

CERCLE

FORO EUROPEO

La actualidad literaria en Europa



Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Formación Profesional
e Innovación Educativa

- © Javier Diez de Revenga
- © Adoración López Bermejo
- © Ángel Luis Pujante Álvarez-Castellanos
- © Kirsti Baggethun
- © Alicia Morales Ortíz
- © Alexandra Berendova
- © Brigitte Leguen
- © Loreto Vilar
- © Pedro Luis Ladrón de Guevara

Edita: Consejería de Educación y Cultura
Secretaría General
Servicio de Publicaciones y Estadística.

Organiza: – Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa
– Subdirección General de Programas Educativos
y Formación del Profesorado.

Coordina: Juana Aragón Martínez

I.S.B.N.: 84-6891793-1

Depósito Legal: MU-1.791-2005

Imprime: Selegráfica, S.L. - Polígono Industrial Oeste
C/. Uruguay, p. 23-2. 30169 SAN GINÉS (Murcia)

Prólogo

Bajo la denominación de Foro Europeo, se vienen presentando, en el marco de las actividades del Centro Europeo de Recursos Culturales, Lingüísticos y Educativos, *CERCLE*, nacido con motivo del Año Europeo de las Lenguas 2001, una serie de ponencias sobre aspectos socio-culturales de los países de nuestro entorno.

En esta ocasión el Foro tiene un carácter literario y presenta a través de ponentes, de reconocido prestigio, algunos aspectos del panorama literario europeo contemporáneo. Europa posee un muy valioso patrimonio literario que debemos transmitir a las nuevas generaciones para que sepan valorarlo en su justa medida.

La Unión Europea se está ampliando y replanteando su futuro; la construcción de Europa debe ser ante todo, una aventura de diálogo entre las culturas. En el Tratado de Maastricht, se recomienda a los Estados miembros la tarea de velar por el respeto a las culturas europeas y por tener en cuenta la dimensión cultural en todas sus actividades, puesto que se trata de integrar maneras de ser y ver el mundo para acercar a los pueblos.

La Educación Primaria y Secundaria suponen una etapa importante de aprendizaje cultural en todas las disciplinas. Por ello debemos fomentar el amor a la lectura, fuente de creatividad y de apertura cultural.

Deseamos que el recorrido por una parte del panorama literario europeo que se presenta en esta publicación, renueve el interés por otros mundos a la vez lejanos y cercanos y por esta esplendorosa literatura europea en la que el hombre ha sabido expresar todos sus problemas, sentimientos, anhelos y ensoñaciones.

Si leer es siempre un placer, lo es aún más cuando se es capaz de hacerlo en la lengua original de la obra literaria, pues indudablemente siempre se pierde algún matiz en la traducción. La lengua es el instrumento que utiliza el escritor para su creación artística, de ahí que el hecho de conocer varios idiomas posibilite la apreciación de la obra literaria en todo su valor.

Recordemos que esta Consejería de Educación y Cultura está propiciando un Plan de Idiomas y Movilidad Europea para desarrollar las competencias lingüísticas del alumnado en dos lenguas extranjeras desde edad temprana, así como el conocimiento de la cultura europea de acuerdo con las necesidades que exige nuestra compleja sociedad.

Por último, no olvidemos que la cultura es inseparable del proyecto de paz, desarrollo sostenible y progreso social que todos deseamos.

JUAN RAMÓN MEDINA PRECIOSO
CONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Presentación

La sociedad actual tiende a la relación y al intercambio en todas sus manifestaciones . Una de las más importantes es *La Educación*, que debe proporcionar una visión de conjunto que desarrolle la curiosidad y el respeto por lo diferente para favorecer la creación de la sociedad universal a la que tendemos.

De acuerdo con estos planteamientos surgió la idea de crear en Murcia un Centro Europeo de Recursos Culturales, Lingüísticos y Educativos, *CERCLE*, para fomentar *La Dimensión Europea de la Educación* a través de sus actividades, entre ellas se encuentra el Foro Europeo, objeto de la actual publicación. Dicho Foro, desde su inicio en el año 2001, ha presentado variadas ponencias sobre diferentes aspectos socio-culturales de los países europeos. En esta ocasión tiene carácter literario y pretende contribuir a fomentar el amor a la lectura, fuente de creatividad y de apertura cultural.

Pensamos que debemos hacer todo lo posible para aumentar el interés por la lectura entre nuestros alumnos, inmersos en una sociedad de imagen y sonido donde no siempre saben utilizar los medios a su alcance para fomentar el gusto por leer que les conduzca a desarrollar su sensibilidad y sus valores imaginativos.

Al mismo tiempo que deseamos impulsar el gusto por la lectura, debemos mejorar en nuestros alumnos el conocimiento de las lenguas extranjeras con el objetivo de propiciar la lectura de la obra en versión original, lo que incrementa sin ninguna duda el placer de leer al poder apreciar todos los valores lingüísticos y literarios.

Agradecemos efusivamente la colaboración de los conferenciantes que han hecho posible la presente publicación y esperamos que suscite el interés de todos sus lectores.

JUAN CASTAÑO LÓPEZ
DIRECTOR GENERAL DE FORMACIÓN PROFESIONAL
E INNOVACIÓN EDUCATIVA

Índice

Javier Díez de Revenga	España: Literatura actual.....	9
Adoración López Bermejo	Panorámica sobre la Literatura rusa hasta el s. XX Sobre Iosif Brodski.....	21
Ángel Luis Pujante Álvarez-Castellanos	Grahan Greene y la Literatura inglesa del s. XX.....	55
Kirsti Baggethun	La literatura noruega actual	65
Alicia Morales	Introducción a la literatura griega del s. XX.....	77
Alexandra Berendova	Literatura checa contemporánea	107
Brigitte Leguen	La novela contemporánea francesa.....	117
Loreto Vila	Literatura alemana.....	127
Pedro Luis Ladrón de Guevara	El mundo pluricultural visto por las mujeres en la literatura italiana de hoy.....	157

España: Literatura actual

Francisco Javier Díez de Revenga

Universidad de Murcia

La literatura actual en España abarca, si hemos de ser rigurosos, varias décadas de escritores de manera que novelistas, dramaturgos y poetas de diversas edades, forman la actualidad de la literatura. Exponer de una forma coherente un panorama de la literatura española actual precisaría mucho espacio y mucho tiempo del que no disponemos. No queremos del mismo modo someter a nuestros oyentes a una lista interminable de nombres de autores y de títulos de obras literarias, de fechas y de premios, ya que sería árido y poco fructuoso el resultado que obtendríamos. Es mejor ofrecer unos instrumentos para que nuestros profesores puedan acceder a un mejor conocimiento de la literatura actual, aunque la lectura de los autores propuestos sería, sin duda, el mejor camino para conocer nuestras letras de hoy. En las páginas que siguen, se nombrarán a muchos autores de nuestro tiempo, y se señalarán los hitos fundamentales de las tendencias literarias que caracterizan la hora presente. La lectura de los libros de todos los escritores que nombraremos es el mejor modo de conocer a nuestros autores y lo que ellos han aportado al progreso de nuestras letras. No vamos entonces a llevar a cabo ningún listado interminable de nombres y de títulos. Por ello, preferimos en esta ocasión mostrar unas guías de lectura para alcanzar un conocimiento del desarrollo de los géneros literarios en España a través de algunas novedades bibliográficas recientemente aparecidas que nos muestran panoramas sobre esta literatura y que nos facilitan el conocimiento de sus vicisitudes en los últimos años en los tres géneros literarios: novela, teatro y poesía.

Para conocer la novela más actual un libro excelente es el último publicado por José María Pozuelo Yvancos. El catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Murcia y prestigioso crítico literario acaba de publicar en editorial

Península de Barcelona un libro de gran interés para los estudios literarios hispanísticos: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. En sus páginas hallamos una visión plural en torno a una narrativa tan diversa y variada como lo es la española en el paso de un siglo a otro, porque de novelas del siglo XX (últimos años) y del siglo XXI se trata.

Procede del gran novelista Henry James la imagen del título. En el prólogo que escribió para *El retrato de una dama* aparecen estas ventanas de la ficción desde las cuáles se interpreta el escenario humano: “La casa de la ficción -afirmaba James- no tiene una, sino un millón de ventanas”, y es muy cierto que lo que pretende mostrar Pozuelo en este libro es la multiplicidad de perspectivas de una narrativa absolutamente viva, moderna, sin complejos ni localismos, no casticista sino con vocación internacional, una narrativa que está compitiendo, por medio de traducciones a otros muchos idiomas, con las narrativas europeas más avanzadas.

Pero también lo que intenta advertir es que tantas ventanas o más tiene del mismo modo la teoría literaria, la teoría de la novela que, en definitiva, es una mirada más que ha ofrecido “una variedad notable de estímulos, conceptos y métodos”, de los que este libro da muy buena cuenta, para afirmar como teórico un principio que compartimos con alivio, una vez transcurridos tantos años de dogmatismo teórico: el pluralismo metodológico, anejo a una actividad teórica realmente viva, ideal y adecuado para abordar la saludable variedad de registros, temas, tonos y formas adoptados por la narrativa hispánica en los últimos años.

Se compone el libro de tres partes: “Modernidad y posmodernidad”, “Narrativa del siglo XX” y “Narrativa del siglo XXI”. Está la primera parte formada por dos muy interesantes capítulos iniciales, uno dedicado a Bajtín y a Ortega y otro al concepto de posmodernidad en el tránsito de un siglo a otro. Son trabajos de reflexión sobre el género de gran profundidad y también de clarificadora reflexión, dos ventanas más abiertas para entender los actuales conceptos de novela y modernidad. En la segunda, se entra de lleno en el estudio de los géneros narrativos, con inicial atención a la narrativa breve. No faltan, en efecto, reflexiones acertadísimas sobre el cuento, estudiado a través de dos maestros universales del género: Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. Como señala el propio Pozuelo, al estudiar al primero persigue “un arte de narrar que llamaría premoderno, en tanto que Cortázar está inserto directamente en un modelo metafictional, que me ha servido para pulsar diferentes estadios y conceptos de la teoría literaria de los años ochenta, tanto en su concepción de la temporalidad como en lo que he llamado “acto de ficciones”. Umbral, Tomeo, Castilla del Pino, Fernando Quiñones y Manuel Talens son los novelistas analizados en esta sustanciosa sección referida a autores del siglo

pasado. Mientras que Luis Mateo Díez, el último Cela, José Jiménez Lozano, Arturo Pérez-Reverte, Enrique Vila-Matas o Javier Cercas, son los autores que José María Pozuelo analiza, entre otros, para destacar, como representantes de la narrativa del siglo XXI, su originalidad, sus mundos de ficción, sus aportaciones a los géneros narrativos, sus innovaciones y la clave en algunos casos de su espectacular éxito, como podría ser el caso de Pérez-Reverte o Cercas.

El libro se cierra con una aportación insólita pero muy rica en perspectivas. Recoge en ella críticas a novelas del trienio primero del siglo (2001-2003) pertenecientes a algunos de los autores ya citados junto a otros de la última narrativa española, como Antonio Soler, Gustavo Martín Garzo, Andrés Ibáñez, Miguel Sánchez-Ostiz o Francisco Casavella, con la sana intención de volver a mostrar la variedad de la narrativa más reciente, los diferentes registros de los últimos novelistas, las distancias entre unos y otros, en definitiva, la nuevas “ventanas” de la inagotable ficción española actual.

En lo que la teatro español actual se refiere, otra importante aportación bibliográfica nos facilita el panorama que nos permite acercarnos al complejo mundo del teatro y de la vida teatral actual en España. Acaba de aparecer publicado un interesante volumen compuesto por numerosos y sugerentes estudios sobre el teatro español de nuestro tiempo. Se titula *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, y recoge, bajo la dirección del catedrático de Literatura Española de la Uned, Prof. José Romera Castillo (con la colaboración del profesor de la misma Universidad Francisco Gutiérrez Carbajo), los trabajos presentados en un importante reunión de expertos, que tuvo lugar en la Uned en Madrid, entre el 26 y el 28 de junio de 2002, por lo que el volumen se subtitula “Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”.

