qué otra cosa es *Guerra y Paz* si hacemos caso omiso del genio de Tolstoi?

Patrick Modiano:*Accidente nocturno*

Traducción de María Teresa Gallego Urrutia

Ed. Anagrama, Barcelona, 2014

144 páginas, 14.90€



Huellas

Por JULIO SERRANO

Un accidente en la noche: un joven es atropellado por un Fiat verde mientras cruza la plaza de Les Pyramides en dirección a la plaza de La Concorde. Una topografía precisa y un coche determinado son apenas los detalles que anclan esta historia a lo concreto. El resto del libro de Patrick Modiano, *Accidente nocturno*, es una indagación detectivesca que camina a tientas. ¿Quién es la misteriosa conductora? ¿Qué recuerdos de una brumosa infancia ha traído a la memoria el impacto?

Al adentrarnos en esta investigación comenzamos un largo deambular por París junto al joven protagonista: de Les Tuileries al mercadillo de Les Puces; de la plaza de Saint-Germain-l'Auxerrois a la glorieta de L'Alboni o a la plaza de Les Pyramides. No

es descabellado leer este u otros libros de Modiano junto a un mapa de la capital francesa, ya que su obsesión por la deriva propone un paseo, invita a vagar por un París solitario, misterioso, que une el presente del libro (el París de los sesenta) con el París mítico de sus recuerdos, sellado en una geografía tan precisa como inalcanzable: lo que estuvo y ya no está. Nos encontramos así con personajes que aparecen y desaparecen —el olvido los desteje antes de haber podido perfilar para ellos una identidad—, la ciudad misma se va esfumando ante nuestro errabundo paseo. Lo único a lo que podemos aferrarnos son sus nombres o el nombre de las calles en las que los encontramos, un pequeño puñado de datos sin los cuales todo sería niebla.

El detective que hay en Modiano no llega a tiempo de arrojar luz sobre la sombra, el enigma es siempre el centro. La ardua indagación se resuelve en un asentamiento en el misterio mismo. No llegamos a saber muy bien quiénes son unos y otros, tampoco quién es él. Ése es el territorio de Modiano, el lugar donde el tiempo distorsiona la memoria y el presente se convierte en un deambular por «las calles muertas del domingo por la noche», por los enigmas de las ventanas encendidas, por el desasosiego de cierta calle en la que la noche abre una grieta por donde el pasado retorna.

Tratar de acercarse a la identidad de Modiano, trazar un pequeño perfil, nos adentra paradójicamente en una aventura muy modianesca. Hay que decir que el autor no destaca por su introspección –más bien, huye de los exámenes de conciencia– y antepone el misterio a este tipo de análisis. En las entrevistas se muestra escueto, algo tímido, y pese a la invasión mediática que ha supuesto el Nobel, protege su intimidad amparado en sus «relaciones difíciles con la palabra», pues se siente más seguro escribiendo que hablando. En una entrevista realizada para *El País* finalizaba diciendo: «Todo ha sido un poco confuso, ¿no?». Intuyo, no una forma de pudor ante su tendencia hacia lo impreciso, sino un alivio: el del que no se siente cómodo ante una luz que le dibuje bajo una falsa nitidez. Puede ser que Modiano, como uno de los personajes de su célebre obra *En el café de la juventud perdida*, tienda a ocultarse, a «embrollar las pistas». No obstante, aquí y allá hay huellas que el lector puede seguir, participando del mismo juego, el vano intento de dar forma a una identidad, consciente de lo que tiene de invención, de mentira, que es a lo que no cede Modiano,

pues antes prefiere la bruma, más cierta en su caso, más verdadera.

Para conocer esta niebla en la que Modiano sitúa su propio origen hay que leer sus primeras novelas -*El lugar de la estrella*, *La ronda nocturna* y *Los paseos de la circunvalación*-, obras turbias que nos acercan a una época clave para él, la del París ocupado. Describen un tiempo que él no vive, pero que le obsesiona al considerarlo su «prehistoria», su germen. Es el mundo caótico de sus padres, plagado de personajes con identidades ambiguas y contradictorias, que viven entregados al instante, moviéndose rápido en direcciones cambiantes, inaprensibles en última instancia. Algunos reales, como Louis-Ferdinand Céline o Pierre Drieu La Rochelle; otros, ficticios pero plausibles, caso de un judío colaboracionista o de un agente doble que trabaja al mismo tiempo para la Gestapo y para la Resistencia, formando el caótico dibujo de una época envilecida.

En medio de este «terruño–o estiércol» nace Modiano en 1945, en Boulogne-Billancourt, al este de la ciudad de París. De sus padres sabe menos de lo que habría deseado. Su madre fue una bailarina y actriz belga, «una chica bonita de corazón seco» que tendió a dejarlo al cuidado de unos y otros y a quien percibimos en sus obras sobre todo como una ausencia. Su padre, un hombre de negocios italiano vinculado al «turbio mundo de la clandestinidad y del mercado negro» fue huidizo, indiferente y esquivo: averiguar la identidad de su padre es una de las obsesiones de Modiano, quien poco ha podido desentrañar de este hombre lleno de secretos. Al parecer sobrevivió, entre otros velados negocios, favoreciéndose de ciertas relaciones con distintos sujetos de la Gestapo. Mantuvieron escasas y siem-

pre presurosas conversaciones, de las que recuerda sólo unas pocas confidencias. En una ocasión le dijo: «Nunca hay que descuidar los detalles pequeños... Yo, por desgracia, siempre he descuidado los detalles pequeños...». Consejo presente en la obra de Modiano, que busca la concreción en la bruma. Su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por el abandono, el desafecto y la soledad. *Un Pedigrí*, su libro más claramente autobiográfico, nos lleva a esa época. Es especial en el conjunto de su obra porque nos aporta las pistas biográficas que vamos a encontrar de manera difuminada en *Accidente nocturno*. Es un libro seco, escrito a modo de *curriculum vitae*, impregnado de un dolor digerido, madurado. En él trata de librarse del peso de unos años negros, de un tipo de dolor que desdeña, que no le sirve «para nada», con el que «ni siquiera se puede hacer un poema». No hay lírica en esta exposición; sólo una carta de identidad escrita desde la distancia, sin juicio ajeno, sin autocompasión. Y entorno a esta crónica del desarraigo, el caos. Un mundo extravagante lleno de esos personajes extraños que a la vez nos resultan familiares de sus obras anteriores y unos padres a los que trata de entender para deshacerse del rencor: «Curiosa gente. Curiosa época entre dos luces». Es entonces «cuando se conocen mis padres, en esa época, entre esas personas que se les parecen. Dos mariposas extraviadas e inconscientes en una ciudad sin mirada». Podría quejarse, ahondar en las razones del desafecto, pero narra los hechos con frialdad y calla. Es un libro que se silencia a cada paso, que perdona. «Todo queda tan lejos ya...».

No habrá más rastro en el resto de su obra de esta «pueril tentación» —a la que no cede— de la queja o el reproche. Una frase de

François Mauriac, que Modiano reproduce en una de sus obras, habla de esto mismo, pero vinculado a la topografía: «Esa ciudad en donde nacimos, en donde fuimos niños, y adolescentes, es la única que deberían prohibirnos que juzgásemos. Se confunde con nosotros mismos, la llevamos dentro». *Un pedigrí* es clave para asomarse a aquello de lo que Modiano se aleja pese a constituirlo. Y parece que lo consigue —zarpar, huir— «antes de que se derrumbe el pontón podrido». Pero «por poco», última frase de este frío testimonio de despedida de una infancia vista ya sin emoción, sin pertenencia. Dos pulsiones distintas: la de la reconstrucción de un tiempo que no ha vivido —el mundo de sus padres—, para comprender el caos del que proviene, y la de alejarse, mediante una escritura escueta y asordinada, del mundo de su infancia.

Y gravitando sobre todo ello, su gran enigma: la identidad. ¿Y tú quién eres, *veedor de sombras*? La frase de Dylan Thomas que abre *Villa Triste* está en cada nueva novela. La pregunta que nunca se resuelve porque la memoria distorsiona los hechos, porque es frágil y cambiante, y Modiano huye hasta de su propia investigación. En cada obra hay una búsqueda —de sí mismo, de otros— normalmente ficticia, pero también real, como en la curiosa novela de *Dora Bruder*, un libro que resulta de la investigación de un suceso que halló en las páginas de un periódico parisino de los años cuarenta. Se buscaba a una chica de quince años desaparecida. Modiano se obsesionó con esa ausencia e inició una investigación en la que descubrió que Dora Bruder era judía y que, tras escaparse de casa, fue detenida por la policía colaboracionista y deportada a Auschwitz, donde murió. No es la única vez en la que —fuera de la ficción— se ocupa

de seguir los rastros de otros que aparentemente le son ajenos. El distrito XVI, cerca de Trocadero, es el barrio que una y otra vez aparece en sus novelas, un barrio aparentemente banal, pero importante para Modiano por ser una zona en la que durante una época desaparecieron un número no desdeñable de personas, como él mismo ha comprobado con las guías de teléfonos. Curiosa afición, la de rastrear las guías en busca del que ya no está.

De Modiano se ha dicho, hasta bien entrados los años noventa, que escribe una y otra vez el mismo libro. Ahora se sigue diciendo, pero ya más bien esperando, como dice José Carlos Llop, ese «mismo libro» que es un libro distinto. Itinerarios diferentes en torno a –eso sí– las mismas obsesiones: el misterio, la memoria y el olvido, aquello que retorna amenazando quebrar la estabilidad lograda, su infancia, la persecución de identidades que se difuminan... todo ello entretelado con nombres de calles, listados «a lo Péric», exhaustivos datos, sucesiones de nombres históricos o compilaciones que pretenden amarrar aquello que el tiempo destruye. Esta desconcertante antítesis está presente en toda su obra: lo concreto y lo impreciso, conviviendo con una infrecuente naturalidad. En *Accidente nocturno* señala la imposibilidad de esta fusión de contrarios y define su empeño «tan vano como el de un geómetra que hubiera querido levantar un catastro del vacío». Pero lo que sí consigue es crear un espacio literario propio, extraño, equívoco, tan suyo que para tratar de definirlo la crítica usa desde hace ya algún tiempo el adjetivo *modianesco*.