Se inscribe este espléndido volumen en la trayectoria consolidada y prestigiosa del centro de investigación de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas Tecnologías, que, desde la Uned, dirige el profesor Romera, y, bajo cuyos auspicios se han desarrollado en los últimos años diferentes encuentros internacionales, que han culminado en la publicación de varios volúmenes de trascendencia similar a la que tiene el que ahora comentamos.

Las contribuciones ensayísticas e investigadoras que este libro recoge se estructuran, de acuerdo con lo que suele ser habitual en este tipo de volúmenes de *Actas*, en diversas secciones, que reproducen el programa del encuentro original. Un amplio sector está formado por lo que en el libro se denomina “sesiones plenarias”, o lo que es lo mismo las ponencias que los organizadores del congre-

so encargaron a dramaturgos significativos y a estudiosos de prestigio. Entre los primeros destacamos la presencia de Ignacio Amestoy y de Paloma Pedrero, y entre los segundos, sobresalen Virtudes Serrano, Mariano de paco, José Antonio Pérez Bowie, Juan Antonio Ríos Carratalá, Jesús Rubio Jiménez y Francisco Guitérriz Carbajo, entre otros, pertenecientes a diversas universidades españolas, como Murcia, Salamanca, Alicante, Zaragoza o la propia Uned.

Se introduce, en segundo lugar, un interesante apartado, titulado “Estado de la cuestión: escritura autobiográfica teatral (1950-2002)”, realizada por el equipo de Seliten@t, con contribuciones de José Romea Castillo y otros colaboradores y colaboradoras. El Centro de Investigación Seliten@t, inserto en el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Uned), se creó en 2001, por iniciativa del profesor José Romera Castillo (Catedrático de Literatura Española) y es el continuador de las actividades llevadas a cabo por el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Islynt) del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Uned, creado en 1991 también por José Romera. El Centro de Investigación Seliten@t tiene su sede en la Uned (Madrid, España) y colaboran con el mismo otros grupos de investigación. Celebra anualmente (desde 1991) un encuentro científico, de ámbito internacional, en el que destacados investigadores de España y del extranjero tienen la oportunidad de reunirse para exponer y discutir propuestas de trabajo sobre la literatura, las representaciones teatrales y las nuevas tecnologías.

Para esta actividad —una de las más importantes del Centro de Investigación— se elige un tema monográfico, de actualidad, que no haya sido estudiado en España, con la profundización debida, para que prestigiosos investigadores, con invitación expresa, impartan las sesiones plenarias y los interesados en el tema puedan presentar comunicaciones, previamente seleccionadas. Se ha optado por la organización de Seminarios Internacionales para que participen un grupo no muy amplio de investigadores (unos sesenta), con el fin de poder discutir amplia y profundamente los temas propuestos.

Por tanto, de teatro y autobiografía, de teatro y memoria, se ocupa el Centro de Investigación Seliten@t. La actualidad de lo autobiográfico es notable en el ámbito de la teoría de la literatura y en el análisis de textos, como ponen de manifiesto los diversos Seminarios Internacionales y los trabajos de investigación llevados a cabo con anterioridad.

El libro que comentamos es el resultado del último de estos encuentros y, de acuerdo con la estructura antes señalada, las aportaciones diversas construyen

un conjunto armónico con multitud de perspectivas y sugerencias. En el capítulo de las sesiones plenarias, destacamos en primer lugar las ponencias de los dos dramaturgos antes citados. En efecto, Ignacio Amestoy reflexiona sobre sus propios personajes relacionando los conceptos de realidad y ficción y estableciendo la ficción como una mirada narcisista, que deviene en tragedia, la tragedia de la incomunicación de nuestro tiempo. Mientras, Paloma Pedrero se refiere en concreto a su obra *Una estrella*, considerada como reflejo de su vida en el teatro, aunque establece que un autor dramático, como todo escritor, está presente en todas sus obras y su biografía constituye la seña de identidad de cada pieza.

Las ponencias de los estudiosos se inician con la de Virtudes Serrano, que dedica su estudio a la relación entre memoria y autobiografía en los dramas de las escritoras actuales, analizando opiniones y actitudes de un buen número de significativas dramaturgas del siglo XX, para advertir, finalmente, que memoria y autobiografía han nutrido muchas de las obras de Teresa Gracia, Ana Diosdado, Lidia Falcón, etc. También a dos autores del siglo XX, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, dedica su ponencia Mariano de Paco, para concluir que no sólo son las peripecias vitales personales las que han conformado muchos de los episodios de sus obras dramáticas (que identifica y analiza con todo detalle en la ponencia), sino que además tales referencias personales contienen un testimonio y la memoria de una época reciente de la historia de España. Del mismo modo, un análisis colectivo, referido a numerosos autores, lo constituye la aportación de Josep Lluís Sirera, que analiza la memoria del presente en diferentes autores catalanes actuales. Anna Caballé, por su parte, estudia en su trabajo a tres autores diferentes y lo que la biografía y la memoria ha supuesto en sus obras: Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva, en tanto que su obra no es tanto una crónica de sucesos vividos sino un diálogo con el tiempo.

En su ponencia, José Antonio Pérez Bowie va un poco más allá, y del teatro pasa al cine, al analizar la adaptación cinematográfica de algunos textos teatrales en escritos autobiográficos. Y trata en su ensayo las aportaciones en este terreno de Luis Escobar, Fernando Fernán-Gómez, Juan Antonio Bardem y José Luis Sáenz de Heredia. Juan Antonio Ríos Carratalá continúa su investigación, ya presentada en un libro anterior, titulado *Cómicos ante el espejo*, analizando los libros de memorias de algunos actores famosos y de larga trayectoria en la escena y en la pantalla como Imperio Argentina, Mary Carrillo, Albert Boadella, Mariano Ozores, Juan Antonio Bardem, etc. A este aspecto, de una forma panorámica, dedica su trabajo referido a numerosos libros de memorias de gente del teatro y del cine, Alberto Romero Ferrer.

Hay que citar también aquellos trabajos, presentados en sesiones plenas que se han referido a un solo autor. Así lo hacen Francisco Gutiérrez Carballo (Alfonso Vallejo), Samuel Amell (Fernando Fernán-Gómez), Juan Antonio Hormigón (Adolfo Marsillach) y Jesús Rubio Jiménez (Francisco Nieva).

La segunda parte del volumen está dedicada a mostrar, a través de una serie de aportaciones de expertos, pertenecientes todos ellos al Grupo de Investigación Seliten@t, el “estado de la cuestión” de la escritura autobiográfica teatral, entre 1950 y 2002, con trabajos de José Romera Castillo (la “otra” generación del 27, la del humor), Olga Elwess Aguilar (dramaturgos), Irene Aragón González (directores), Dolores Romero López (actrices), Rosa Ana Escalonilla (actores) y Francisco Puertas Moya, que analiza “modalidades y tópicos” en la escritura autobiográfica de actores españoles.

Se completa el volumen con una tercera parte dedicada a las comunicaciones, que suelen estar escritas, en encuentros del tipo del que comentamos, por jóvenes investigadores en estado de meritoriaje, por lo que es inevitable que en este apartado haya un poco de todo, a pesar de que los gestores del volumen aseguran que han realizado una selección de los trabajos presentados en este apartado. Aun así, hay que destacar algunos estudios muy serios y bien organizados, que ponen de relieve que su autor tiene futuro en el campo de la investigación. Del mismo modo que ocurría con las sesiones plenas, las comunicaciones se pueden referir a colectivos o a grupos de dos o tres autores, o a autores individuales y concretos, aunque este aspecto es el que más abunda. Entre ellos, podemos destacar los referidos a Alfonso Sastre (Aboal Sanjurjo), Jaime de Armiñán (Buezo Canalejo), María Teresa León (Cedena Gallardo), María Martínez Sierra (Maira Benítez), Miguel Romero Esteo (Nabet Egger) y José Ricardo Morales (Peiró Barco).

Géneros de la intimidad, la memoria y la autobiografía constituyen un juego de evocaciones y una selección de momentos rescatados del tiempo pasado y transportados al devenir de la vida en una imagen ideal del que escribe. En el caso de los escritores, de los dramaturgos, la autobiografía y la memoria se convierten en reflexión y punto de partida para un recorrido parcial en el que el autor revisa su obra, sus amistades, sus gustos y convicciones que han forjado, poco a poco, una vida plena. “Toda biografía es una novela que no se atreve a decir su nombre”, decía Roland Barthes, y la autobiografía es un conjunto de recuerdos y preocupaciones que visita el pasado y se detiene en el presente. Los caminos de la memoria componen una trayectoria que recupera momentos felices, inquietudes intelectuales, amigos y compañeros, teatros y ciudades que, de la estructura de

la memoria, han trascendido al texto escrito, al libro. Y en él están presentes las inquietudes políticas, la crítica de lo cotidiano, las huellas de una existencia intensa e inquieta.

Cualquier memoria, cualquier autobiografía tiende inevitablemente a la digresión filosófica o a la reflexión política, al enfrentamiento intelectual con las actitudes de otros, a la lucha por la vida de cada día, al encuentro consigo mismo y con los demás. “La historia de mi vida no existe”, escribió Marguerite Duras insistiendo en que sólo su obra era la justificación de su existencia. “Buero será su obra”, afirmó el gran dramaturgo español indicando que la memoria que de él quede no será la de su biografía, sino la de su obra dramática, haciendo coincidir en el concepto de “su obra”, todo: vida, pasiones, inquietudes, ideología y creación artística. La memoria recorre así pasajes de una vida y construye un mundo literario (teatral) en el que no sólo se autorretrata el personaje, el dramaturgo, sino también, como advertía Mariano de Paco, todo un tiempo de España.

Y, por último la poesía actual en España. La poesía sigue siendo, entre las especies literarias, la más delicada y la más compleja. Ya lo decía Don Quijote recogiendo el pensamiento cervantino: la poesía es una doncella tierna y de poca edad que se adorna de otras doncellas, que son las demás ciencias, y el Licenciado Vidriera aseguraba que la poesía era una maravilla, pero que lo malo eran los poetas. “Del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba”. Pero admiraba y reverenciaba el Licenciado a la poesía: “porque encerraba en sí a todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz maravillosas obras, con que se llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla”.

Si esto ocurría en época de Cervantes, cómo no va a ocurrir otro tanto en la España del último cuarto del siglo XX, que tiene muchos más habitantes. Poetas hay muchos; poesía, poca. Y, a la hora de hacer un panorama de la poesía actual, del último cuarto de siglo, me voy a servir, para eludir responsabilidades, de la última antología consultada aparecida en España, por aquello de que tiene la virtud de haber alcanzado sus resultados debido a una mayoría cualificada y a través de las opciones de un gran número de intelectuales entre los que me he honro en contar-me. En efecto, la *Antología consultada de la poesía española* que, con el título de *El último tercio del siglo (1968-1998)* ha reunido la Colección Visor de Poesía, siguiendo una idea de su editor, Jesús García Sánchez (Chus Visor), con prólogo de José Carlos Mainer, puede representar, a mi juicio, sólidamente a los poetas de la España presente, aunque, inmediatamente después de su aparición, fue acusada de par-

cial y de haber dejado nombres muy significativos fuera de sus páginas. Quizá faltan algunos poetas insignes, pero también es cierto que la *Antología* sólo se propuso recoger autores cuyo primer libro se publicaría hacia 1970 o años posteriores.

Antes de referirnos a los nombres seleccionados que, querámoslo o no, son los más representativos del momento, hay que señalar que, entre ellos, se dibujan, al menos, cuatro promociones de poetas españoles contemporáneos, que el azar nos ha situado dentro de la propia *Antología*, en atención a su fecha de nacimiento: de los veintiocho poetas seleccionados, seis de ellos nacieron entre 1939 y 1945 (Antonio Martínez Sarrión, Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Aníbal Nuñez, José Miguel Ullán y Pere Gimferrer) y otros seis entre 1946 y 1948 (Antonio Colinas, Miguel D'Ors, Jenaro Talens, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero y Eloy Sánchez Rosillo).

Podríamos decir que constituyen las dos primeras promociones, y, entre ellos, hay poetas de todas las tendencias estéticas y procedencias geográficas. Algunos figuraron entre los "novísimos" y otros están vinculados a esta estética. Tras un corte cronológico, pues no hay ningún seleccionado nacido en 1949, viene a continuación un nutrido grupo de diez poetas, nacidos ya en los cincuenta, entre 1950 y 1956. Todos son poetas de sólida formación intelectual y filológica, lo cual no es nada inocente (Luis Alberto de Cuenca, Olvido García Valdés, Ana Rossetti, Jon Juaristi, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna, Andrés Trapiello, Julio Martínez Mesanza, Juan Carlos Suñén). Otra separación cronológica, porque tampoco hay seleccionado ningún poeta nacido en 1957, distancia a los poetas antes relacionados con el último grupo, formado, otra vez, por seis poetas, nacidos entre 1958 y 1963 (Luis García Montero, Blanca Andreu, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Jorge Riechmann y Vicente Gallego, que nacido en 1963 cierra la *Antología*). Son los poetas más jóvenes y también los más innovadores y creadores de una nueva ruptura que define a la última generación.

Es interesante observar, más que los nombres recogidos, las ideas sobre la poesía que todos y cada uno de ellos expresan en sus poéticas. Siguiendo sus reflexiones nos podemos dar idea de cómo es la poesía de fin de siglo, y de cómo ha transcurrido el último cuarto de siglo en poesía. Mientras para Martínez Sarrión la poesía es "un acto de lenguaje estéticamente marcado y provisto de amplísima autonomía", Aníbal Nuñez manifiesta creer en cualquier invención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con un previo compromiso con la palabra instrumental. En el segunda promoción, el concepto de la poesía es para Colinas "una vía de conocimiento"; para D'Ors, "misteriosa, deli-

rante y exacta, álgebra y fuego” y para Sánchez Rosillo “la poética verdadera de un poeta está muy clara en sus versos”. Jenaro Talens y Guillermo Carnero aprovechan sus poéticas para teorizar profesoral y profesionalmente sobre la poesía, sin hacer, sin embargo, su poética personal.

La tercera promoción se aleja aún más de lo concreto, y la vaguedad o la ambigüedad preside sus poéticas: porque para Luis Alberto de Cuenca, “la poesía es sólo una parte de su vida”; para Juaristi, la “poesía es literatura” y para Villena “la poesía que amo es apasionada y sabia”, mientras que para Sánchez Robayna es la “casa luminosa de la unificación de los mundos”. Finalmente, los más jóvenes se alejan de cualquier concepción al uso y optan por diversas salidas: García Montero la considera “un oficio”, Blanca Andreu, “una noticia que parece imponerse por su belleza, por su rareza”, y para Vicente Gallego es “una maestra y una compañera inseparable”.

Ante tan destacada y extraordinaria confluencia de poetas, elegidos por confluencia de opiniones, podríamos preguntarnos con palabras de Lord Byron, que situó al frente de *Espadas como labios* Vicente Aleixandre: “¿Qué es un poeta? ¿Qué valor tiene? ¿Qué hace? Es un charlatán.”. Charlatanes no son, pero entre los veintiocho poetas de uno y otro sexo recogidos, filólogos son la mayoría, dedicados o no a la enseñanza en diversos niveles (he contado dieciséis de diversas filologías (clásica, románica, hispánica, italiana) entre los veintiocho poetas), y los que no son filólogos, son o periodistas culturales o editores. El mundo del libro y de la enseñanza de la palabra es el refugio profesional de nuestros poetas. En definitiva todos viven de la palabra, oral o escrita, pero de la palabra, fundamento último de la poesía. Lo cual, como antes avanzábamos, no es, en modo alguno, inocente. La formación intelectual se realiza junto a la palabra: el arte y la imaginación, el genio y el sentido estético o la inspiración, que aún existe, hacen lo demás.

La *Antología consultada de la poesía española: El último tercio del siglo (1968-1998)* constituye un medio o instrumento ineludible y ya necesario para conocer a los mejores poetas de los últimos veinticinco años, que publicaron su primer libro después de 1970. Los textos recogidos, tanto a través de sus poéticas, como de las composiciones seleccionadas, dan una imagen muy completa de lo que ha sido nuestra poesía en los últimos veinticinco años. Y a este libro nos remitimos para iniciar el conocimiento de lo que ha sido nuestra última poesía.

Otra antología, muy interesante, para conocer la poesía última en España es la titulada *Poesía española reciente (1980-2000)*, publicada por la editorial Cáte-

dra en su colección "Letras Hispánicas". Con el término "reciente" designa al profesor Juan Cano Ballesta, Catedrático de la Universidad de Virginia, a la poesía de aquellos poetas que no entraron en la antología que la misma editorial y colección publicó, hace más de veinte años, con el título de *Joven poesía española*, realizada por Concepción G. Moral y Rosa María Pereda; en total veintinueve poetas, nacidos en un espacio de diecisiete años, que han publicado su obra entre 1980 y 2000, una promoción muy variada y heterogénea, que abre Ana Rossetti, nacida en 1950, y cierra Luis Muñoz, nacido en 1966.

Destaca en la selección la presencia de algunas mujeres (a las que en el estudio preliminar se les dedica especial atención, sobre todo por su insólito "neorotismo"), que, junto a la primera, ya citada, Ana Rossetti, representan un importante sector de la última poesía en España: Blanca Andreu, Esperanza López Parada, Aurora Luque, Almudena Guzmán, Ada Salas; aunque las voces masculinas son las que predominan, desde los más veteranos, como Javier Salvago, Jon Juaristi, Abelardo Linares o Andrés Trapiello, a los jovencísimos, nacidos ya en la década de los sesenta: Felipe Benítez Reyes, Leopoldo Alas, Jorge Riechmann, José Antonio Mesa Toré, Vicente Valero, Vicente Gallego y Álvaro García. De los más jóvenes, también destaca Roger Wolfe, inglés de nacimiento, pero autor de una poesía en español muy original.

El sector central, los nacidos en la década de los cincuenta, cuenta con poetas destacados en otras actividades de la vida intelectual, como Juan Manuel Bonet, Julio Martínez Mesanza, Juan Carlos Suñén o Luis García Montero. Completan al antología Justo Navarro, Miguel Casado, José Gutiérrez, Juan Lamillar y Álvaro Valverde. En total, veintinueve representantes del inmenso caudal de poetas que ha surgido en España en los últimos veinte años, nómina que, sin duda, a muchos descontentará y a otros decepcionará o parecerá excesiva. Las antologías corren siempre estos riesgos, y esta, desde luego, no va a ser menos. Si surge la polémica: buena señal. La antología está llegando a muchos y está sirviendo el fin para el que ha sido escrita: que se conozcan las últimas proporciones de poetas y sus más valiosos representantes.

Hay que destacar los criterios de objetividad que han guiado la labor de Juan Cano Ballesta, fundamentados en un sólido conocimiento de la poesía española de todo el siglo XX y en su trabajo como estudioso, como investigador, destacado por su dedicación y por su cuidado extremo a la hora de emitir juicios. Se añade su residencia, desde hace muchos años, en EE. UU., lo que, sin duda, le aleja de cenáculos y camarillas, y le dota de una imparcialidad envidiable.

Pero además, para justificar su trabajo, Cano Ballesta ha realizado un estudio preliminar riguroso y muy bien documentado, en el que partiendo de la poesía que se hacía en la España de la transición (los novísimos) deslinda las distintas tendencias de los últimos veinte años: poética del silencio o neopurismo, poesía de la experiencia, la otra sentimentalidad, neoclasicismo y helenismo, neomodernismo e ironía, neosurrealismo y poesía social en forma de nueva épica. Con una gran atención hacia la bibliografía última, realizada por los estudiosos de estas últimas promociones, dedica también a cada poeta una reflexión previa a los poemas escogidos, en la que valora y sitúa al autor en cuestión. De manera, que todo el volumen, en conjunto, se convierte en un instrumento ya indispensable para el conocimiento de la mejor poesía española escrita en los últimos años.

Quizá, a nosotros los lectores, cuando indudablemente los árboles nos están tapando el bosque, estas aproximaciones, hechas en la opinión y en las preferencias de otros u otro lector, nos son muy útiles para conocer las voces que han forjado ese final del siglo XX, en la poesía española. A partir de ahora, viene la lectura serena, la búsqueda de obra más amplia, la reflexión sobre poemarios completos, sobre obras ya granadas y sustentadas en una madurez indudable, de la que estas recopilaciones o florilegios nos dan cuenta. La experiencia del lector se enriquece y queda abierta a nuevos caminos de búsqueda y conocimiento.

Panorámica sobre la literatura rusa hasta el siglo XX. Sobre Iosif Brodski

Adoración López Bermejo

Escuela Oficial de Idiomas de Alicante

Introducción

Con este trabajo pretendo dar una visión general sobre las principales corrientes literarias y tendencias artísticas, aunque también ideológicas, en la literatura rusa del siglo XX (narrativa, poesía, teatro). No obstante, en esta exposición es necesario remontarse brevemente a los orígenes de la literatura en lengua rusa y hacer mención del siglo XIX, también llamado *siglo de oro*.

Y es que la historia de la literatura rusa antigua comprende siete siglos, desde la creación de la primera estructura de Estado en Rusia hasta las reformas de Pedro I.

Con la unión de todas las tierras rusas bajo la capital de Kiev (la madre de las ciudades rusas), que tuvo lugar desde el siglo X hasta la primera mitad del siglo XIII, se crearon la escritura y las primeras obras literarias. En los siglos XIII y XV tuvo lugar el fraccionamiento feudal y las guerras contra las hordas tártaras y mongolas, lo que condujo a la aparición de literaturas locales. Durante el periodo de dominio de Moscú como capital de Rus, como un estado ya independiente y central, en los siglos XVI-XVIII surge una gran variedad de géneros literarios.

El siglo XIX es el *siglo de oro de la literatura rusa* ya que en este momento alcanza su máximo desarrollo. Este siglo XIX genera un potente **movimiento**

romántico, la literatura rusa de este momento fue una de las primeras en salir a la amplia escena del **realismo crítico**, aparecen los nombres de Pushkin, Lermontov y Gogol, surge un gran número de dramaturgos y poetas, como Turguev, Goncharov, Ostrovski, Fiet, Tiutchev. El siglo se cierra con las obras de Dostoevski, Tolstoi y Chejov, y alcanza reconocimiento y significado universal e histórico, que la convierten en una de las grandes literaturas del mundo.

El siglo XX supone la continuación de las ideas críticas sobre la necesidad de cambio y de reformas sociales y la reestructuración de los poderes públicos. Se suceden una serie de revoluciones proletarias que terminan con la Revolución de Octubre de 1917 que transforma la literatura en una *herramienta para el cambio*, en el medio de propagación y de justificación del nuevo orden social.

No es posible hablar de literatura rusa en el sentido más estricto de la palabra, pues la literatura traspasa la identidad geográfica del pueblo ruso y ahora es soviética o, lo que es lo mismo, se ha convertido en el espejo de una nueva sociedad multicultural y multiétnica que convive en un inmenso territorio del planeta y que va a estar aislada, más o menos voluntariamente, del resto del mundo, quizás, hasta los años 80.

En este periodo que nos ocupa, más que de corrientes, hay que hablar de nombres propios, de nombres de aquellos que a principio del siglo comenzaron su labor literaria pero no pudieron acabarla. Las guerras (primeramente, la civil, después vinieron las dos contiendas mundiales) y las cribas ideológicas realizadas por la censura, hicieron callar las plumas de muchos autores, ya fuera en el campo de batalla, como en el campo de concentración. Hubo quien encontró la salvación en el exilio, como los premiados con el Nobel de Literatura, Iván Bunin y losif Brodski, pero otros no pudieron sufrir el destierro y pidieron poder regresar, como le ocurrió a Marina Tsvetaeva, sin que por ello pudieran limpiar la mancha que les cubría. Y ello porque en los años del estalinismo severamente fueron censurados todos los que no estrecharon con los brazos abiertos la Revolución de Octubre. Anna Ajmatova por haber estado casada con el poeta Gumiliov, (fusilado en 1921), no pudo publicar hasta 1965, un año antes de su muerte.

Hubo quien recibió eufóricamente la llegada de la nueva era, pero que no supo reconciliar el concepto que tenían de revolución, con la realidad que estaba viviendo. Así ocurrió con Yesenin y Mayakovski, poetas de corrientes diferentes, de la tradición campesina el primero, y futurista el segundo, que acabaron suicidándose en 1925 y 1930, respectivamente.