A Modiano no parece incomodarle esta crítica con respecto a su recurrencia a ciertas obsesiones y, con cierto humor o humildad, alguna vez ha comentado: «Mira –me

digo–, has vuelto a hacer la misma cosa, qué curioso», pero precisa: «es cada vez el mismo libro pero desde ángulos diferentes. No hay repetición, pero es la misma obra». Una obra que se completa en la siguiente sin que consigamos percibir que el puzle se cierra. Y es que su obra no está concebida como una arquitectura o con una estructura catedralicia. No es la meticulosa reconstrucción de Proust, o no del todo, ya que el pasado de Modiano es más bien una losa de la que quiere deshacerse. No hay nostalgia en su mirada hacia atrás. A diferencia de *En busca del tiempo perdido*, su escritura es fragmentaria. Avanza «a golpes, de repente, desordenadamente». Al igual que esta, está vinculada a la memoria, pero más bien reproduce el modo en el que funciona la memoria misma, con *flashes* que llegan de forma imprevista. El pasado se filtra en el presente de los protagonistas y vuelve a irse, está un momento y se disgrega al siguiente, es inasible: sus novelas se limitan a recoger esas intromisiones emulando los mecanismos de la memoria y a seguir caminando, igual que su autor, entregado durante tantos años al goce de perderse por las calles de París.

Si la novela negra y detectivesca de la que tanto se nutre Modiano camina hacia atrás, avanza para reconstruir la escena de un crimen o un asalto sin resolver, *Accidente nocturno* deambula y se pierde, hace de París un laberinto. Nos adentramos en una fantasmagoría, más desconcertante cuanto más nítida: Modiano ha comparado esta irrealidad con la obra de Magritte, dibujada con precisión, pero fantasmal en su conjunto. El detective amnésico que es, en parte, Modiano, ha logrado transformar la nebulosa de la historia y de la identidad en algo real: su literatura.

Josep Pla:

La vida lenta. Notas para tres diarios (1956, 1957 y 1964). (Ed. y prólogo de Xavier Pla; trad. de Concha Cardeñoso)
Ed. Destino, Barcelona, 2014
320 páginas, 21€



La vida lenta de Josep Pla: La gran escritura en bruto

Escriure bé, és, doncs, molt important; però encara ho és més que darrera de cada paraula hi hagi una cosa. Si es produïx la simultaneïtat, el resultat és sensacional.
Josep Pla, *Notes disperses*, (1969).

El whisky és un alcohol que presiona devers la sensualitat.
— Josep Pla, 21-V-1965, *Per acabar* (1992).

Por ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

Juan Malpartida afirma en el capítulo correspondiente a 1998 de su diario *A vuelo de página* (Madrid, Fórcola, 2011), tras cotejar las memorias de Baroja con *El quadern gris*, que «el diario de Pla, escrito en su primera juventud y reescrito en la madurez, es un modelo de concisión e inteligencia». De

hecho es la faceta de la escritura diarística de Pla de mayor ambición y envergadura literaria. Junto a ella, otros modos de diarios son *Madrid, 1921. Un dietari* (1929) o *Cabotatge mediterrani* (1956) (1971). Y también anexa a esa faceta de escritura —en la que Pla es un maestro— figuran *Notes disperses* (1969) y *Notes per a Sílvia* (1976). Sin embargo, la querencia de Pla por lo cotidiano y, en el fondo, por lo autobiográfico, a la par que su abierto rechazo de la literatura pura (¡lo dejó dicho en 1927!), permitió en 1981 —el año de su muerte— la publicación de *El viatge s'acaba*, una serie de notas para un diario que abarcaba desde enero del 67 (Buenos Aires) a octubre del 68 (Mas Pla, Llofríu). Y unos años más tarde (1992) y clausurando su *Obra Completa* el tomo

Per acabar, donde se agavillaban notas para un diario de 1965 y notas para un diario de 1966: el primero se iniciaba el uno de enero en Mas Pla y se cerraba el último día del año entre Barcelona y Palafrugell; el segundo, principiaba en Mas Pla (1 de enero) y daba cuenta de un año muy viajero que finalizaba el 31 de diciembre en Buenos Aires en compañía de Aurora: «Me'n vaig al llit quan toquen les dotze. A. em ve a buscar. Una copa de xampany agre».

Bien, con la publicación del presente tomo, *La vida lenta. Nota para los diarios (1956, 1957 y 1964)* se completa el conocimiento de estos excepcionales carnés personales del genial escritor ampurdanés, que aquí abarcan el año 1956, dos meses del 57 y 1964 completo. En efecto, como señala el editor y prologuista del volumen, el profesor Xavier Pla, los diarios no tienen ambición literaria, pero sus anotaciones nos acercan a la desnudez de una intimidad muy compleja, dominada por la lectura, la escritura, el insomnio, el alcoholismo, la tristeza, la insatisfacción, la vejez y una densa soledad moral. Y, amparándolo todo, el desánimo del soborno del tiempo y la atmósfera de una rutina anfibia: «Soy un charlatán terrible» (15-II-1964) y, al mismo tiempo, «Tramontana y lluvia. El solsticio de invierno (...) Como en la cama. Sigue lloviendo. El viento cambia a levante. De madrugada parece que afloja. Se oye el mar» (18-XII-1964). Y una síntesis cierta: «Escribo. La noche es inacabable. Aburrimiento o insomnio» (21-XI-1964).

La vida lenta son notas de agenda que el propio escritor caracterizó en el otoño de 1980, en el texto *Unes paraules*, que precedía a las notas del diario 1967-68 en el tomo *El viatge s'acaba*. De esa caracterización hay que subrayar tres aspectos. En primer térmi-

no, la escritura de la nota de la jornada la hacía cuando amanecía la siguiente. El segundo aspecto es esencial en esta *écriture du jour*: «Tot hi és directe, només insinuat, sense gruixos ni pensar en adjectius brillants». Y como tercer aspecto, que tiene algo de compulsivo: la grotesca punta de erotismo cerebral y epistolar que conlleva la tristeza del *retour d'âge*, según explica Josep Pla antes de calificar la redacción del diario como producto de la soledad, la vejez y el insomnio.

La única diferencia de *La vida lenta* con respecto a esta espléndida caracterización de sus quehaceres de 1967 es que las notas son a menudo aún más breves, más laconicas. Y un anexo que deviene, con todo el poder de la metáfora y la metonimia, en la psicología y el perfil del escritor y su correlato Mas Pla en Llofriu: «Esta casa me ha salvado la vida» (16-VI-1956). Es el rincón del escritor: la vieja masía del siglo XVII, la chimenea, la mesa, la pluma, el pliego de cuartillas, el tabaco, la cafetera, la botella de whisky o coñac. Y también, su correlato: la agudeza y la perspicacia, la ironía y el escepticismo, el tedio y la creación. Y siempre, el insomnio.

II

La vida lenta es la suma de dos cronologías diferentes: 1956 y dos meses de 1957 de un lado, y 1964 de otro. En el primer diario tiene especial relevancia el viaje que Pla realiza por el Mediterráneo, guiado por la costa italiana, para llegar a Atenas y retornar, vía Nápoles y Marsella, a Llofriu (del 9 de marzo al 18 de abril). Con buen criterio, el profesor Xavier Pla (editor del volumen) toma esta referencia viajera para mostrar los «niveles» de la escritura de Pla: las escuetas notas del diario que ahora conocemos; los artículos y reportajes que publicó

en el semanario *Destino* bajo el marbete de «Cartas del Mediterráneo» y, por último, la reelaboración que se materializa en un discreto libro de viajes, *Cabotatge mediterrani* (1956), publicado en 1971 en el tomo decimotercero de la Obra Completa. Sería un excelente trabajo para una nueva filología determinar la conciencia del diarista, del periodista y del creador en este apasionante proceso de la *intentio operis*.

También en ese primer diario de 1956 se da cuenta de un viaje al Norte de Europa (del 1 de julio al primero de agosto), que se cierra con una frase bien significativa: «Me hace ilusión volver a casa» (1-VIII-1956). De menos duración y de geografía más escueta es el viaje que realiza a Mallorca entre el 22 de noviembre y el 6 de diciembre, y cuyo momento principal es su encuentro con Camilo José Cela, que desembocó en una larga «Carta de Mallorca» titulada «Visita a Camilo José Cela en Palma», publicada en el semanario *Destino* del 29 de diciembre de 1956 y que es en realidad una entrevista que daría mucho juego literario, pues en ella participaron, junto a los protagonistas, Néstor Luján y Antonio Vilanova, tal y como mostré en el tercer capítulo de mi libro *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor* (Sevilla, Renacimiento, 2008). Quiero aprovechar la ocasión para subrayar la precisión y el rigor de las anotaciones de Pla en su diario. La nota del 27 de noviembre, que refiere la cena que CJC le ofreció en el *celler* Can Amer de Inca, dice lo siguiente: «Bodega de Can Amer. Cochinitillo. El secretario del juzgado –gallego». En efecto, precisión absoluta: el secretario del juzgado de Inca era Antonio Trillo, gallego como Cela y quien puso al escritor en la pista del Puerto de Pollensa, donde se inicia la fecunda etapa mallorquina de Cela.

En la parte correspondiente al diario –muy breve– de 1957 hay unas cuantas notas correspondientes al viaje que realiza desde el 23 de enero hasta el 8 de febrero a Suiza y Austria, y otras menos extensas del comienzo del viaje a Argentina y Brasil, que inicia en Barcelona el 21 de diciembre.

Los dos primeros diarios contienen apuntes de noticias de radio e intensidad variables, pero siempre importantes en esta escritura fascinante, en bruto, escasa en las letras peninsulares del siglo XX. En el dominio personal, el diario de 1956 se inicia con esta anotación certera y dolorosa: «Esta noche, cuando volvía a casa (a las dos) a pie, con una tramontana fortísima en contra, pensaba que, a veces, la vida parece más larga que la eternidad» (1-I-1956). Luego, a menudo, el alcohol, el insomnio y la correspondencia con Aurora Perea (1910-1968), quizás el gran amor del escritor ampurdanés. Pla y Aurora vivieron juntos de 1943 a 1948 en L'Escala, pero después Aurora emigró a la Argentina y se casó en 1952. Pla la visitó en Buenos Aires en 1958, 1960, 1963 y 1966, mientras las notas de sus diarios la convierten en un motivo recurrente del desasosiego obsesivo, nostálgico y erótico. He aquí la primera del dietario del 56: «Correspondencia con A., leída. Esta chica tiene razón. Me lo he perdido todo. He sido un borrico. La tendencia a la ternura me lleva, por huir del ridículo, a la dureza y al exceso». (1-IX-1956).

Las notas sobre el ámbito profesional –Pla es columna vertebral del semanario *Destino*– son también frecuentes, desde los trabajos en sus libros (por ejemplo, el segundo volumen de *Viatge a Catalunya, De l'Empordanet a Barcelona*) hasta las luchas internas por el control de la gestión de *Destino*: «La masía. Hacia las doce y media

llegan Vergés y Luján y se quedan a comer. Canelones riquísimos: Vergés tiene apetito, se come siete. Vino fresco, portugués. Luján también cumple. Después pescado a la brasa y, para rematar, salchichas y setas. Larga conversación sobre *Destino* y la situación de Agustí. Después, conversación general». (21-X-1956).

La familia (en especial su madre María Casadevall y su hermano Pere), los amigos, las cenas en Cal Tinyoi (que es el Can Miquel omnipresente en este dietario) y los visitantes aparecen de continuo en esta escritura del día. Al lector le llaman la atención las notas sobre Vicens Vives y Ridruejo. Sobre Vicens Vives conviene enfatizar su sintonía intelectual con Pla. Baste recordar la nota del 10 de noviembre: «Vicens es un muchacho estupendo». Por lo que respecta a Ridruejo, fue Vicens quien los puso en contacto y, tal y como señala Xavier Pla, sus encuentros debieron ser memorables. Durante el invierno del 56, Pla anota en su diario la detención de Ridruejo, mientras en agosto (Ridruejo pasa unos días en Tamariu) tienen varias conversaciones: «Ridruejo es interesante, simpático y fascinador» (16-VIII-1956); «Ridruejo está agudo, inteligente y mentalmente fino» (19-VIII-1956); «Ridruejo ha estado muy brillante, pero su capacidad cerebral llega a asustarme. Puede que sea el mayor defecto de Dionisio [...] La capacidad mental de Ridruejo es enorme y me recuerda a cuando yo era joven» (25-VIII-1956).

Ahora bien, esta intensa vida social (las tertulias continuas con los amigos Josep Quintà, Lluís Medir o Josep Martinell, entre otros) desemboca en «No me entiendo a mi mismo» (17-VIII-1956), «esta vida es completamente estéril» (18-VIII), «El verano me fatiga» (13-VIII), «Sensación de ve-

jez» (12-VIII), «Insomnio. Imposible dormir hasta las once de la mañana. Horrible» (29-VIII), mientras le acompañan siempre el erotismo y la sexualidad no domesticados: «Terminamos la noche en el cabaret del club Garbí los Ortínez, Montsalvatge, Rosa, Duarte y yo. Montsalvatge es un bobalicon curioso y con buen sentido. He bebido mucho y en el cabaret he tenido –ante esas señoras tan bien vestidas– un momento de impaciencia». (18-VIII-1956).

Finalmente, los carnés personales del 56 y del 57 dan noticia de la lectura y de la escritura en el desasosiego al que le «ha llevado el camino de la soledad» (26-VIII-1956). Lee a Voltaire, la *Vida de Johnson* de Boswell, las *Memorias* de Truman, a Madame de Sevigné (las *Cartas de La Pléiade*). «Leo *Moros, Judíos y Cristianos*, de Cela. Es un libro colosal que hace vomitar a cada paso» (23-IV); «En la cama leo a La Bruyère. Extraordinario. Interés siempre renovado. Escritor fenomenal» (25-IX); «En la cama leo a Léautaud. Interesante y desvergonzado» (11-X); «Leo el *Journal* de Renard. Fascinador, extraordinario» (14-XI); «Leo a Marx. Es un autor que me deprime por la obsesión que tiene» (19-XII); «Vuelvo tarde a casa y, en la cama, leo a Montaigne. Insomnio persistente con la obsesión sensual del alcohol. Los accesos de tos de la bronquitis. Sensación de envejecimiento, de asco general y depresión extrema» (28-XII-1956). «Leo a Valle-Inclán a pesar del barroquismo. A veces me gusta. Cela está todo en Valle-Inclán, incluida la técnica» (15-II-1957). Al mismo tiempo, este lector infatigable lee revistas y periódicos exquisitos: *New Yorker*, *Le Monde* o *Journal de Genève*. Y siempre el decorado de un escenario que no cesa: «Qué viejo estoy. Curioso y natural» (1-I-1957).

III

Para 1957, Josep Pla acababa de cumplir sesenta años. En cambio, en las notas del dietario, el 3 de mayo del 64 el soborno del tiempo se ha convertido en más imperioso, agobiante, con el aditamento de la enfermedad de su madre, que fallecería el 3 de mayo de 1965: «Noticia de la mort de la mamà a 2/4 de deu del matí. Ha mort avui a cuarts de cinc», según escribía en el dietario publicado en *Per acabar*. El lector puede conocer de primera mano en este excepcional diario del 64 algunas cuestiones que atañen al descomunal quehacer literario de Pla. En primer lugar, la escritura. Así la reelaboración de *El quadern gris*, que queda desde las notas del 64 debidamente constada, o el trabajo sobre *Les hores*, el libro que había visto la luz inicialmente en 1953. Se trata de unas meditadas recreaciones o, como seguramente se debe decir, un trabajo en sucesión. En segundo término, las lecturas. Las revistas y los periódicos en el pequeño mundo universal de Llofriu, y los libros: relectura de Molière (la estupenda dependencia de Pla de la literatura francesa), lectura de Dostoyevski, al margen de un sinnúmero de encuentros nocturnos que van de Jean Paul Sartre a Edmund Wilson. Un dato impresionante que demuestra la curiosidad incesante del escritor en un escenario en que el insomnio es «escandaloso» (26-XII) o «pesado» (29-XII). La lectura y la escritura son compañeras de una dualidad que tiene horas de tertulia y conversación, y tiempos terribles de insomnio y soledad.

En el dietario de 1964 afloran directamente algunas cuestiones de índole política. Unas proceden de motivos recurrentes de los diarios anteriores. La crítica a la degradación política y moral del franquismo —«Impresionante país de locos corrompidos

por el franquismo» (21-XII-1956)— se torna en categórica sentencia con motivo de cumplirse 25 años desde el final de la guerra civil: «25 años de paz, es decir, de miseria, de policía, de indignidad» (1-IV-1964). Y, naturalmente, también aflora la corrupción, que va aliada al desarrollo del turismo en la Costa Brava. Las gentes que se dedican a esos turbios negocios, que el escritor observa en su amplia vida social vespertina, son calificadas como «Gánsteres del turismo» (30-I-1964).

En el fondo, su concepción literaria —la poética de la cotidianidad y la mirada referencial— se dibuja quintaesenciada en estas notas que proceden de un escritor que dejó dicho en las *Notes disperses* que complementan *El quadern gris*: «D'aquest país, jo no em podria ser un trànsfuga desnaturalizat, sinó un transfuga melangiós. Aquest és el drama!». La condición más específica del diario del 64 —seguramente amparada por la intensificación de la correspondencia entre Pla y Aurora— es la inquietud y el desvelo sensual y erótico por Aurora, que habita las frecuentes y tenaces noches de insomnio del escritor. Aurora es un motivo obsesivo, pero como quería Cesare Segre, el término *motivo* es polisémico: es elemento recurrente y elemento germinal. Valores bien representados en las notas del diario de 1964: «Paso la noche como buena-mente puedo. A.» (13-I-1964); «Erotismo de A. persistente» (23-I); «Ninguna noticia de A. No puedo quitármela de la cabeza [...] Vida de viejo. Sin noticias, me exaspero» (11-III); «Obsesión por emigrar. Pienso en A. Insomnio brutal» (11-IV); «Carta de A. Le cuesta entender cómo tendrían que ser las cartas» (20-V); «Leo hasta la fatiga de ojos. El pensamiento de A. Para cenar, cerezas frescas». (20-V); «Nada de A.

Desesperante. Ganas de irme» (14-VII); «Carta de A. Poca cosa» (22-X); «Escribo a A. La situación es un completo desastre. Insomnio largo» (31-X); «Insomnio persistente. Escribo a A.» (19-XI-1964).

Esta lacónica antología pone sobre el tapete las luces y las sombras de la obsesión por Aurora en el presente diario. Posiblemente, el propio Pla dio con la síntesis de esa obsesión cuando corría la prima-

vera del 64: «Carta de A. Esta mujer es importante. Podría ser un paraíso para el final de la vida, que habrá sido tan poco paradisíaca» (30-IV-1964). En efecto, la lucidez intelectual del escritor frente a la impotencia o la cobardía del hombre. *La vida lenta* es un libro de literatura en bruto: prosa, referencialidad, cotidianidad, escritura solitaria y autorretrato de la psicología y la fisiología de un escritor descomunal.

[04]

Gonzalo Hidalgo Bayal:

La sed de sal

Ed. Tusquets, Barcelona, 2013

328 páginas, 18€



Los límites de Murania

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

En una conferencia reciente, recogida en el libro *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal* (Ediciones La Rosa Blanca, 2013), en un inusual ejercicio de autoanálisis, confesaba el escritor extremeño que, en el triángulo formado por el sujeto, la realidad y el lenguaje, su escritura estaría dominada por una voluntad de estilo que buscaría «suplir con el lenguaje las deficiencias de la realidad y las insuficiencias del sujeto». Tanto que, exagerando un poco, decía no considerarse un creador de personajes, puesto que –salvo en su más ambiciosa obra, *El espíritu áspero* (2009)– en sus obras «apenas hay más allá de un personaje protagonista y no sé hasta qué punto, *mutatis mutandis*, intercambiable de unas

novelas a otras». Hablaba también Hidalgo Bayal de lo que nombraba como el «efecto forastero», mediante el cual un personaje foráneo, al llegar a una ciudad –en su caso Murania–, ponía en evidencia las hipocresías y maldades de toda la comunidad, un recurso que había utilizado en tres de sus novelas, especialmente en *Paradoja del interventor* (2004).