Bulgakov pidió hasta la locura, en el sentido literal de la expresión, ser expulsado del país, sin conseguirlo. Al igual que hiciera el autor de “*Corazón de perro*” y “*El maestro y Margarita*”, a su amigo y compañero, Zamiatin, también se le prohibió escribir nada pero pudo al final salir.

Durante este siglo XX lo que era ruso pasó a llamarse soviético para luego buscar sus orígenes y volver a ser ruso. Tras la Segunda Guerra Mundial (para los rusos, la Gran Guerra Patria) siguieron años de extrema austeridad económica y de enorme politización de la cultura en todas sus facetas. *Lo que no respondía a los intereses del régimen no era cultura*. Por todo lo que acabo de decir es lógico que deba hablarse de nombres propios y no de tendencias, pues como en el caso que hoy nos ocupa y que es el objeto de este trabajo, la obra de Brodski, lo que claramente la define es su *estilo “no soviético”*.

LITERATURA DE LA RUSIA DE KIEV

1. Siglo X – Primera mitad siglo XIII

Durante muchos siglos la única forma de creación artística de la palabra la constituyó el folclore, rico y variado. Sus géneros eran los cuentos, la canción épica rusa (“былина”), las canciones, los conjuros, refranes, proverbios, adivinanzas. En estas producciones se describía la vida cotidiana del pueblo y su concepción del mundo, sus principales rasgos eran el optimismo y el humanismo: el bien siempre triunfa sobre el mal.

No hay fecha cierta de cuándo surge la escritura en el pueblo eslavo. Se sabe que aún eran paganos, no tenían libros, pero ya en el siglo X leían y adivinaban el futuro, los cambios climáticos, la abundancia de las cosechas y otros acontecimientos cotidianos de esa primitiva existencia, por medio de las rayas y cortes que hacían en las cortezas de abedul (береста).

En el **siglo IX** los hermanos Kirill (827-869) y Mefodi (815-885), (santos Cirilo y Metodio), monjes de la ciudad de Tesalónica, crearon el alfabeto cirílico. Los acuerdos de los príncipes-señores paganos se escribían no sólo en ruso, sino también en griego. Estos son los escritos más antiguos que se remontan al siglo X.

La característica diferenciadora de los primeros escritos en ruso antiguo es la toma de conciencia de sí mismos en el proceso de la historia, el descubrimiento del hecho del proceso histórico, lo que en la tradición oral no existía. El argumento de los cuentos, bylinas y canciones era local, sus recursos imaginativos eran siempre los mismos (repeticiones, invocaciones, paralelismos, etc.), su utilidad era funcional, mientras que en los primeros escritos (traducidos del griego al ruso antiguo) se trataba de la creación del mundo y del hombre, e incluso del futuro.

Las primeras creaciones literarias de la literatura antigua fueron los anales o crónicas, que comenzaron a surgir a mediados del siglo IX: la más antigua que se conserva data de finales del siglo XIV y es **“Повесть временных лет”** (“Historia de los tiempos”).

Sin duda, la obra más representativa de la literatura antigua es el poema heroico **“Слово о полку Игореве”** o **“Cantar de las huestes de Igor”**, de autor desconocido, relato sobre el regimiento de Igor, escrito con gran maestría y rigor político y que deja entrever un arraigado sentimiento de patriotismo. En él se habla sobre los acontecimientos acaecidos a finales de abril y principios de mayo de 1185, cuando tuvo lugar la desastrosa misión del príncipe Igor y su hermano, y los hijos de ambos, cuando sus tropas fueron derrotadas y ellos fueron hechos rehenes por los polovtsi (половцы)¹. El autor quería prevenir sobre el peligro de las acciones separatistas. Se cree que fue escrito en el año 1187. El original se encontró en el siglo XVIII y se quemó en el incendio de Moscú de 1812.

El significado de esta obra escrita en ruso antiguo es del todo importante. En 1986 la UNESCO decidió que se celebrara el 800 aniversario de su existencia, y a pesar de su corta extensión, está a la par de las grandes epopeyas del mundo: “La canción de los Nibelungos”, “La canción de Rolando” o el “Poema de Mío Cid”.

¹ Pueblo de lengua de la familia del turco, que durante el siglo XI vivía en las estepas del sur de Rus. Las primeras incursiones en las tierras de Rus se produjeron en el año 1055. Durante los años 1103 - 1116 sufrieron las más importantes derrotas por parte de los príncipes feudales, pero resurgieron en la segunda mitad del siglo XII. Fueron completamente derrotados por las hordas mongolas y tártaras en el siglo XIII, que los desplazaron hacia Hungría.

2. Periodo de fragmentación feudal y lucha contra la invasión de las hordas (siglos XIII-XIV)

Es de gran dificultad, pero muy instructivo, el estilo poético de la literatura rusa antigua, tanto por los símbolos, las metáforas y el estilo, como por su relación con los temas religiosos y cotidianos. Difícil es también hablar de autores.

“Canción de la batalla en el río Kalka” («Повесть о битве на реке Калке»), fue escrita después de 1223, que relata la primera batalla librada por los príncipes rusos del Sur contra desconocidos, hasta entonces, pueblos nómadas procedentes del Este. La canción está compuesta a modo de profecía fatalista sobre el destino de los guerreros rusos (богатыри).

“Canción de la destrucción de Riazan” («Повесть о разорении Рязани Батыем») año 1237. Con el mismo argumento de la anterior.

“Canción de la derrota de las tierras rusas” («Слово о погибели руския земли»), posterior a 1237 y supone la continuación de la anterior. Aunque se conservan fragmentos solamente, se tiene como el poema más hermoso del siglo XIII donde se ensalza la belleza de las tierras de Rus.

“Leyenda de Alexandr Nevski” («Жития Александра Невского»), escrita después de 1263, y que describe algunas de las batallas de Alexandr Nevski (1220-1263), Príncipe de Novgorod y Gran Príncipe de Vladimir.

PERIODO DE LA RUSIA DE MOSCÚ (Siglos XIV-XVI)

No se puede hablar en este periodo de estilos o características literarias, tal y como se presentan en la Europa de la época.

A partir de 1323 comienza la unificación de las tierras rusas, arrasadas por las invasiones de los pueblos del sur y del este, hasta la configuración de un nuevo estado. De nuevo son los anales los primeros testimonios escritos que cuentan sobre los acontecimientos históricos.

De esta época es la “**Leyenda de la sangrienta batalla de Kulikovski**” «Сказание о Мамаевом побоище» (o “**Leyenda de la batalla del Gran príncipe Dmitri Ivanovich «Donskoi»**”, que apareció a mediados del siglo XV. En su estructura poética hay claras influencias del “Cantar de las huestes de Igor”.

Aparecen nombres propios dentro de la literatura épica del momento. El primer escritor que con certeza se conoce es **Epifani Premudri**, autor de obras como “*La vida de Stefan Permski*” o “*La vida de Dmitri Donskoi*”.

La literatura rusa de los **siglos XIV-XVI** no rompe con la tradición literaria de la época de la Rus de Kiev. El tema en todas las obras literarias era el de la unión de los territorios rusos, la defensa de los intereses comunes y la consecución de la unidad. De ahí que el género principal sea la novela breve (повесть), con gran contenido histórico.

“**La historia de Kazán**” (segunda mitad del siglo XVI) cuenta cómo el principado de Kazán se derrumba y es Iván “el Terrible” el defensor de la Patria, no el invasor.

LITERATURA DEL SIGLO XVII

Hay quien afirma la relevancia del siglo XVII en la historia de la literatura rusa antigua como conclusión de un proceso de desarrollo, aislado y largo, que abarcó varios siglos y que sirvió de umbral hasta la época reformista de Pedro “el Grande”.

La novela poética y documental se convirtió en el género más extendido en el siglo XVII.

El escritor de más renombre es el arzobispo **Avvakum** (1620-1682), autor de la “*Vida del arzobispo Avvakum, escrita por él mismo*” (1672-1674).

La literatura se divide en científica y en literaria, propiamente dicha. Se deja sentir por primera vez cierta “profesionalidad” en el trabajo de los escritores. En este siglo aparecen las primeras creaciones en verso, obras ricas en refranes y proverbios, con aforismos, sentencias y moralejas.

Los más afamados poetas del momento son **Simeón Polotski** (1629-1680) y sus discípulos **Silvestr Medveded** (1641-1691) y **Karion Istomin** (nacido a mediados del siglo XVII - 1717).

A mediados del siglo XVII se escribe la novela breve, que relata la realidad del momento, recoge las tradiciones del día a día y hechos moralizantes, llamada "**Canción de la Desgracia y del Infortunio**" «Повесть о Горе и Злочиастии», escrita en verso sin rima.

La literatura del siglo XVII recurre a otros temas y argumentos que dan lugar a una producción de corte lírico, heroico y satírico, diferente según la región o la ciudad. Aparecen en este siglo obras en verso y en una prosa que se puede calificar de poética; obras ricas en refranes y proverbios, con aforismos y moralejas.

LITERATURA DEL SIGLO XVIII

Lo más destacado en el siglo XVIII son las reformas que llevó a cabo Pedro I y que cambiaron drásticamente todo el país. Poco se conoce de la lengua rusa de esa época, pero se sabe que era característica la falta de ortodoxia en el uso de los estilos, así como de léxico.

El **clasicismo** y el **sentimentalismo** rusos parecen ser los estilos mejor definidos de este siglo, aunque a autores como **Derzhavin** o **Radyshev** no se les puede clasificar en ninguna de estas corrientes.

La literatura del siglo XVIII comprende tres períodos:

1. La época de Pedro I y las reformas (Años 1700-1730)

Las reformas de Pedro I (1672-1725) supusieron un gran impulso, fundamental, para el desarrollo de Rusia, un país de inmensa extensión y de mayor riqueza que era demasiado vulnerable a cualquier invasión enemiga.

En el terreno de la literatura, las obras panegíricas se convirtieron en el medio de propagación de las ideas del zar. En 1721 Rusia se había convertido en un imperio y el emperador intentó hacer llegar al lector ruso las obras de la literatura clásica, griega y romana. En esta época era muy común la literatura de masas en prosa, manuscrita, cultivándose la novela y las “historias”, que dieron paso a la creación de obras de contenido propiamente ruso. Cabe destacar entre ellas la “**Historia del marino ruso Vasili Koriotski y la hermosa reina Iraklia de Florencia**”, la “**Historia de Alexandr, un noble ruso**” o la “**Historia del mercader ruso Ioann y la hermosa doncella Eleonor**”.

Pero las nuevas circunstancias, sentimientos y vicisitudes originaron el nacimiento de la lírica intimista.

El nombre propio de mayor relevancia de esta época es **Teofan Prokopovich**, que en sus odas ensalzaba la figura de Pedro I.

Durante el reinado de Elisabeta Petrovna (1741-1762) se agudiza el gusto por la cultura y estética francesas.

2. El Clasicismo y la Ilustración (Años 1730-1800)

El clasicismo es la principal tendencia en la literatura rusa y las peculiaridades literarias de este moviendo en Rusia residen en que se entremezclan los distintos estadios del pensamiento europeo, filosófico- social y estético-literario; se traducían de modo paralelo las obras de Montesquieu, Voltaire, Racine, Corneille, o de Locke.

Asimismo, se tradujo el tratado de Boileau “*Arte poética*”. En 1743 y 1748 **Mijail Vasielevich Lomonosov** crea dos redacciones de su “Retórica”. En 1748 **Alexandr Petrovich Sumarokov** publica “Epístola” sobre la lengua y la poesía rusas.

Los autores más destacados son:

ANTIOJ DMITRIVECHIV KANTEMIR 1708-1744
 VASILI KIRILLOVICH TREDIAKOVSKI 1703-1768
 MIJAIL VASIELIVICH LOMONOSOV 1711-1765
 ALEXANDR PETROVICH SUMAROKOV 1717- 1777
 MIJAIL MATVEEVICH JERASOV 1733-1807

GAVRILA ROMANOVICH DERZHAVIN 1743-1816
NIKOLAI IVANOVICH NOVIKOV 1744-1818
DENIS IVANOVICH FONVIZIN 1744-1792
ALEXANDR NIKOLAEVICH RADYSHEV 1749-1802
IVAN ANDREEVICH KRYLOV 1769-1844

3. Sentimentalismo o Prerromanticismo (Años 1760-1790)

Es la tendencia que sustituyó al clasicismo y que contraponía al racionalismo filosófico los sentimientos y la sensualidad, llegando a convertirse en la ideología de la clase burguesa. El culto a los sentidos supuso para esta clase social un descubrimiento que enriqueció su mundo interior y que se convirtió en la única y posible salida de esa concepción del mundo, unilateral y reglada, hasta entonces dominante. El hombre de la calle alcanza protagonismo, y con él sus sentimientos e ideas.