Cuando Hidalgo Bayal pronunciaba esas palabras, tenía ya avanzada la que es por el momento su última novela, *La sed de sal* que, de nuevo, a través de un inocente viajero, nos transporta a la provinciana ciudad de Murania, centro de la tierra de murgaños que, con sus accidentes geográficos, hitos históricos y tradiciones (como las «pandorgas y venerandas» de Casas del Juglar du-

rante las que será detenido el protagonista), resulta ya familiar a sus lectores. Al contrario que el interventor de la novela mencionada, el protagonista de *La sed de sal* llega a Murania deliberadamente, pues por una «insensata extravagancia» decide visitar los lugares que conoce a través del libro de viajes *Travel of Murania*, redactado por el hispanista Walter Alway en los años treinta. El motivo del manuscrito encontrado pone en marcha el desarrollo de una historia que se irá tornando novela negra cuando el protagonista, que asumirá el nombre de «Travel» que le endilgan por su libro, es arrestado como sospechoso de la desaparición de una joven y trasladado a una estrecha celda desde donde escucha las injurias de una muchedumbre que pretende lincharlo. Condenado al moroso tiempo del prisionero, la aparición de uno de los carceleros, del novio de la desaparecida, de un compañero de prisión o del comisario Noé León, adquirirá una significación paradigmática y recibirá una glosa moral del detenido.

A pesar de su predilección por las historias centradas en un protagonista, no hubo hasta ahora una novela tan monológica en la trayectoria del escritor cacereño, pues salvo la intervención del delincuente Zotalito, las voces de todos los personajes están permeadas por el discurso del protagonista, organizado en una progresión silogística obsesiva y recurrente que, si puede llegar a irritar al lector, no deja de sumergirlo en los abismos de una conciencia perturbada: no de otro modo, el «transtorno» del bernhardiano Conde Saurau nos descolocaba como receptores para finalmente arrastrarnos en su desquiciada visión del mundo.

Había en los cinco relatos largos que formaban *Conversación* (2011) una polifonía y variedad de registros que han sido aparta-

dos en esta última novela de Hidalgo Bayal a favor de una profundización en los dilemas de la culpa y el temor. La filiación kafkiana, reconocida por el autor, es evidente, y Travel tiene tanto de la incapacidad del agrimensor K por comprender las leyes del lugar al que ha llegado, como de la perplejidad de Josef K ante su detención y proceso. La novela rebosa de referentes literarios –con abundantes fórmulas cervantinas– pero, sobre todo, cinematográficos: desde el Gordo y el Flaco, como bautiza el protagonista a sus carceleros, a la explícitamente citada *Sed de mal*, de Orson Welles, u otras de directores tan distintos como Jean-Luc Godard o Willy Wyler, y cuyos argumento el protagonista recuerda para explicarse su propia situación.

La novela es narrada en un estilo indirecto libre donde las intervenciones de otros personajes se integran en el discurso continuo del hiperestésico Travel, en el que cada idea es reformulada y reduplicada, con una deliberada ralentización del ritmo narrativo, en el que se incrustan reflexiones y se extraen significados inéditos de las expresiones más coloquiales o de algo aparentemente tan prosaico como la combinación de morcilla negra y queso azul. Todo ello trufado de una ironía que disuade de cualquier excesiva empatía o emoción hacia una historia de la que el protagonista es el primero en distanciarse.

A quien molestara la demora y reincidencia con la que el narrador vuelve sobre hechos y dichos aparentemente inocuos en los que cree atisbar la solución del enigma de su culpa, Travel adoctrina que «en nada somos únicos, en nada los primeros, somos rutina más reiteración», y la vida sería «la reiteración de un relato interminable», con algo de mito de Sísifo filtrado del conteni-

do trágico de Camus (Travel lo evoca al contemplar el esfuerzo de un escarabajo pelotero), pues la tragedia no puede existir para alguien que considera la vida como «la degradación objetiva e infeliz del hombre en este valle de lágrimas».

Como en *El cerco oblicuo* (2005), el bucle interminable –que se cierra sobre sí mismo como el título de esta novela y que refuerza los típicamente bayalianos palíndromos sobre una culpa que no existe– lleva a una meditación sobre el dolor y el engaño en la que las reflexiones de Travel y el comisario Noé León (otro palíndromo) se complementan. Hidalgo Bayal confesaba en la mencionada conferencia que le seducía «la tarea de escribir narraciones en las que no ocurre nada, que se nutren de sí mismas y que imponen, sin embargo, una lectura compulsiva». Un impulso similar al que llevó a Jonathan Littell, después de su monumental fresco

histórico *Les bienveillantes* (2006), a detenerse en una peripecia aparentemente anodina en su *Récit sur rien* (2009). También Hidalgo Bayal quiso, después de mostrarnos la amplitud de horizontes del mundo ficcional de Murania en *El espíritu áspero* y su variedad de abordajes narrativos en *Conversación*, restringir al máximo su enfoque, haciéndonos sentir la misma estrechez que Travel en su celda. Y todo ello para dotar de una fuerza concentrada al efecto que sólo se hace sentir al finalizar lectura: la elección libre de un personaje sin ataduras ni atributos desemboca en la mayor privación de libertad. La peculiar configuración temporal de la novela confluye en la intersección con nuestras dudas más informulables, y su conclusión es poco apaciguadora pues, como concluirá un Travel sólo aparentemente liberado de su condena: «Tenemos sed y no sabemos de qué».

Miguel Ángel Ortiz:*La inmensa minoría*

Ed. Random House, Barcelona, 2014

384 páginas, 17.90€



Antihéroes de hoy

Por SANTOS SÁNZ VILLANUEVA

Un rasgo destacado de la última novela española –acaso el más importante entre la búsqueda de nuevos caminos que le den sentido actual– reside en la recuperación de un testimonialismo colectivo. El éxito merecido del más reciente Rafael Chirbes, el de *Crematorio* y *En la orilla*, explica la oportunidad de un tipo de literatura semejante. Bajo el patrocinio moral del ahora agasajado autor valenciano, han desplegado en los últimos años su escritura comprometida y de filiación socialista Belén Gopegui, Marta Sanz e Isaac Rosa. Pero no están solos en este empeño y otros autores de menor y desigual valor les acompañan: Javier Maestre, Pablo Gutiérrez, Javier Moreno, Elvira Navarro, etc. El movimiento no pare-

ce obedecer a ningún acuerdo programático; quizás tenga algo de moda auspiciada por la industria del libro, y a su ya generoso caudal se suman, cada poco, nuevos autores. El más reciente, que yo sepa, es el joven Miguel Ángel Ortiz (1982). Su segunda novela, *La inmensa minoría*, entra de lleno en esta tendencia.

La inmensa minoría es una historia de los suburbios urbanos, de la Zona Franca barcelonesa. Tal asunto posee acreditados antecedentes en nuestra literatura. En general, remite a las novelas del chabolismo y la emigración de mediados de siglo, las de Antonio Ferres o Armando López Salinas. Y en cuanto al emplazamiento particular, se asocia con relatos de la misma época de Juan Marsé, Juan Goytisolo, Luis Romero o, con mayor

proximidad todavía, del olvidado Francisco Candel. Conviene establecer estos nexos, no por prurito historiográfico, sino por la necesidad de señalar una filiación en parte intencional y en parte artística.

Una limitada multitud, recreada con carácter representativo generalizador, protagoniza el libro de Miguel Ángel Ortiz. El foco de la historia son cuatro chavales, alumnos de cuarto de la ESO: los payos Retaco, el Pista, el Peludo y un gitano, el Chusmari. Este ceñido protagonismo se expande hasta abarcar a sus respectivas familias, unas cuantas chicas objeto de sus pulsiones carnales y algunos personajes más. O sea, la pequeña «colmena» de un pueblo pobre de la periferia metropolitana, la colectividad específica, depauperada y sin horizontes vitales dignos a la que el libro homenajea en el título. Como Miguel Delibes en *El camino*, Ortiz hace que uno de sus protagonistas hable en nombre de los muchachos: se trata de Retaco, voz que asume, desde una múltiple perspectiva, la transmisión de sus afanes. El recurso de un narrador en primera persona le permite conjugar la visión testimonial y cordial, cómplice y distanciada, y aporta un elemento básico, una cierta capacidad de evaluar el presente del relato aún cercano desde una perspectiva posterior. Así, el argumento ceñido a una actualidad punzante adquiere un valor alegórico, un tanto en la línea del relato de maduración que muestra el descubrimiento del mundo. Los elementos anecdóticos inciden en este sentido: el aprendizaje, la amistad, la confrontación con el otro, la precaria afirmación de la identidad, el amor y, por supuesto, la muerte, que no falta para recrear una lección de vida completa.

El disparadero hacia una significación abstracta de los contenidos anecdóticos es fuerte, pero se produce como el añadido na-

tural a un impulso verista absoluto. A este fin responde la decisión de anclar el núcleo externo de la acción –constituida por el ir y venir de los estudiantes, por la tensión del grupo entre la querella y la solidaridad– al gran fenómeno de masas de nuestro tiempo, el fútbol, concretamente al Mundial de Sudáfrica de 2010. Esto da al argumento una inmediatez y una veracidad totales, un sustrato anecdótico más allá de la verosimilitud exigible a la narración realista.

Si dicho marco revela la voluntad verista del autor, el anecdotario de la novela lo corrobora casi por exceso documental. En el futuro, cuando un historiador quiera utilizar la literatura para reconstruir los modos de vida y las mentalidades de una época más allá de las frías estadísticas o estudios sociológicos tendrá en este libro un material inapreciable: por una parte, por los datos –la escuela, la encrucijada presente de la familia tradicional, la actividad laboral de los ocupados y de los zarandeados por la crisis económica, la música que pone sintonía a un tiempo, la droga, el desempleo, el desahucio de la vivienda, la comunicación fiada a la electrónica (el móvil y los omnipresentes sms)–; por otra, por el anecdotario que sustenta modos de estar en la vida de un concreto sector social –el desaliento, la resignación, la protesta, el sinsentido cotidiano, el absentismo, el compromiso, el nebuloso porvenir–.

La fuerza –o la verdad del verismo de la novela– también depende de la posición del autor respecto de esa desangelada materia. Un narrador externo habría propiciado una valoración expresa de semejante estado de cosas colectivo. No se le puede pedir, en cambio, al muchacho que confiesa su experiencia ateniéndose a vivencias y emociones, que mezcle tan estrechamente los hechos y su percepción íntima. De ello sale una postura ge-

neral de neutralidad que evita la propaganda y la instrumentalización de la literatura al servicio de alguna causa. Por descontado, la intención del autor va implícita en el mismo hecho del asunto que elige, pero pone cuidado en no convertirla en un arma ideológica o política. Por ello no idealiza a los personajes, que no son –ni los chicos ni sus allegados– modelos de nada; más bien menudean gentes poco ejemplares. Tampoco cae en un futurismo catastrofista –pues parece que el porvenir depende de que existan determinaciones personales suficientes para superar las dificultades económicas–, ni convierte la situación material en bandera de un activismo político, salvo en la aproximación del barrio al movimiento del 15M, explicable en la vida real, pero no justificada satisfactoriamente en la novela, donde supone algo así como la inoportuna intromisión del autor en la mirada del narrador por culpa de la obligatoriedad que tiene la literatura comprometida de mostrar confianza en un futuro redentor.

No es esta hipótesis romántica acerca del porvenir lo mejor de la novela. Su acierto literario está en otro acorde. Se halla en el largo desfile de personajes que representan un modo de estar en la vida marcado por la resignación, la apatía, una modesta rebeldía, un dejar pasar el tiempo entre conversaciones triviales, o matar la tarde comiendo pipas en un banco, enseñando las costuras emocionales, dejándose pillar en un hedonismo alicorto, atezados por el prosaísmo del entorno, consumiendo droga por rutina, buscando afanosamente un trabajo precario, sin la menor inquietud espiritual. Gentes desvalidas, sin una clara noción de su circunstancia, sin capacidad de análisis, con una precaria verbalización de sus vivencias que queda reflejada en su expeditiva conversación, o en los frecuentes silencios, desconectados

del conjunto social. Con todas las distancias que se quiera, los escolares de Ortiz suponen, en la sociedad de la revolución tecnológica, el equivalente catalán de los empleados madrileños de Sánchez Ferlosio en la mortecina España franquista. Y ambos, por elevación, se convierten en metáfora de una realidad nacional amplia en sus respectivos momentos históricos. El autor hace un retrato de gentes pobres, sencillas, de antihéroes de hoy. En la atmósfera que acoge la pintura no gusta ni de la crudeza ni de la exasperación, más bien la galvaniza con una segunda capa de ternura.

Bastantes aspectos de *La inmensa minoría* remiten al realismo socialista de mediados de siglo. Pertenecen al ámbito de la novela obrerista, aunque no proletaria, porque este estrato social no tiene hoy la entidad de antaño. La puntillosa constatación de oficios y situaciones laborales lo certifica: conductor del camión de la basura, costurera en la propia casa, limpiadora de portales, empleado de una gasolinera, propietaria de una modesta peluquería de mujeres, dueño de un puesto de herramientas en los mercadillos, peón industrial, repartidor, sustituto en suplencias laborales, empleado de lavandería industrial, y otros de parecido calibre. Igualmente, el sistema verbal evoca los usos de aquel de nostado movimiento: frase corta, diálogo expeditivo y naturalismo lingüístico. Entre sus recursos destaca la terminología, las numerosas locuciones de actualidad que acentúan por el lado verbal la veracidad del testimonio: finde, gilar una libreta, flipar, chanar... Y también, como hicieron en exceso los real-socialistas, transcripciones fonéticas populares de vulgarismos como marca de estatus: na, pa, to, salió, liao, toavía, patás, pedrás, nació, puñaíto, así... E incluso reflejo del nivel sociocultural, transcribiendo la ortografía

de un mensaje: «Vuelbo en un rato. Hay fuet en la nebera».

Se acerca Miguel Ángel Ortiz con estos usos a la estética de la pobreza de anteayer, y esto supone una rémora para su novela, porque se le ve muy enfeudado en prácticas que no produjeron páginas gloriosas en nuestras letras. El reto que tiene ahora una novela social, como lo es esta, consiste en encontrar una forma nueva, creativa, para contar el sufrimiento humano desde una visión materialista que lo hace depender de la injusticia social y de la estructura económica del capitalismo rampante. No desdeña el autor ese requerimiento de modernidad artística, lo que se ve en aspectos menores como el encadenamiento del diálogo sin marcas tipográficas, la supresión radical de los verbos *dicen-*

di o en aspectos mayores, como fiar el ritmo narrativo al encadenamiento de breves secuencias. No resulta, sin embargo, suficiente. Escritores con semejante sensibilidad a la dimensión material de la vida hacen hoy más falta que nunca para contrarrestar el entontecedor circo mediático-televisivo, el amordazamiento siquiera relativo de la prensa por los poderes fácticos y la banalización de la novela por la industria editorial. Por eso, porque Ortiz revela cualidades apreciables de novelista suficientemente bien dotado –sobre todo para la observación, para barnizar la realidad vulgar con una mano de emocionalidad y para mantener el interés con tan escasa materia anecdótica–, hay que exigirle ese paso más allá que dé a su testimonio una jerarquía artística mayor.

[06]

Sergio Gaspar:

Viento de tramontana

Ed. Edhasa, Barcelona, 2014

278 páginas, 14€



La tramontana enloquece

Por EDUARDO MOGA

Esta primera novela del poeta y ex-editor Sergio Gaspar (Checa, 1954) es la suma de todas las novelas que había ideado hasta ahora, pero que nunca había llegado a escribir. *Viento de tramontana* es un artefacto complejo, múltiple, heterogéneo, que ejemplifica como pocos la novela posmoderna: una creación que reúne la afirmación y su contrario, el discurso y la negación del discurso, una forma y todas las formas. Ninguna descuello sobre las demás: todos los elementos que la integran contribuyen a su fisonomía multifacetada y plural, cuya pluralidad es su esencia. La estructura fragmentaria, la dicción escueta y el reblandecimiento ideológico han calado en los escritores más que como una moda: han calado

como un deber. Pero, comparadas con *Viento de tramontana*, la inmensa mayoría de esas obras tan actuales parecen pálidos balbuceos de prosélito. El libro de Sergio Gaspar demuestra hasta qué punto se puede estirar todavía el concepto de novela, sin adjetivos –eso que, tras el seísmo de las vanguardias, muchos dan por muerto–, como receptáculo de todas las inquietudes existenciales y estéticas de un autor. Y, aún más allá, demuestra también con cuánta vitalidad y solidez se puede construir el edificio derribado, en ruinas, de la posmodernidad. Para ello, Gaspar, no sin caer en la paradoja, recurre a lo clásico. Esto dice del libro que se propone escribir –en realidad, que se propone encargar a un negro– uno de los personajes de *Viento de tramontana*, Benito

Pérez Bendicho: «Potenciaría el texto como sátira, es decir, como *satura*, a saber, como una olla podrida en la que cabe cualquier ingrediente, cualquier cosa que se te ocurra echarle, desde un huevo o un nabo a un trozo de jamón ibérico o unas huevas de esturión... La literatura como acumulación heteróclita de lo cómico y lo trágico, lo lógico y lo ilógico, lo risible y lo serio, como *pot-pourri*, como hez formándose en el intestino por acumulación de la totalidad de lo ingerido y lo vivido, desde la lechuga al ansiolítico, desde lo fundamental a lo trivial» (p. 190). Con ese afán totalizante –pero de una totalidad fracturada, contradictoria, anti-épica–, Gaspar ha volcado en su novela una constelación de asuntos y, lo que es más importante, un enjambre de sugerencias, una turbamulta de ecos.

Viento de tramontana es, ciertamente, una novela satírica, que a veces se dispone como parodia y otras como caricatura, pero que nunca abandona la ironía, la humorada perspicaz. Gaspar satiriza, en primer lugar, el nacionalismo, tanto en su versión catalana, desquiciada, como en su dimensión histórica, desde el franquismo y sus cutres fastos imperiales hasta los bigotes vallisoletanos de Aznar. Este es, sin duda, el tema más visible del libro, y el mejor sintonizado con la actualidad, pero, a mi juicio, no es el más relevante del conjunto o, por lo menos, no es por el que *Viento de tramontana* más me llama la atención. A fin de cuentas, críticas –y, ay, exaltaciones– del nacionalismo las encontramos cada día en los periódicos, los telediaris y las comidas familiares. Lo importante en esta novela es que la crítica del nacionalismo no se ejerce en abstracto, como la mera formulación de un pensamiento contrario, sino que recae en materiales concretos, en conductas fechadas, reconocibles y risibles.

Acaso el aspecto más original de la sátira gaspariana del nacionalismo sea su aplicación al urbanismo de Barcelona. En una delirante «Contra» –como las famosas entrevistas de la contraportada de *La Vanguardia*– a Alonso Fernández de Avellaneda –que es, en realidad, Miguel de Cervantes Saavedra– el entrevistado enuncia una singular teoría en virtud de la cual lleva librándose, desde la demolición de las murallas medievales a mediados del siglo XIX y la aplicación del plan Cerdà, una batalla silenciosa, pero feroz, en las calles de Barcelona, entre el españolismo, representado por la avenida Diagonal y la plaza de Francesc Macià (de Calvo Sotelo, durante la dictadura), alejadas del casco histórico, y el catalanismo, que se identifica con el Paseo de Gracia, aún arraigado en la Barcelona antigua, en la «Barcelona eterna»; ese Paseo de Gracia que, como un cordón umbilical, une simbólicamente a la nueva Cataluña con su pasado imprescriptible y que Ildefons Cerdà, que quería desplazar el eje de la ciudad nueva al paseo de San Juan y la Plaza de las Glorias, no se atrevió a destruir. La interpretación urbanística del conflicto nacional esconde también alguna nostalgia: la que inspira la ciudad desaparecida con las refriegas de la construcción y los embates del tiempo: en esa antigua plaza de Calvo Sotelo, por ejemplo, «todo ha caído. Cayó el cabaret Lamoga. Cayeron el cine Rialto, las Mantequerías Leonesas, y ahora tú, Scotch Sándor Bar, a quien están cerrando delante de mis ojos, que tan inútilmente te lloran» (p. 113). La sátira política de *Viento de tramontana* se radicaliza –aunque sin perder el espíritu festivo y, a la vez, estoico– en el último capítulo del libro, donde remeda un texto fundamental para entender la novela, *Lucas de Bohemia* «y, en es-

pecial, su imprescindible escena sexta». El esperpento, que tan propiamente caracteriza muchos aspectos de nuestra vida social, se erige en uno de los modos preferidos por Gaspar para manifestar su desacuerdo con la realidad. En este capítulo final, asistimos a una reunión de todos los presidentes vivos de la Generalidad de Cataluña, más el convidado de piedra, que es el difunto presidente Josep Tarradellas, «en una Barcelona posolímpica, hiperturística, semindependentista, precapitaldeunestado y parabsurda» (p. 255). Las anotaciones dramáticas tienen aquí tanta enjundia como los propios diálogos: la mesa en la que se celebra la reunión, que es otro personaje de la obra, se describe «hinchada como un globo, grande como la esperanza» y Artur Mas i Gavarró se sienta en el sillón presidencial «solemne como la ceniza» (p. 261). Aún más contundentes son los que puntean otro diálogo teatral, el que protagonizan Montserrat Prats i Figueres, la moza de escuadra, y Antonio Torres Heredia, el guardia civil, amartelados en un tórrido idilio interpolicial (y casi internacional) del que saltan las chispas de muchos orgasmos sucesivos. Montserrat, por ejemplo, concluye que «la patria es otro cuerpo con el que puedas foliar, por amor o pagando, mientras tengas tu cuerpo. La patria es el sexo entre los cuerpos. Y Montserrat sale al balcón abierto de este descubrimiento, ve abajo el cuerpo aceituado de su amante, resplandeciente, y se lanza, y le habla. En catalán. Eso siempre» (p. 100). No es esta la única aparición del sexo en la novela, ni la más brutal. Su presencia se afirma en el primer capítulo, donde el narrador explicita la ingeniería erótica practicada por él y su compañera, Marta, quien ha decidido que le eyacule siempre en la boca. El narrador le desataska la gar-

ganta de greguerías, «aunque Marta no terminaba de separar los dientes lo bastante para que yo no acabara con el rabo escocido» (p. 17).