La mitología clásica, el simbolismo, las alegorías tienen un inaudito significado. Lo más importante es la percepción instantánea del mundo y la existencia en él. En lugar de epopeyas y tragedias, los géneros dominantes son la novela corta y la epístola en forma de diario. Ahora los héroes son personas del mundo real.

NIKOLAI MIJAILOVICH KARAMZIN 1766-1826

Fue un gran reformador del estilo literario ruso. Hizo que la literatura traspasara los límites de la Corte y que se convirtiera en la actividad profesional de algunos. Introdujo importantes conceptos como “la estética es la ciencia del buen gusto” o “la estética enseña a disfrutar de lo exquisito”.

LITERATURA DEL SIGLO XIX

El XIX es el siglo del gran florecimiento de la literatura rusa; también es llamado “siglo de oro”. Para comprender mejor la literatura de este siglo hay que conocer la historia de este periodo. Rusia era un enorme estado monárquico. El

estrato más elevado de la sociedad, la nobleza, era dueño de las tierras y de los campesinos, quienes, como en un sistema feudal, eran los siervos y dependían, en todos los ámbitos de la vida, de los señores. Era una forma de dependencia conocida como servidumbre que se abolió en 1861.

Los acontecimientos más importantes del siglo fueron la Guerra Patria de 1812 contra Napoleón y el levantamiento de los nobles revolucionarios, conocidos como Decembristas (14 de diciembre de 1825); Pushkin, Lermontov y Gogol reflejaron en sus obras las ideas patrióticas y libertadoras de su tiempo.

Romanticismo y realismo, las dos grandes tendencias literarias del siglo XIX, tienen la peculiaridad de que en Rusia el máximo representante de ambas fue Alexandr Serguevich Pushkin.

El romanticismo en Rusia se entiende de dos modos distintos: el romanticismo activo o progresista, y el romanticismo *pasivo*. Los románticos progresistas defendían las ideas revolucionarias contra la tiranía y el despotismo, entre ellos destacaba Pushkin. Los románticos pasivos, a la cabeza de los que estaba Vasili Zhukovski, no creían en la posibilidad de mejora de la sociedad, y por ello en sus obras se evadían de la realidad hacia un mundo fantástico o hacia el lejano pasado.

El poeta romántico contrapone su mundo ilusorio a la vida real. Sus obras, si bien en cierta medida reflejan la realidad, son la encarnación del mundo romántico del poeta. Al crear su obra, el poeta romántico no sigue tanto la verdad objetiva con que transcurren las cosas, sino la que respeta la lógica de su percepción de los fenómenos objetivos. No es el objeto, sino el sujeto; no es la realidad, sino la personalidad del autor lo que en el romanticismo se convierte el principal principio de la construcción de las obras literarias; el romanticismo ruso se levanta en defensa de una concreta concepción y expresión del mundo interior de la persona, con sus complejidades y contradicciones.

En las obras realistas los autores analizan de modo preciso la esencia del ser humano. Pushkin presenta a un hombre que no está no sometido a una fuerza o pasión determinada, sino a un hombre en cuyo ser anidan de forma entremezclada múltiples sentimientos o pasiones.

Es muy diverso el mundo de intereses de Pushkin; de forma diferenciada resuenan los problemas sociales que él sentía como personales. Introduce personajes del pueblo con su habla sencilla y la prosa se va desentendiendo de todo

el ornato romántico y se convierte en el instrumento de análisis en profundidad de personajes y situaciones determinadas, de modo que la prosa de Pushkin se convierte en modelo imitado por autores posteriores como Gogol, Lermontov, Turguenev, Dostoevski o Tolstoi.

El realismo de Pushkin es conocido como realismo crítico, porque en sus obras criticaba tanto la aristocracia dominante, como la burguesía floreciente.

El gran escritor ruso Gogol dijo que el nombre de Pushkin era lo mismo que decir "poeta nacional ruso". Más tarde, Gorki dijo también de Puskin que era "el principio de todos los principios", es decir, el fundador de la lengua rusa moderna y padre de la literatura rusa.

LITERATURA DEL SIGLO XIX

Primera mitad del siglo XIX

VASILI ANDREEVICH ZHUKOVSKI 1783-1852
KONDRATI FIODOROVICH RYLEEV 1795-1826
ALEXANDR SERGUEVICH GRIBOEDOV 1795-1829
ALEXANDR SERGUEVICH PUSHKIN 1799-1837
MIJAIL YURIEVICH LERMONTOV 1814-1841
NIKOLAI VASIELIEVICH GOGOL 1809-1852

Los años 50-60 del siglo XIX

ALEXANDR NIKOLAEVICH OSTROVSKI 1823-1886
IVAN SERGUEVICH TURGUENEV 1818-1883
IVAN ALEXANDROVICH GONCHAROV 1812-1891
ALEXANDR IVANOVICH GUERTSEN 1812-1870
FIODOR IVANOVICH TIUTCHEV 1803-1873
AFANASI AFANASIEVICH FIET 1820-1892
NIKOLAI ALEXEEVICH NEKRASOV 1821-1877
FIODOR MIJAILOVICH DOSTOIEVSKI 1821-1881
LIEV NIKOLAEVICH TOLSTOI 1828-1910

Los años 70-80 (siglo XIX)

ANTON PAVLOVICH CHEJOV 1860-1904

LITERATURA DEL SIGLO XX

En la historia de la cultura rusa, el periodo que comprende desde finales del siglo XIX hasta los principios del XX se conoce como el “**Siglo de plata**”. Entre ambos siglos, escritores, pintores y músicos comienzan a desviarse de la tradición realista y buscan nuevas formas y géneros. Tanto en la literatura, como en el teatro, la música o en la pintura, se crearon obras vanguardistas, experimentales, modernistas, es decir, surgió un arte contrapuesto a la estética realista clásica.

Ya en los años 70 y 80 del siglo XIX se conocía en Rusia la obra de los poetas simbolistas y de los pintores impresionistas franceses, que buscaban nuevas formas en el arte. Esto fue lo que empujó a los artistas rusos a buscar sus propias formas y experiencias. Pero lo que sin duda tuvo una gran importancia fue la situación histórica en que se encontraba el país. El desarrollo de la ciencia y la revolución industrial en un periodo de tiempo relativamente corto cambiaron de forma acelerada el ritmo y la calidad de la vida: las normas estéticas hasta entonces pasaron a estar desfasadas, lo que sirvió de aliciente para buscar nuevas experiencias.

La brusca y trágica historia de Rusia a principios del siglo XX (época de guerras y de revoluciones) también influyó en la cultura rusa. Algunos, como **Mayakovski**, fueron partidarios del **nuevo arte social (futurismo)**. Otros, los llamados **decadentes**, se evadieron de la realidad que les rodeaba y se aislaron en un mundo espiritual en busca de fantásticas imágenes; no había en sus obras reflejo alguno de los conflictos sociales que ocurrían en el país, pero, sin embargo, sí sufrían internamente y en su obra lo dejaban patente en esa continuada búsqueda personal, donde los temas centrales eran acerca de la conciencia religiosa y nacional y las experiencias personales.

A pesar de la diversidad, el principio artístico común en este periodo es el **simbolismo**: A diferencia del arte realista, los simbolistas rusos prefieren las imágenes-símbolos misteriosas y ambiguas, ligadas no sólo al mundo real, sino también al mundo “ideal”. A **Valeri Yakovlevich Briusov** (1873-1924), se le considera el fundador del simbolismo desde que publicara las dos colecciones tituladas “*Simbolistas rusos*” de 1894 y 1895, que contenían la declaración de principios del simbolismo ruso compartidos con el simbolismo francés; sin embargo, Briusov pretende ir más allá, el poeta se propone hipnotizar al lector con la melodía de sus versos, de forma que éste sienta un determinado estado de ánimo sugerido por el poeta. Así Briusov sobrepasa el simbolismo acercándose al impresionismo. Quizás por este motivo Briusov afirmara que las raíces del simbolismo ruso ya existían en la poesía de Afanasi Fiet y otros.

Los recursos del simbolismo enriquecieron a partir de entonces toda la cultura y se quedaron en ella para siempre.

Entre los autores más representativos del periodo presoviético podemos mencionar a:

ALEXEI MAXIMOVICH PESHKOV “MAXIM GORKI” 1868-1936

ALEXANDR IVANOVICH KUPRIN 1870-1938

IVAN ALEXEVICH BUNIN 1870-1953

ALEXEI NIKOLAEVICH TOLSTOI 1882-1945

LEONID NIKOLAEVICH ANDREEV 1871- 1919

1. La literatura en el periodo de la Revolución de Octubre, la Guerra Civil y los años 20

La Revolución de Octubre abrió una nueva etapa en el desarrollo de la cultura en todos sus ámbitos. Por primera vez la literatura se puso al servicio de las masas. Esta nueva etapa está ligada a toda una serie de principios basados en un nuevo método creativo: el **realismo socialista**, que ya había aparecido antes de la revolución, como por ejemplo en la obra de Gorki. Siguieron este movimiento autores como:

ALEXANDR SERAFIMOVICH 1893-1930

VLADIMIR VLADIMIROVICH MAYAKOVSKI 1893-1930

DEMIÁN BIEDNI (Efim Alexeevich Pridvorov)1883-1945

MIJAIL ALEXANDROVICH SHOLOJOV 1905-1984

LEONID MAXIMOVICH LEONOV 1899-1972

Estos autores se apoyaban en la idea de partido, de clase; tenían de una alta calidad creativa, utilizaban diversidad de estilos y géneros.

Quizás lo más destacado de la literatura en este momento, en el que no se le puede llamar rusa, sino soviética, es el carácter internacional que adquirió dentro de sus propias fronteras, es decir, la literatura de estos años se constituyó en una literatura representativa de todos los pueblos y nacionalidades que componían el nuevo estado soviético y que además cumplía una importante función: la del acercamiento de esas nacionalidades hacia un fin común, consistente en la creación y asentamiento de la realidad social soviética.

1. a. Poesía

La literatura del siglo XX comenzó con la poesía. La prosa y la dramaturgia necesitaron tiempo para asimilar los cambios sin precedentes producidos: comprender los conflictos del momento y el mundo interior del nuevo hombre.

La Revolución ayudó a poetas de la talla de **Valeri Briusov**, **Alexandr Blok**, **Demian Biedni** o **Vladimir Mayakovski** a ver el camino hacia la construcción de una nueva sociedad.

Serguei Yesenin es otro de los poetas que dedica su creación a describir la complejidad de la vida espiritual de los campesinos en ese periodo a caballo de dos sociedades.

1.b. Prosa

Casi todas las obras de relevancia en este primer momento después de la revolución están dedicadas a los acontecimientos acaecidos y a la guerra civil, donde los protagonistas son los campesinos, los obreros y los soldados del Ejército Rojo.

Autores importantes:

Alexandr Serafimovich con la novela *“El torrente de hierro”* («Железный поток») 1924.

Konstantin Fedin con su obra *“Las ciudades y los años”* 1924, que trata el problema de la *intelligentsia* y la revolución.

Sobre los controvertidos destinos de los campesinos habla la novela de **Leonid Leonov** *“Los tejones”* «Барсуки» 1924.

En los años 20 **Mijail Sholajov** publica *“Los cuentos del Don”* y la primera parte de la novela *“El Don apacible”*.

También en este periodo existen ejemplos de obras satíricas, como las novelas de **Iliá Ilf** y **Evgueni Petrov**, como *“Las doce sillas”* 1928 y *“El ternero dorado”* 1931, en las que los autores se ríen de las normas morales de la vida en la época anterior.