Pero la sátira de *Viento de tramontana* no es solo –ni, como he dicho, fundamentalmente– política. Se extiende también al mundo editorial español o, por lo menos, a algunas de sus prácticas, entre las que destaca la fabricación de *best-sellers* y el amaño comercial de los premios literarios. La propuesta de Carmen Diagonal Doscientosochenta de crear *The Planeta Prize*, abierto a todas las lenguas del mundo y con una dotación de seis millones de euros, no es sino otra hipóbole de esta novela deliberadamente hiperbólica, aunque desazona pensar que la exageración puede no distar mucho de la realidad. Pero la presencia de la literatura como material narrativo, como sustancia del texto, no se limita a esta *boutade* crítica. De hecho, la literatura, la reivindicación de la literatura española y las tradiciones que la integran, constituye otro de los ejes que articulan *Viento de tramontana*. La primera línea de la novela remite al *Lazarillo de Tormes* –la picaresca y el esperpento son las dos únicas aportaciones específicamente hispanas a la historia de la literatura universal, y a ambas recurre Gaspar–: «Puesto que me piden que les cuente mi historia por extenso...», empieza *Viento de tramontana*; «y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso...», leemos en el prólogo del *Lazarillo*. Esta remisión inaugural prefigura una intertextualidad constante, en la que resuenan el *Cantar de mio Cid* –aquellos ojos que inútilmente lloran la desaparición del Scotch Sándor Bar son también los de Ruy Díaz de Vivar–, de Garcilaso, Vélez de Guevara y Quevedo, de Galdós, Unamuno y Maragall, de la Generación del 27 y de Juan

Ramón Jiménez, pero también de los escritores falangistas o afectos al Régimen, como Agustí, Ridruejo, Gironella y, naturalmente, Josep Pla, que hace de cicerone nocturno de Franco en la Barcelona de 1964 y conversa con Miguel de Cervantes, superviviente de todas las Barcelonas desde que visitara la ciudad a principios del siglo XVII; un Josep Pla, por cierto, al que se hizo pasar por muerto en 1981 para borrar una figura incómoda, la del escritor genial que ha servido al dictador. Pero sigue vivo y con la boina calada.

Sergio Gaspar no solo urde una trama polifónica, sino que utiliza todas las técnicas de la narración, desde la multiplicación simultánea de un mismo personaje, como hace con la joven editora Helena Detroya, hasta los juegos intralingüísticos, como el que precede al capítulo final de la novela, donde el autor ha de reprimir la tendencia de las notas a pie de página a aumentar de tamaño. Gaspar se ejercita en estos menesteres con un conocimiento impregnado de escepticismo. Los conoce bien, pero también sabe que son mecanismos, fórmulas, convenciones. Los practica como quien monta y desmonta un mecano: con habilidad, pero con la honda melancolía de saber que no son una realidad estética absoluta, sino solo una herramienta edificante, un decorado de la obra. En su escritura, ambos actos están presentes: la creación y el desmentido de la creación, el hecho y la discrecionalidad del hecho, la exaltación y la pesadumbre. A este desempeño bifaz añade otros vinculados al mundo de la literatura, que Gaspar integra en la totalidad que es *Viento de tramontana* como en un gran rompecabezas de discursos y estrategias verbales. En él caben la crítica literaria (Cervantes discierne con precisión alguno de los méritos literarios de Pla:

«Su conversación me ha devuelto al hogar del presente y del instante, de la anécdota que nos atrapa y nos cobija, nuestro único hogar, y he vuelto a sentirme vivo y de nuevo he gozado del miedo a morir» p. 204), el ensayo (preocupado a menudo por las revueltas de la historia, e indefectiblemente impregnado de humor, como la revisión de los principales capítulos de la evolución de la ciudad de Barcelona que hace Cervantes) y la poesía, médula del quehacer literario de un Gaspar que aquí la practica entre burlas y veras. Esto escribe en el tramo final de la novela: «Ni podremos dejar de desear ni podremos realizar nuestros deseos. Ante esta doble impotencia, no me extraña que soñemos con vivir en los vastos jardines sin aurora, donde el deseo no exista. O que nos atraiga un mundo donde los objetos están en su sitio y en calma, oyendo dar las doce en el reloj del mediodía sin sombras» (pp. 240-241).

Viento de tramontana es una novela satírica, sí: de la política catalana y española, de los agentes y directores literarios, del turismo y la mala literatura, de la ciudad y el sexo. Nos reímos, sí, y a veces incluso nos vaciamos de risa. Pero en toda sátira hay un moralista, alguien que señala, con acidez más o menos insoportable, la distancia que media entre su ideal y la realidad. Y esta distancia no puede sino entristecer: en primer lugar, a quien la constata, el autor, pero también a quien le es revelada, el lector. *Viento de tramontana* abruma con una prosa de fuste, exacta, jugosa, lúcida, hilarante, pero que transmite un desconuelo singular. Las jocosas invectivas de Gaspar no son sino expresión de una íntima frustración: la del lenguaje caído, la de la corrupción de los discursos y de las ilusiones depositadas en ellos, la de un mundo que ca-

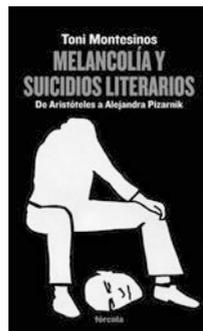
mina fatalmente, no hacia la destrucción, sino hacia algo peor: la ininteligibilidad. Y en esa frustración se encuentran también el autor y su lenguaje. Sergio Gaspar parece recordar en todo momento aquella edad de oro personal –la suya, pero también la de todos los hombres– en la que la palabra era una promesa de felicidad, una afirmación de la verdad. Ahora se ha convertido solamente en un instrumento o una tácti-

ca que deja ver, para quien haya leído y sepa mirar, el reverso, las entretelas, el truco. Gaspar demuestra que, como un buen abogado, sabe defender una posición y la contraria, porque conoce todos los recovecos de la ley y es consciente de que es una construcción, una convención desprovista de objetividad. Por eso *Viento de tramontana* es una novela posmoderna. Y por eso es también una gran novela.

Toni Montesinos:*Melancolía y suicidios literarios:**De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*

Ed. Fórcola, Madrid, 2014

190 páginas, 18.50€



Sobre la inutilidad del sufrimiento

Por REINA ROFFÉ

Cada período histórico ha tenido su carga de melancolía y su saga de melancólicos y suicidas. Estos hijos de Saturno despertaron siempre reacciones diversas. En efecto, como señala Toni Montesinos en *Melancolía y suicidios literarios* –diáfano ensayo sobre un tema fascinante y, a la vez, desolador–, la tristeza suave, a veces sin causa, o *tædium vitæ*, «una zozobra sentida desde las melladuras del primer conocimiento», según Ramón Andrés, ha sido tratada desde distintas perspectivas como una «enfermedad del alma», una «dolencia psicológica», o bien como «ese estado anímico, esa mera pose» que dio asidero al pronunciamiento de poetas, sociólogos y psiquiatras que intentaron abordar o describir esta cla-

se de temperamento –untuoso de bilis negra– en procura de descifrar qué lo produce y por qué, en ocasiones, suscita la autoeliminación. Lejos de dar respuestas o de regodearse en conclusiones sobre un asunto que escapa a toda contundencia, dada la atmósfera de subjetividad y misterio que lo envuelve, Montesinos elige iniciar un recorrido de pesquisa para confrontar los múltiples enfoques que fueron surgiendo y las variadas formas de representación que adoptó la literatura a lo largo del tiempo para mostrar a esas criaturas taciturnas y desgarradas, de finales trágicos. Desde Aristóteles a la poeta argentina Alejandra Pizarnik, el estudio se interna en el análisis del binomio suicidio-melancolía de la mano de grandes filósofos y escritores, mientras el lector en-

tra en un mundo de muchas aristas, en un clima donde el orden natural se ha roto sobrado de incertidumbres y tedio.

Si para algunos el suicidio representa la negación de la vida y, como tal, se lo condena, para otros, en cambio, resulta una salida honorable, expiatoria, que reivindica la libertad del individuo. De una o de otra forma, este acto conduce siempre a una pregunta inquietante: ¿Cuál es el motivo específico que lo desencadena? De acuerdo con Emile Durkheim, padre de la sociología y autor de una de las obras más importantes sobre el tema, las razones son numerosas y los factores pueden ser orgánicos o psíquicos –aunque éstos no expliquen satisfactoriamente un fenómeno que también hay que considerar un producto social–, dividiéndose en tres tipos: el egoísta, el altruista y el anómico. El egoísta resulta de una afirmación del yo individual frente a la sociedad y en perjuicio de ésta, mientras que el altruista peca por un exceso de integración y aparece cuando se rebasa o se cree rebasar la conducta media social, igual que en las acciones honrosas y heroicas que están por encima de la línea media de conducta. El anómico, por último, carece de principios y halla su origen en bruscos trastornos del cuerpo social, que resquebrajan su equilibrio y provocan hondas crisis. La muerte voluntaria por anomia es frecuente en ambientes convulsionados por una guerra o una devastación económica.