1. c. Dramaturgia

La dramaturgia creada por profesionales tenía una función clara de agitación y propaganda. Se trataba de obras llamadas *piezas-pancartas*, como “*Misterio-buff*” de **Mayakovski**. Otras obras de este autor, de corte satírico son “*La chinche*” de 1928 y “*La casa de baños*” de 1929.

2. La literatura en los años 30

Sholojov definió los años treinta como grandiosos por los logros conseguidos por el pueblo soviético.

La mayoría de los cambios tienen lugar en el ámbito de la literatura y del arte. Los escritores se afanan por participar activamente en la construcción del socialismo, visitan las construcciones de las industrias, los koljoses, viajan a otras repúblicas soviéticas y a los lugares más apartados, y por ello, más abandonados, del país.

2. a. Prosa

En los años 30 la prosa ocupa el lugar primordial en la literatura, y el género más recurrido es la novela. Algunas de las obras que reflejan el nuevo sentir de unidad son, por ejemplo, “*La tierra roturada*” «Поднята» de **Sholojov**, “*Gente de un lugar perdido*” «Люди из захолустья» de **Alexandr Georguevich Malyshkin**, “*La energía*” «Энергия» de **Fiodor Vasielivich Gladkov**, “*La central eléctrica*” («Гидроцентральный») de 1931 de **Marietta Serguievna Shaguinian**, y otras muchas que forman parte del fondo de oro de la literatura soviética.

Pero sobre todo, el tema del nacimiento y crecimiento de un nuevo hombre es lo más característico de este periodo. Y es en este momento cuando las más destacadas novelas, que habían sido comenzadas en la década anterior, se culminan. Es el caso de “*La vida de Klim Samguin*” (1925-1936) de **Gorki**, o “*El Don apacible*” (1927-1940) de **Sholojov**, o “*El calvario*” (1922-1941) de **Alexei Tolstoi**, obras todas ellas que influyeron en el desarrollo posterior en las distintas etapas de la literatura soviética.

2. b. Poesía

La característica más importante de la poesía en los años 30 es la aspiración de los poetas a tomar parte activa en la construcción socialista. Entre los más brillantes hay que destacar a **A. Tvardovski, V. Lugovskoi; N. Zabolotski, M. Isakovski, A. Prokofiev; I. Martynov, D. Kedrin, Yaroslav Smelianov.**

Fue éste un tiempo del florecimiento no sólo de los poemas, sino de la canción lírica de masas. De gran popularidad es la canción de **M. Isakovski** "Katusha" y otras canciones más.

La poesía de estos años ampliamente reflejaba los hechos relacionados con la construcción socialista en las repúblicas. El libro de **Vladimir Alexandrovich Lugovskoi** "*Los desiertos y primaveras para los bolcheviques*" (1930) nació como resultado de haber conocido el poeta las repúblicas de Uzbekistán y Turkmenistán. En la obra de **Alexandr Andreevich Prokofiev** "*El mediodía*" (1931) el tema principal es la búsqueda de lo nacional y tradicional entre los pueblos de las remotas tierras del norte del país.

2. c. Dramaturgia

A principios de los años 30, **Maxim Gorki** vuelve al teatro y escribe "*Egor Bulychov y otros*", "*Dostigaev y otros*", donde sobresale un profundo historicismo, habla del periodo anterior a la revolución, descubre la razón de por qué desaparece la burguesía, así como la insostenibilidad de su ideología.

En los últimos años de la década de los treinta se deja sentir la amenaza de la guerra que se avecinaba y aparece un sentimiento de rechazo a la posible agresión fascista en las obras de **Konstantin Símonov** "*Un tipo de nuestra ciudad*" y **A. Afinoguenov** "*¡Saludos, España!*"

3. La literatura durante el periodo de la Gran Guerra Patria

El 22 de junio de 1941 comienza la Gran Guerra Patria; **Alexei Tolstoi** dijo: "la literatura soviética en los días de la guerra se convierte en arte popular, en la voz del espíritu heroico del pueblo". El indiscutible protagonista de la literatura es el soldado que combate, libertador y defensor de los pueblos del mundo de la barbarie fascista.

Los escritores de la época describieron la guerra en toda su crueldad. De algún modo intentaron explicar que el triunfo del pueblo soviético se debió a una lucha sin precedente contra el fascismo. El sentimiento de amor hacia la patria y el odio al enemigo inspiraron al pueblo en sus gestas y proezas, tanto en el frente, como en la retaguardia.

La literatura periodística tuvo un importante papel en estos años. Autores como **Alexei Tolstoi**, **Leonid Leonov**, **Mijail Sholojov**, **I. Erenburg**, **A. Fadeev** y otros practicaron este género literario.

En 1942 **Leonid Leonov** publica su obra teatral “*La invasión*” que relata la salvaje irrupción de las tropas fascistas en el territorio de la Unión Soviética.

Mijail Sholojov es uno de los autores cuyos artículos de difusión tuvieron un papel de mucha importancia. Durante los primeros meses de la guerra publicó el ensayo “*En el Don*” («На Дону») y otros artículos. Es **Mijail Sholojov** uno de los autores cuyos artículos de difusión tuvieron un papel de mucha importancia. Durante los primeros meses de la guerra publicó los ensayos “*En el Don*” («На Дону»), “*La vileza* («Гнусность»)", “*En el sur*” y otros artículos, entre los que hay que destacar el relato “*La ciencia del odio*” que cuenta cómo este sentimiento ayuda al teniente Guerasimov sufrir y sobrevivir a las abominables experiencias que la guerra crea.

Los relatos escritos en los años de la guerra crean el prototipo del hombre ruso. **Alexei Tolstoi** en el relato “*El carácter ruso*” descubre la grandeza del alma rusa, su abnegación, su espíritu de sacrificio, su capacidad para ser el artífice de grandes hazañas. El héroe de **Alexei Tolstoi**, Egor Dremov, que se ha convertido en Héroe de la Unión Soviética y es un simple campesino de un koljós, convencido sobre qué es lo que le hace mantenerse en pie y no dejarse vencer en esta situación bélica, difícil y extrema.

La poesía soviética recibió un gran impulso en los años de la Gran Guerra Patria. Precisamente mediante versos de alto contenido emocional se expresaba la fuerza del patriotismo nacional. Durante la guerra se estimaba mucho la poesía porque los versos son más ágiles y rápidos que la prosa, servían para transmitir y comentar con rapidez lo que ocurría.

En los primeros años de la guerra se intercalaban distintos géneros poéticos: canciones, rimas propagandísticas, reportajes en verso, fábulas, cuentos satíricos...En ellos resuenan los llamamientos a defender la patria y a la firme convicción en la victoria sobre el fascismo.

De entre las obras de mayor relevancia habría que destacar el poema de **Tvardovski** "*Vasili Tiorkin*" y los poemas de **Konstantin Simonov** "*Espérame*."

4. La literatura desde los años 40

La tarea primordial que se impone en estos años es aunar o ligar los avances técnicos y científicos, culturales y artísticos con los logros de una sociedad socialista. Por ello, en este periodo la literatura va a ser el espejo donde se reflejen los profundos cambios en la estructura social, en la toma de conciencia política del único partido existente. Es a partir de este momento cuando tienen lugar los más importantes Congresos de escritores de la Unión Soviética, se crea la Unión de Escritores de la Federación Rusa.

Es, en definitiva, una época en la que más que nunca la literatura está al servicio del Estado; por ello no es extraño que el tema central, único y omnipresente de las obras literarias de estos años fuera el enfrentamiento de dos mundos: el capitalista y el socialista.

4. a. Poesía

El problema central era el de "el artista y la sociedad", que en Rusia, a principios de siglo y hasta bien entrada la década de los 70, se tradujo en las especiales relaciones del arte y la revolución. Todavía en esta época nos llegan reminiscencias de las corrientes poéticas de principios de siglo, del llamado "siglo de plata".

Valeri Briusov, Zinnaida Guippius, Konstantin Balmont, Fiodor Sologub, Andrei Bely, Alexandr Blok, Viacheslav Ivanov, Anna Ajmatova, Serguei Yesenin, Vladimir Mayakovski, son poetas de distintas variaciones que se enfrentan contra la literatura realista.

Los Simbolistas

La poesía de los simbolistas estaba lejos de los acontecimientos del mundo real pues a los poetas de esta corriente, sólo les preocupan los problemas eternos del amor, de la fe, de la vida y de la muerte. A estos poetas simbolistas les interesan las imágenes exóticas, inhabituales y fantásticas, como en el caso de

Valeri Yakovlevich Briusov (1873-1924), que influido por la corriente simbolista francesa (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud,...), recurre con frecuencia a los mitos de la Antigua Grecia y Roma.

A **Briusov** se le considera el fundador del simbolismo desde que publicara las dos colecciones tituladas “*Simbolistas rusos*” de 1894 y 1895.

Sus versos eran extraños y sorprendentes, que no tenían un sentido real, como si se tratara de una serie de frases cogidas al azar sin una conexión lógica. Para Briusov, el fin último del simbolismo es conseguir hipnotizar al lector por medio de las imágenes propuestas, para despertar en él estados de ánimo desconocidos a través de la melodía del verso.

Konstantin Dmitrievich Balmont (1857-1942), poeta, traductor y crítico.

Fiodor Sologub (1863-1927), es el pseudónimo que utiliza el poeta, escritor y autor de la novela de principios del XX “*El pequeño demonio*”, Fiodor Kuzmich Teternikov.

A los poetas simbolistas sí les interesa la filosofía y se sienten continuadores de las ideas del poeta y filósofo religioso ruso **Vladimir Serguevich Soloviov** (1853-1900). Frecuentemente los simbolistas se reunían, discutían sobre nuevas tendencias y teorías, leían poesía. A estas tertulias las llamaban “*academias*”, y para los jóvenes poetas que eran invitados, suponían todo un honor.

Alexandr Alexandrovich Blok (1880-1921) trata la revolución como un tema épico y profundamente dramático. Blok se convierte en el poeta más importante de la corriente simbolista. Los temas que más se repiten en su obra son la belleza eterna, las incógnitas de la vida, el amor y el arte, como en “*Versos sobre una Maravillosa Dama*”. El poema “*Los doce*” supuso su total adhesión a la Revolución.

Los Acmeístas

En 1911 en San Petersburgo se crea otro círculo poético, cuyos miembros se denominan **acmeístas** y cuyos maestros fueron los simbolistas aunque no compartiesen con ellos su filosofía. Los poetas más destacados de este grupo fueron **Nikolai Stepánovich Gumiliov, Osip Emilievich Mandelstan y Anna Andreevna Ajmatova**. Precisamente como contrapeso los acmeístas cantaban a la vida en sus más diversas formas y al florecimiento de sentimientos profundos.

Nikolai Stepánovich Gumiliov (1886-1921) En 1921 fue fusilado por los bolcheviques por su supuesta participación en una conspiración contrarrevolucionaria.

Anna Andreevna Ajmatova (Gorenko) (1889-1966) Ajmatova no aceptó la Revolución de Octubre de 1917, pero no emigró como hicieron muchos de sus amigos, también poetas. Esto hizo que viviera una vida larga y difícil en la Unión Soviética, pues no sólo ella sufrió la persecución política, sino también el hijo que tuvo con Gumiliov.

Anna Ajmatova, conmovida por la tragedia que vivió el pueblo ruso en 1940, compuso el poema "*Réquiem*" dedicado a la memoria de las víctimas del estalinismo y que por primera vez fue publicado en su totalidad durante la perestroika.

Osip Emilievich Mandelstan (1891-1938), el tercer miembro del grupo de los acmeístas, tuvo de la misma manera un trágico destino. Fue una persona que se formó académicamente en las Universidades de San Petersburgo y de La Sorbona, gran conocedor de la poesía universal. En sus versos hay gran cantidad de asociaciones literarias e históricas.

Su "suicidio" vino con un poema satírico sobre Stalin, que no fue publicado, pero que pasó de mano en mano. Murió en el hospital de un campo de concentración y sólo entrados los años 60 comenzó a publicarse su obra.