En *Más allá del principio del placer*, Freud habla de la pulsión de muerte y plantea una reflexión interesante para entender ciertos mecanismos de la depresión y la paranoia que, como indica Montesinos, tuvieron una presencia incluso desorbitada durante el siglo XX. Como se sabe, los impulsos suicidas se presentan en la ma-

yoría de los casos durante estados depresivos. Según el psiquiatra Thomas E. Allen, este impulso está muchas veces reprimido y constituye una concomitante universal de la depresión. Freud, entretanto, sostiene que los pensamientos de suicidio son posibles cuando el sujeto ha vuelto contra sí mismo los impulsos asesinos dirigidos hacia otros; al no poder derivarlos, los vuelca hacia él tratándose como un objeto.

Si el masoquista accede al placer por medio del castigo, el deprimido se castiga por no tener placer, pero también por haber fracasado en obtenerlo. La sintomatología del melancólico es mixta: tristeza, carencia de narcisismo positivo, rebelión del sujeto contra su suerte y, por fin, indicios de un deterioro particular. Freud explica el suicidio del melancólico por la vuelta de la libido hacia el sujeto que trata de identificarse con el objeto perdido de un modo narcisista. Su autoeliminación está revestida de cierto esplendor. Cuando el melancólico dice «muero para que otros sean felices», se postula como un héroe. En el último momento se produce la síntesis tan deseada y nunca realizada entre su narcisismo y sus impulsos: alcanza, con su muerte, la gratificación suprema que la vida le negó.

Entre el rechazo y la aceptación, el suicidio siempre ha estado en tela de juicio. Durante la Antigüedad el repudio llegó por vía de la tradición platónica, pitagórica y órfica. Los estoicos, por el contrario, admitieron la decisión y hasta la aconsejaron en algunos casos, cuando se trataba de un deber. Esta concepción filosófica ejerció una gran influencia en la literatura del período, que ilustra suicidios considerados loables: místicos o históricos, patrióticos o por honor, y los relacionados con amores malogrados. Sin embargo, la moral cristiana en

la Edad Media lo condenó categóricamente, sancionándolo de forma explícita en las canciones de gesta y en las novelas cortesananas. Pero a partir del siglo XII –y aunque el peso de la Iglesia sigue siendo muy fuerte– se pondera nuevamente el suicidio, debido a la influencia de la Antigüedad en las ideas y a un mayor refinamiento de las costumbres. Incluso comienza a ser considerado como un gesto elegante, especialmente cuando no se puede sobrevivir al dolor generado por la desaparición de un ser querido. Durante el Renacimiento es notable el influjo que ejerce la Antigüedad, con su áurea de prestigio, y el ascendente de la Edad Media en los juicios de valor. De ahí que veamos oscilar la literatura entre la tradición platónica –sobre todo estoica– y la ortodoxia cristiana. En algunas novelas de los siglos XVI y XVII hay una aceptación, aunque velada por diferentes discursos, del suicidio, que se perfila en ellas como un anticipo de la moral laica del XVIII; en otras, se hace evidente la condena. Pero es en el teatro, quizá por su mayor divulgación, donde se recuerdan más casos de muertes voluntarias, en su mayoría por problemas de índole amorosa: la Ofelia de *Hamlet* o los protagonistas de *Romeo y Julieta*, son sólo tres ejemplos del uso que hizo Shakespeare de tan dramático recurso.

Si bien en la época Moderna subsisten las categorías tradicionales, éstas se caracterizan por haberle dado al suicidio un relieve nunca visto, aunque prefigurado en el esfuerzo del siglo XVIII por objetivarlo, desgajándolo de consideraciones teológicas o metafísicas para poder reflexionar acerca de él de manera positiva y con carácter científico. Evidentemente, la modernidad es la época más fascinada con el suicidio. Se lo presenta como desencadenante de dos mo-

mentos que ennoblecen y elevan a sus ejecutantes a niveles de veneración: primero fue el heroísmo y la grandeza de alma cultivados por el romanticismo; después, la melancolía, el nihilismo y la rebelión las causas que se encargarían de coronarlo. En el teatro y las novelas de Víctor Hugo son conocidos los personajes románticos desdichados que, por las controversias del amor o del honor, sucumben a la muerte.

El hastío que produce la chatura de una vida irrelevante, una fuerte oleada de realidad, la desesperanza de las criaturas sensibles o, en definitiva, el «mal del siglo» empujan a sus hijos a su propia exterminación. De acuerdo con las explicaciones contemporáneas, siempre insuficientes para el caso, la crisis de la juventud romántica, dada por la ociosidad, el libertinaje y la irreligión –actitudes muy bien planteadas por Musset en la novela *Confesiones de un hijo del siglo* y en su poemario *Rolla*– está presente en toda la literatura del siglo XIX. Luego, la crisis nihilista, promovida por la conmoción de los valores morales y que trajo como consecuencia la revolución, encuentra en el suicidio una forma desesperada de libertad. Ya en el siglo XX, el surrealismo –producto de la crisis de posguerra– reñido con Occidente, ve en la autoeliminación una manera factible de recuperar el paraíso perdido, en el sentido expresado por Antonin Artaud.

Como podemos observar en la muy cuidada edición de *Melancolía y suicidios literarios*, la muerte voluntaria ha sido objeto de estudio y especulación. Se trata de dilucidar un motivo de peso a través de las circunstancias personales o políticas de esa persona que se ha quitado la vida, buscando en los datos biográficos una pista válida. Los fenómenos sociales, las penas íntimas o las enfermedades incurables constitu-

yen factores frecuentes, pero el interrogante queda flotando como algo indescifrable para quienes sobreviven al suicida, aunque existan cartas o testimonios que intenten aclarar un acto que, para Albert Camus en *El Mito de Sísifo*, «se prepara en el silencio del corazón, lo mismo que una gran obra». Por eso, hasta el mismo ejecutante lo ignora. Un día cualquiera toma la cicuta o se sumerge en las aguas. Un percance, una llamada o una carta que no llegan, la indiferencia de un ser amado, uno de éstos

o el cúmulo de todos desencadena algo difícil de rastrear, pero cuyo resultado supone reconocer la inutilidad del sufrimiento. Nadie, a ciencia cierta, sabe cuál es el pensamiento último, lo que acontece realmente en la mente del suicida, eso que desata todos los rencores y todos los cansancios. Trabajos como el de Toni Montesinos sirven para arrojar un poco de luz sobre un fenómeno que continúa vigente en el siglo XXI, con su fondo de crisis institucionales y debacles económicas.

[08]

Antonio López Vega:

1914. el año que cambió la historia

Ed. Taurus, Barcelona, 2014

239 páginas, 18.50€



1914, un año axial

Por ISABEL DE ARMAS

«Acababa 1914 y —escribe Antonio López Vega—, si sus contemporáneos se hubieran parado a reflexionar lo acontecido durante aquellos 365 días, no darían crédito a sus ojos». Efectivamente, un precipicio de horror y destrucción se cernía sobre Europa y, de una u otra manera, amenazaba y transformaba también al resto del mundo. Cuando estalló la Gran Guerra, el débil equilibrio de antaño saltó por los aires. Sin embargo, aquel año tuvieron lugar otros acontecimientos muy significativos a nivel mundial, reflejo de los profundos cambios que pusieron fin al siglo XIX y dieron comienzo al XX; sucesos, todos ellos, que hacen de 1914 el año que cambió la historia.

En la Universidad de Oxford, donde el profesor de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, López Vega, se encontraba para trabajar sobre «1914: intelectuales e ideas para una crisis», comenzó a contemplar la posibilidad de escribir un ensayo histórico sobre aquel año eje, decantador de todas las fuerzas que la modernidad había ido deslizando en ese corto periodo de tiempo, mostrando buena parte de las claves del mundo que entonces se cerraba y del que habría de venir. Tras muchas lecturas e investigaciones, el resultado acabaría siendo el libro aquí comentado, en el que la tarea fundamental de López Vega ha consistido en seleccionar un acontecimiento que considera clave en cada uno de los doce meses de aquel año y

ver la evolución que va siguiendo a lo largo de todo el siglo XX. De este modo, a medida que va desarrollando su trabajo, el autor comprueba que cada uno de esos acontecimientos sigue una carrera imparable.

Del mes de enero, le llaman especialmente la atención los tratamientos más vanguardistas que llegaban de la mano de la aplicación del radio como terapia para el tratamiento del cáncer, y menciona las experiencias llevadas a cabo por vez primera en el Hospital Middlesex de Londres. Este acontecimiento le da pie para –de forma muy sintética, pero rigurosa– hacer un recorrido por el inmenso campo del desarrollo científico y técnico llevado a cabo en el transcurso del último siglo; con sus más y sus menos, sus luces y sus sombras. «Cuando comenzaba aquel año 1914 –comenta López Vega–, las teorías de Freud y Einstein, junto a los primeros avances de la evolución hacia la genética, habían socavado definitivamente los valores absolutos que venían ordenando el pensamiento tradicional». En efecto, la irrupción de nuevas teorías, exigían buscar respuestas novedosas a los problemas de la humanidad.

En el mes de febrero de 1914, el autor destaca el significativo ascenso de las reivindicaciones violentas del feminismo británico. Las sufragistas articulaban su acción, fundamentalmente, en torno al movimiento impulsado por Emmeline Pankhurst, fundadora, junto a su hija Christabel y otras cuatro mujeres, de la famosa Women's Social and Political Union (WSPU), organización a favor del derecho de voto femenino a través de la acción. Ni que decir tiene que el universo de la mujer en las sociedades occidentales fue haciéndose radicalmente distinto en el transcurso del siglo XX. López Vega nos cuenta cómo, con el transcurrir

de las décadas, las féminas van ganando en autonomía, independencia y libertad no solo en el ámbito de los derechos civiles, de la moral y de la sexualidad, sino también en el laboral, en el mundo empresarial, político y sociocultural. «La mujer fue protagonista en el siglo XX –escribe–, que sería conocido también como, el “siglo de las mujeres”».