La Lírica Campesina

Serguei Alexandrovich Yesenin (1895-1925) sin duda es la voz del carácter nacional ruso en la poesía del siglo XX. O como bien otros lo definen, es el máximo representante de la lírica campesina rusa. El espíritu religioso con el que había sido educado se manifiesta en toda su poesía y hace que en su primera lírica la imagen de la naturaleza rusa se represente como un templo. Sin embargo, Yesenin no va a ser un cristiano ejemplar: el amor como principio de todo es sólo hacia la tierra de sus orígenes, es hacia la madre patria, hacia la rica y diversa naturaleza rusa, verdadero paraíso terrenal.

Yesenin recibió la Revolución de Octubre desde su perspectiva campesina con la esperanza de que se abriera el camino hacia un utópico paraíso (es el tema del poema "*Inonia*"). Durante los años 1917 y 1918 crea una serie de poemas breves en los que utiliza la mitología y las leyendas bíblicas explicando cómo entiende él los cambios que se están dando.

Enseguida Yesenin comenzó a reconocer la utopía de sus esperanzas y con el paso del tiempo su estado de ánimo se hizo más y más depresivo: no supo comprender la industrialización, sobre todo, aquellos aspectos que afectaban directamente a la vida rural, como el hecho de que a través de los campos se construyeran vías férreas, cuyos trenes no podían alcanzar los caballos al galope... Yesenin se mantuvo como el último de los poetas campesinos. En los últimos años de su vida, la lírica de Yesenin se vuelve más intimista y filosófica, pesimista y trágica, acabando con el suicidio.

Los Futuristas

A la vez que los acmeístas, surgen los **futuristas**, que negaban la cultura anterior y todas las normas estéticas preexistentes, consideraban que en el nuevo siglo, todo debía ser nuevo: la literatura, el arte, la sociedad. “Sólo nosotros somos el rostro de una nueva época” decían en su manifiesto “*Un guantazo al gusto social*” (1912), que en realidad se trataba de la primera recopilación de poemas de corte futurista.

Los futuristas buscaban nuevos métodos artísticos, intentaban unir la poesía con la pintura, inventaban nuevas palabras, en definitiva, experimentaban con las formas poéticas. En muchas ocasiones sus obras resultaban ser incomprensibles para el público, sobre todo cuando organizaban y montaban ellos mismos sus espectáculos que solían hacer terminar en escándalo.

Entre los futuristas destacan **Vladimir Mayakovski**, **David Davidovich Burliuk** (1882-1967), **Velemir Jlébnikov** (1885-1922), pseudónimo de **Victor Vladimirovich Jlebnikov**, que propuso la creación de un nuevo idioma jeroglífico, de carácter universal, conocido como el *alfabeto del intelecto*, y **Vasili Vasilevich Kamenski** (1884-1961).

Vladimir Vladimirovich Mayakovski (1893-1930) es, sin duda, el poeta de más renombre y prestigio de la época soviética, el único que recibió sin recelos y con agrado la Revolución de Octubre de 1917, pues firmemente creía en la idea socialista, se puso al servicio de la misma y, quizás por ello, su vida terminó de manera trágica.

Mayakovski no sólo negaba la sociedad que le rodeaba, sino también cualquier valor artístico y literario anterior, de forma que experimentó con un nuevo lenguaje que dio como resultado un estilo hasta entonces desconocido, pero que determinó el desarrollo posterior de la poesía rusa.

La negación de los valores espirituales y la búsqueda de ideales le condujo hacia los movimientos revolucionarios, por ejemplo, en los poemas “*Vladimir Ilich Lenin*” (1924), “*¡Qué bien!*”(1927).

Poetas no pertenecientes a una corriente determinada

Boris Leonidovich Pasternak (1890-1960), poeta y escritor ruso, siente las primeras influencias de Reiner-M. Rilke y de Mayakovski, respecto del cual sentía “rechazo y admiración”. Los cambios revolucionarios obtuvieron reflejo en sus poemas épicos “1905” y “*El teniente Shmit*”. A pesar de que el problema que le preocupa es el destino del individuo en la revolución, su poesía fue en general apolítica. Los temas de sus versos son los fenómenos de la naturaleza, la creación del mundo, el amor, los pensamientos filosóficos. En definitiva, el mundo poético de Pasternak es complejo por mucho que el autor asegurara que era simple, pues es frecuente que recurra a lejanas asociaciones, a introducir en la poesía términos no poéticos, a utilizar frases de extraña estructura sintáctica.

Marina Ivanovna Tsvetaeva (1892-1941) es otra poeta con trágico destino. Comenzó a escribir poesía muy joven, sus primeros poemas fueron publicados en 1912 y 1913 y están llenos de confianza en las propias fuerzas y posibilidades. En 1922 abandona la URSS para ir al encuentro de su marido, un militar de ejército blanco, y regresa con su familia a la patria en 1939, lo que supuso el final trágico de su vida.

Acabada esta visión panorámica de la literatura en lengua rusa, es procedente señalar que son muy frecuentes las discusiones en torno a la literatura del siglo XX, concretamente, en lo que hace referencia a su clasificación: ¿Es esta literatura la continuadora del clasicismo ruso o, por el contrario, debe considerarse soviética?

Si esta pregunta puede suscitar múltiples controversias y no se llega a un acuerdo, mayor problema se presenta cuando se intenta hablar acerca de escritores rusos cuya obra, a pesar de está escrita en lengua rusa, no se adhiere a una corriente literaria determinada, recibe su inspiración de la literatura extranjera y además ha sido y es muy discutida dentro de su país, como sucede con el poeta **Iosif Alexandrovich Brodski (1940-1996)**.

5. SOBRE IOSIF ALEXANDROVICH BRODSKI (1940-1996)

SOBRE SU VIDA

Cuando se intenta analizar la poesía de Brodski ante todo llama la atención la musicalidad y la energía que se desprenden de sus versos. Brodski da a la poesía rusa contemporánea una gran relevancia cuando en 1987 recibió el premio Nobel de Literatura.

Hubo otros escritores y poetas rusos premiados con este galardón:

I.A. Bunin (1933), quien repartió el premio entre todos aquellos que le pidieron ayuda económica, por ejemplo, A.I. Kuprin, que recibió 5000 francos franceses;

B.L. Pasternak (1958), “por el gran éxito dentro de la tradición épica rusa”, según reza en su diploma;

Mijail A. Sholojov (1965), “por su obra épica sobre el Don”,

Alexandr I. Solzhenitsyn (1970), “por la fuerza moral de su obra”.

Brodski fue a parar al extranjero no por propia voluntad; en Leningrado se habían quedado sus padres, sus amigos, había dejado todo aquello con lo que creció y vivió.

Nació el 24 de mayo de 1940 en Leningrado. A los quince años, después de los siete años de estudios secundarios, losif comienza a trabajar para poder ayudar a sus padres; además siente el fuerte deseo de conocer la vida de cerca. En esta época empieza de modo intensiva su formación autodidacta.

Brodski fue el hijo único de un modesto funcionario soviético que trabajaba como fotógrafo para la revista de Leningrado “*La flota del Báltico*”. Tenía Brodski un año de edad cuando comenzó la Gran Guerra Patria (II Guerra Mundial) y poco después, el bloqueo de Leningrado. Siendo niño aprendió a aislarse escapando al mundo de la literatura.

En 1960 Brodski entabla amistad con un grupo prestigioso de poetas de Leningrado, en el que estaban Dmitri Bobyshev y Anatoli Naiman, entre otros, y pasa a formar parte de un círculo de poetas jóvenes, que comienzan a crear bajo la iluminación de la amistad con Anna Ajmatova, quien denominó a esa sociedad “el coro mágico.”

En 1960 Brodski ya era bien conocido y valorado como poeta, sobre todo entre la juventud y en los círculos literarios no oficiales. No ocurría lo mismo con la literatura oficialista, que lo rechazaba, lo que le obligó a subsistir miserablemente traduciendo poesía de vez en cuando.

En mayo de 1961 se promulgó el Decreto del Presidium del Soviet Supremo de la URSS *“Sobre el endurecimiento de la lucha contra aquellos que se desvían del trabajo útil y social y que llevan un modo de vida antisocial y parásito; al año siguiente, en una comisaría de policía le advirtieron a Brodski, (quien aún no tenía trabajo fijo), sobre la responsabilidad de ser un parásito social.*

El 29 de noviembre de 1963, el periódico *“Viecherni Leningrad”* de forma intencionada publicó un artículo titulado *“El zángano pseudoliterario”*, que no se trataba en realidad de un auténtico artículo periodístico, sino de una feroz y destructiva crítica que sobre Iosif Brodski como enemigo de la patria.

En 1963 Iosif Brodski fue detenido y en febrero 1964 tuvo lugar el conocido en la historia de la literatura universal como *“el caso Brodski”*, por el que el poeta fue condenado por *“parasitismo”*. En marzo se pronunció la sentencia: *“Deportar a Brodski por cinco años a un lugar apartado y lejano, con la obligación de prestar trabajos”*.

Frida Abramovna Vigdorova, escritora y periodista de la *“La Gaceta Literaria”*, grabó las dos vistas judiciales contra Brodski las distribuyó ilegalmente por el país y más tarde fueron traducidas a numerosas lenguas europeas. Estas grabaciones llamaron la atención de Dmitri Shostakovich, Anna Ajmatova, Samuil Yakovlevich Marshak² y de Alexandr Trifonovich Tvardovski³, entre otras personalidades del mundo de la cultura. En particular, fue destacable la protesta de Jean Paul Sastre y de Pablo Neruda. Gracias a la intercesión de estos grandes pilares de la cultura, además de la enorme campaña a favor del poeta que se realizó en la URSS y en el extranjero, Brodski fue puesto en libertad en 1965, después de que hubiera pasado un año y medio en Norinskoye, una lejana aldea de la provincia de Arjanguel.

² 1887-1964, conocido poeta (infantil) soviético, traductor de poesía inglesa.

³ 1910-1971, famoso poeta soviético, autor de los poemas *“Vasili Tiorkin”*, *“Lejanía tras la lejanía”*, redactor de la revista reformista *“Nuevo mundo”*.

En los años siguientes alcanzó una altísima reputación como poeta, pero salvo los cuatro poemas de la colección “*El día de la poesía*”, algunos poemas infantiles y traducciones poéticas, no pudo publicar nada más.

Después de su destierro no escribe versos de carácter disidente ni antisoviéticos, pues no le interesa la política. Todo lo que compone, simplemente, resulta ser “no soviético” y esto es lo que de nuevo despierta los viejos recelos y desconfianza entre los dirigentes o “miembros del aparato”. Por esta razón, en 1972 Brodski abandona el país fue en los Estados Unidos, el país que lo acogió, donde recibió un gran reconocimiento y donde encontró un ambiente cálido y agradable de trabajo y, lo que era lo más importante, donde podía publicar.

En los Estados Unidos comenzó a escribir en ruso y en inglés, tanto poesía como prosa, impartió clases de literatura rusa en universidades de los EEUU, Inglaterra e Italia. Fue en una conferencia en la Universidad de la Sorbona donde en 1990 conoció a su mujer, María Sozzani.

Desde que Brodski se asentó en los Estados Unidos en 1972 se convirtió en una figura emblemática para las dos culturas; para la rusa, porque ha ejercido una gran admiración en la sociedad actual postsoviética, y para la americana, porque su obra es desde el primer momento apreciada. En 1986, su colección de ensayos “*Menos que la unidad*” fue el mejor libro de crítica literaria en Estados Unidos. Su reconocimiento en este país, después del premio Nobel, le llegó en 1992 con la mención honorífica de Mejor Poeta de los Estados Unidos.

Cuando en 1987 losif Brodski se convierte en el quinto premiado ruso con el Nobel de Literatura y, gracias a la perestroika, comenzó su reconocimiento en la URSS, la revista “Nuevo mundo” publicó una selección de sus poemas.

Ya en 1962, mucho antes de su destierro y exilio, Brodski escribió su poema “*Estancias*”:

Ni país, ni cementerio

Quiero elegir.

Al islote Vasilev

*Vendré a morir.*⁴

⁴ Versos traducidos por Adoración López Bermejo.

Pero murió Iosif Alexandrovich en Nueva York en enero de 1996 a causa de la enfermedad cardíaca que padeció durante toda su vida, y fue enterrado, por ser ésta su última voluntad, en Venecia, en la isla de San Miguel.