La famosa conferencia que dictó el entonces joven filósofo José Ortega y Gasset el 23 de marzo de 1914 en el Teatro de la Comedia de Madrid, es el potente acontecimiento del tercer mes de aquel año clave. La Gran Guerra, que estallaría poco después de la actuación de Ortega, supuso un punto de inflexión en la presencia de los intelectuales en la vida pública europea. A partir de entonces, el término *intelectual* se convirtió en un sustantivo que aludía a un nuevo actor histórico: «el intelectual –escribe López Vega– que iba a quedarse y protagonizar algunas de las páginas más relevantes del siglo XX». Compromiso, disidencia, resistencia o testimonio fueron algunas de las palabras que se emplearon para caracterizar a los intelectuales. El autor de este libro destaca que, con motivo de los fallecimientos de Jean-Paul Sartre y Raymond Aron en 1980 y 1983, respectivamente, se abrió camino la tesis de que había desaparecido ese intelectual de vocación «universal». Sin embargo, a él le parece más bien que lo que ha acontecido en realidad es que, fruto de la especialización del saber, ha irrumpido un tipo de intelectual que, aunque continúa teniendo presencia pública, no goza de la popularidad que tuvieron aquellos otros que hablaron y escribieron de todo y sobre todo.

Otros sucesos como la toma de Veracruz por los marines estadounidenses, el estreno de *El ruiseñor*, de Igor Stravinsky, los asesinatos de Francisco Fernando y de Jean

Jaurés, la apertura del canal de Panamá o la llegada al Pontificado de Benedicto XV, sirven de punto de partida para poner de relieve los cambios que estaban aconteciendo en todos los órdenes: político, económico, social, cultural, relaciones internacionales, etc. En la toma de Veracruz de abril de 1914, por ejemplo, vemos como el presidente estadounidense, so pretexto de defender la democracia en México, trataba de proteger los intereses económicos de su país en la zona, así como de impedir la llegada de armas de origen europeo a favor del auto-proclamado presidente, Victoriano Huerta. «El siglo XX –afirma López Vega– asistió al despertar de los Estados Unidos como gran potencia en torno a 1914». Durante el periodo de entreguerras y, sobre todo, tras la Segunda Guerra Mundial, se hizo explícita, primero, su consolidación como tal y, luego, su preponderancia dentro del bloque occidental. El mismo autor, finaliza mostrando cómo, después de enfrentarse al irresoluble problema de la confrontación de los principios de su modelo con los intereses estratégicos de su posición en el mundo, los Estados Unidos, aun con todos sus defectos, terminarían la centuria convertidos en el modelo hegemónico de justicia y libertad.

El 26 de mayo de 1914, Ígor Stravinsky estrenó la ópera *El ruiseñor*. Al día siguiente, la prensa internacional destacaba el entusiasmo con que fue acogida la nueva creación del maestro ruso. Este significativo trabajo tuvo una recepción muy diferente de la que un año antes había recibido *La consagración de la primavera*, obra que alteraba momentos de enorme fuerza y de calma sobrecogedora, y que marcó un antes y un después en la historia de la música. Esta revolucionaria pieza abandonaba las estructuras tradicionales, rompiendo con dos siglos

de predominio de la armonía y de la melodía sobre el ritmo. En un primer momento, el público que asistió al estreno mostró estupor y escándalo. Suponía, de hecho, la cumbre del modernismo y el inicio de una ruptura que culminaría con los trabajos del compositor y pianista húngaro Béla Bartók. A partir de este ilustrativo acontecimiento, el profesor López Vega hace un exhaustivo recorrido por todos los campos de la creatividad: arquitectura, pintura, escultura y literatura, hasta finalizar el siglo XX, un siglo sobre todo de ruptura, y así nos va mostrando cómo el giro que la física cuántica introdujo en la percepción del tiempo y el espacio, así como la dimensión psicológica traída por el freudismo, tuvieron su reflejo en el mundo del arte, que rompió también con la tradición tal y como se había entendido desde Miguel Ángel, Leonardo y Rafael. El siglo XX viene a ser, en consecuencia, un largo periodo de experimentación artística, de vanguardia permanente.

Sin embargo, mientras que todo lo importante que ocurre parece que va encajando en la rueda de la ruptura, del cambio y de la novedad, la llegada al papado de Benedicto XV tras la muerte de Pío X, en el mes de agosto y recién comenzada la Primera Guerra Mundial, sorprende al mundo con su primera encíclica: *Ad beatissimi apostolorum*, en la que el pontífice atribuía la guerra a la ausencia de amor entre los hombres, al desprecio de la autoridad, a la injusticia de una parte de la humanidad contra otra, y a la consideración del bienestar como el único objetivo de la actividad humana. La guerra tampoco hizo olvidar al pontífice la otra gran problemática que la Iglesia católica venía enfrentando desde finales del siglo XIX: el desafío de la modernidad. La segunda parte de la en-

cíclica era un llamamiento a la paz en la Iglesia. El papa urgía acabar con «el endemoniado crecimiento del modernismo, junto al demoniaco espíritu modernista cuya novedad sacude todo». Partiendo de este acontecimiento, el autor de este libro comprueba que la discusión entre razón y fe, y la tensión provocada por la indispensable separación entre religión y Estado, han caracterizado la totalidad del siglo XX, influyendo en la vida pública y privada del hombre contemporáneo y provocando conflictos múltiples. Nos recuerda entonces que los atentados terroristas contra las Torres Gemelas de Nueva York en 2001 –así como los que tendrían lugar más tarde en Madrid y Londres–, la intransigencia de las nuevas autoridades del Estado de Israel y la Autoridad Nacional Palestina, así como el intento por parte de diferentes religiones de hacer valer sus criterios religiosos frente a las políticas públicas de los Estados occidentales, muestran que el siglo XX ha sido el «siglo del malestar de la ética y la moral religiosa con la modernidad».

A partir de la selección de doce sucesos puntuales, uno por mes, vemos cómo el profesor López Vega va abriendo paso a múltiples factores definitorios del siglo XX: la irrupción de las mujeres en la vida pública y profesional; la emergencia de la superpo-

tencia norteamericana y, un poco más tarde, de su contramodelo soviético; el surgimiento, como voz pública, de los intelectuales; grandes avances científicos y técnicos; la experimentación artística; el auge del nacionalismo como elemento desestabilizador de los sistemas políticos; la configuración de un mundo interconectado y globalizado; la emergencia del movimiento obrero y de las masas como sujeto político; la experiencia de la guerra total y del asesinato en masa de civiles; el derrumbamiento del eurocentrismo y la emergencia de un mundo extraeuropeo y, en fin, el enconamiento de la lucha entre las Iglesias y los Estados, entre la fe y la razón.

Un trabajo muy condensando, muy sintético, que no pretende descubrir ningún Mediterráneo, sino hilar y dar sentido a todos los acontecimientos clave que ocurrieron o se destaparon con toda claridad en aquel año bisagra que fue 1914, un año que pasaría a la historia como aquel en el que comenzó un conflicto bélico que produjo cotas inéditas de muerte y destrucción que quedarían grabadas a sangre y fuego en la memoria europea y que sacudieron la conciencia del mundo. Con todo, el autor de este libro insiste en querer decirnos que «1914 fue mucho más que una guerra; fue el año que cambió la historia».

CLAVES

para entender el mundo

La revista de análisis y debate intelectual dirigida por Fernando Savater.
Suscríbete llamando al 902 101 146 o entra en www.prisarevistas.com/claves





Revista de Occidente

**Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset**

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • óscar calavia •
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramin jahanbegloo
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón
Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33
revistaoccidente.coordinacion@fog.es

Distribuye: SGEL



XV PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



XV PREMIO CASA DE AMERICA DE POESIA AMERICANA

La convocatoria del XV Premio Casa de América de Poesía Americana aspira a estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

1. Podrán concursar, autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no se hayan presentado a otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
2. Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
3. Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve curriculum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
4. Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, 2, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles, ni remitidos por correo electrónico.
5. El plazo de admisión de originales finalizará el 29 de mayo de 2015. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
6. El premio, dotado con tres mil euros (3.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
7. El jurado estará compuesto por un representante de la Casa de América, un representante de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, un representante de la Casa de Iberoamérica (Ayuntamiento de Cádiz), el ganador de la edición anterior, un poeta de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros, además de un secretario designado por los organizadores, con voz pero sin voto. Los nombres de los miembros del jurado serán revelados durante el anuncio del fallo del premio.
8. El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2015. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
9. El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra posee calidad para obtenerlo.
10. Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales presentados y los trabajos que no se premien no serán devueltos.
11. En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso, supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero -declarado bajo titularidad de Casa de América-, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XV Premio "Casa de América" de Poesía Americana. El participante que, resulte premiado, consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos, en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier

otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ninguna tarifa. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de la Cibeles, 2, 28014 Madrid, España.

12. La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde sólo al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio, puede contactarse con la Casa de América: www.casamerica.es o la Editorial Visor Libros: www.visor-libros.com

Madrid, noviembre de 2014

El **Premio Casa de América de Poesía Americana** ha sido otorgado a las siguientes obras:

2001 *Breve historia de la música*
Eduardo Chirinos (Perú)

2002 *La vista*
Claudia Masín (Argentina)

2003 *Colección privada*
Ramón Cote (Colombia)

2004 *Mordiendo el frío*
Edwin Madrid (Ecuador)

2005 *Viernes en Jerusalén*
Marco Antonio Campos (México)

2006 *En un abrir y cerrar de ojos*
Óscar Hahn (Chile)

2007 *Papeles de Harek Ayun*
Omar Lara (Chile)

2008 *Palma real*
Jorge Boccanera (Argentina)

2009 *Biblia de pobres*
Juan Manuel Roca (Colombia)

2010 *El rumbo de los días*
Waldo Leyva (Cuba)

2011 *Explicaciones no pedidas*
Piedad Bonnett (Colombia)

2012 *Lenguaje del mar*
José Mármol (República Dominicana)

2013 *Cuando todo calla*
Hugo Mujica (Argentina)

2014 *Parranda*
Rafael Courtoisie (Uruguay)

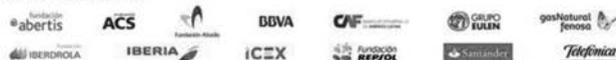
Consortio Casa de América:



Con el apoyo de:

Telefonica

Alto Patronato:



cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
Cuyo importe de _____ A partir del número _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor _____ de _____ de 2014
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.
T. 915838396. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



cooperación
española

Precio: 5€