SOBRE SU OBRA

Brodski ya ha entrado a formar parte del programa de literatura en las escuelas y en las universidades, ha comenzado a ser leído en su país de origen, pero hay quienes se preguntan de qué poeta se trata. Para muchos se trata de un clásico, *de un fenómeno de hoy, de un nuevo Blok o Shakespeare de nuestros días*.

Lo que más resalta de sus poemas es que la vida no es más que una carrera hacia un más allá, donde constantemente el hombre, como él mismo, está de paso.

Sus versos son novedosos en cuanto al ritmo, la rima, la métrica, las metáforas y las comparaciones. Al mismo tiempo es un innovador del lenguaje poético, que encuentra su inspiración en Occidente, concretamente en la literatura anglo-americana a partir de la metafísica del siglo XVII, de John Donne (1572-1631) y de la obra del poeta americano Robert Frost (1875-1963).

Su lírica breve responde a la estructura del verso ruso, que por excelencia es de arte menor. Consigue la musicalidad por medio de la repetición del mismo sonido dentro de palabras distintas en el mismo verso. A veces, la misma sílaba por la que comienza el verso sirve para darle final, y en otras ocasiones el poeta recurre a la aliteración de las sílabas o sonidos iniciales de las palabras. También utiliza onomatopeyas, aunque lo más admirable sea la maestría con que Brodski consigue la rima mediante la repetición de sonidos en dos versos o más correlativos, e incluso, a lo largo de toda la estrofa. Éste es el rasgo característico de los versos de Brodski que se manifiesta en toda su obra.

En cuanto a los recursos literarios utiliza las metáforas, la comparación, con frecuencia carente de sentido, los quiasmos y el calambur.

Otra característica de la poesía de Brodski es el gusto del poeta hacia la métrica y las estrofas tradicionales castellanas, como el romance, utilizado en su obra de madurez *“Divertimento mejicano”*. También le sirve como inspiración de alguno de sus poemas obras tan clásicas como *“La Eneida”* y *“La Odisea”*. La poesía de Brodski marca la trágica relación del hombre con el mundo que le rodea. Sus versos, generalmente apolíticos, encuentran apoyo en el Antiguo Testamento. Por ello

es frecuente encontrar en su obra referencias de carácter filosófico y de arrepentimiento. El gusto por temas bíblicos aparece en su poema *"Isaac y Abraham"*.

Pero también es un poeta original respecto de los temas que le ocupan, que por frívolos o insignificantes que parezcan a simple vista, a Brodski le llevan a hacer serias reflexiones sobre la vida y sobre el hombre que son, en última instancia, el centro de su poesía.

Una de las peculiaridades de la lírica de Brodski es que no crea un estilo más elaborado y refinado para sus versos, sino más bien al contrario, que no diferencia entre el estilo de la prosa y el de la poesía. Se podría decir que están íntimamente unidos el contenido y su forma, por lo que es difícil hablar de estructura analizando por separado estos dos elementos. La musicalidad no reside en las palabras que utiliza, sino que aparece dentro del texto (rima interna) y en el ambiente que recrea.

Intentar buscar influencias de otros autores no siempre resulta fácil, porque el poeta puede sentir la inspiración a través de un mínimo detalle o de una palabra. En el caso de Brodski es aún más dificultoso. Trabajó y asimiló la tradición rusa, desde el clasicismo al futurismo, fue discípulo de Tsvetaeva, pero no obstante era un gran conocedor de la poesía europea, tanto de los irónicos poetas polacos, como de los metafísicos ingleses. Posiblemente sea la tradición metafísica de los poetas ingleses del siglo XVII, encabezados por John Donne, la que más original y novedosa le pareciera, sin que ello suponga un alejamiento de la tradición rusa, sino más bien, un nuevo método de aproximación.

Hay quienes sostienen, como Kreps, que los maestros de Brodski son los poetas ingleses del siglo XVI: John Donne (1572-1631) y George Herbert (1593-1633), entre otros. En sus versos el análisis racional viene acompañado de un fuerte sentimiento religioso que le distingue de otros poetas rusos ("la razón" fue sustituida por "los sentimientos" en la poesía del siglo XIX; desde ese momento se puede hablar de la tradición clásica poética rusa que va desarrollándose hasta alcanzar la cumbre con Marina Tsvetaeva).

De Marina Tsvetaeva, Brodski aprende la perfecta correlación del ritmo con el estado de ánimo del poeta, con la habilidad de mantener vivo el tema y el laceratismo, aprende a comprimir en el verso la carga intelectual y emocional.

Brodski es un poeta complejo que sobrepasa a su escuela y crea su propio estilo conjugando en su obra las distintas tradiciones poéticas, logrando diferenciarse hasta de los mejores representantes de la misma tendencia.

SOBRE SUS VERSOS

Aparte del tema del “hombre y Dios”, Brodski le interesa hablar sobre la relación entre el “hombre y las plantas”. Quizás sea éste último tema el que mayor posibilidades le ofrece para describir múltiples sensaciones, muy humanas, y de alto contenido estético, donde el mundo vegetal posee una variadísima gama de colores y de formas que embellecen la vida a la vez que representa el ideal de la existencia pacífica. Brodski encuentra similitud entre el proceso vegetal de envejecimiento y muerte de la flora y el propio proceso en los humanos.

En el poema “*El escaramujo*” «Шиповник», estudiado por Mijail Kreps, Brodski se representa no la flor, sino el arbusto, torcido y desnudo, ya que la acción transcurre en abril.

No en vano elige protagonista el rosal silvestre, pues la rosa tradicionalmente había sido el objeto de la poesía lírica y la habían hecho depositaria de muchas características femeninas, como la belleza, la banalidad, la maldad, poseedora de un carácter caprichoso y enamoradizo. Pero Brodski descarta hablar del amor y elige al rosal silvestre, que no está enamorado. El rosal representa el principio masculino activo, que cada año es capaz de renacer por sí mismo:

*«Шиповник каждую весну
пытается припомнить точно
свой прежний вид:
свою окраску, кривизну
изогнутых ветвей- и то что
их там кривит».*

*“Cada primavera el rosal
intenta recordar con exactitud
su aspecto primero:
su colorido, la corvadura
de sus quebradas ramas
y todo lo que las retuerce”⁵.*

El poeta habla del torcimiento de la planta y de todo aquello que le impide crecer derecha; el rosal simboliza al hombre que se enfrenta con circunstancias adversas y que le impiden seguir el camino que considera ser el correcto.

⁵ Los versos comentados han sido traducidos por Adoración López Bermejo.

Continúa el poema diciendo:

*«В ограде сада поутру
в чугунных обнаружив прутьях
источник зла,
он суетится на ветру,
он утверждает, что не будь их,
проник бы за».*

*“En la valla del jardín, por la mañana,
en los barrotes de hierro
ha encontrado el principio del mal,
y revolviéndose al viento,
afirma que de no ser por ellos,
crecería libre y recto”.*

En esta estrofa se configura el lugar en el que ocurre la acción, en la que el cercado o valla es la barrera infranqueable para el rosal, contra la cual lucha. Fonéticamente, el poeta manifiesta que el rosal se enfrenta al cercado con las sílabas “*tru- pru- utr- utver*”. La aliteración de estos sonidos trae asociadas palabras como трудность (dificultad), трение (fricción), que de algún modo hablan de los impedimentos que hay que salvar.

Por otro lado, parece como si el rosal hablara por sí mismo y afirmara que “si no fuera por el cercado....” Como si de una personificación se tratara, el rosal es esa persona que siempre necesita encontrar “el principio del mal” y que achaca sus frustraciones a causas ajenas, que de no ser por ellas, sería capaz de mucho más.

Y algo ocurre inesperadamente en la siguiente estrofa:

*«Он корни запустил в свои
же листья, адово исчадьё
храм на крови.
Не воскресение, но и
не порочное зачатъё,
не плод любви.»*

*“Clava sus raíces en sus propias
hojas, engendro del infierno,
templo ensangrentado.
No es la resurrección,
ni una viciosa cópula,
tampoco es el fruto del amor.”*

Una parte del rosal muere, para que otra sea eterna. Brodski destruye la idea romántica de la resurrección (“un engendro del infierno”), pues es de la sangre (“el templo ensangrentado”) de donde se regenera la vida.

Durante todo este proceso de su renacer se vuelve más agresivo y se enfunda en un “uniforme” y “se arma con sus espinas” para combatir contra a la valla y todo lo que le impide crecer.

Sin embargo, el poema da un giro inesperado y original, y termina:

*«И все ж умение куста
свой прах преобразить в горнило,
загнать в нутро
способно разомкнуть уста
любые. Отыскать чернила
И взять перо.»*

*“Y la habilidad del arbusto
para convertir sus cenizas en crisol,
y revolverse en sus entrañas
es capaz de dejar abiertos los labios
de cualquiera. Buscar la tinta.
Y coger la pluma.”*

El poeta, espectador de la muerte y renacimiento del rosal, se ve empujado a plasmar por escrito el maravilloso proceso cíclico de la naturaleza.

Por último, he querido traducir este poema de Brodski escrito en 1961 y que se puede considerar como un presagio de lo que más tarde al poeta le iba a acontecer. Aquí ya aparece la tristeza del exilio y el triste y solitario regreso a la patria; años más tarde, en 1972, Brodski tuvo que exiliarse, pero, desgraciadamente, nunca regresó.

*«Воротись на родину. Ну что ж.
Гляди вокруг, кому еще ты нужен,

Кому теперь в друзья ты попадешь.
Воротись, купи себе на ужин*

*“Regresas a la patria. ¿Y qué?
Mira a tu alrededor a quién le haces
falta,
De quién ahora serás amigo.
Regresas, cómprate para la cena*

*Какого-нибудь сладкого вина,
смотри в окно и думай понемногу:
Во всем твоя, одна твоя вина.
И хорошо. Спасибо. Слава Богу.*

*Cualquier vino dulce,
mira por la ventana y párate a pensar:
Todo ha sido culpa tuya, sólo tuya.
Bien. Gracias. Gracias a Dios.*

*Как хорошо, что некого винить,
как хорошо, что ты никем не связан,
как хорошо, что до смерти любить
тебя никто на свете не обязан.*

*¡Qué bien no tener a quién culpar!,
¡qué bien que no estés atado a nadie!,
¡qué bien que hasta la muerte
nadie en el mundo tenga que amarte!*

*Как хорошо, что никогда во тьму
ничья рука тебя не провожала,
как хорошо на свете одному
идти пешком с шумящего вокзала.*

*Как хорошо, на родину спеша,
поймать себя в словах неоткровенных
и вдруг понять, как медленно душа
ваботзтся о новых переменях»*

*¡Qué bien que nunca en la oscuridad
te acompañara la mano de nadie!,
¡Qué bien por el mundo en solitario
andar desde la ruidosa estación!*

*¡Qué bien, volviendo a la patria,
darse cuenta de los errores
y de repente comprender cuán lenta-
mente el alma
se inquieta por los nuevos tiempos!
1961*

OBRAS DE BRODSKI PUBLICADAS

- “Versos y poemas” (Washington- Nueva York, 1965)
- “Una parada en el desierto” (Nueva York, 1970)
- “El final de una época maravillosa” (Ann Arbor, 1977)
- “Elegías romanas” (Nueva York, 1982)
- “El grito otoñal del azor” (Leningrado, 1990)
- “Parte de la oración” (Moscú, 1990)
- “Cartas a un amigo romano” (Leningrado, 1991)
- “Dios protege a todos” (Moscú, 1992)
- “Poemas navideños” (Moscú, 1992)
- “La forma del tiempo” (Minsk, 1992)
- “Obras completas. En cuatro tomos” (Moscú, 1992)
- “Obra escogida” (Moscú y San Petersburgo, 1993)
- “Capadocia” (San Petersburgo, 1993)
- “Poemas escogidos” (Moscú, 1994)

ÍNDICE

Introducción

Literatura de la Rusia de Kiev

1. Siglo X – primera mitad del siglo XIII
2. Periodo de fragmentación feudal y lucha contra la invasión de las hordas (siglos XIII-XIV)

Periodo de la Rusia de Moscú (Siglos XIV-XVI)

Literatura del siglo XVII

Literatura del siglo XVIII

1. La época de Pedro I y las reformas (años 1700-1730)
2. El Clasicismo y la Ilustración (años 1730-1800)
3. Sentimentalismo o Prerromanticismo (años 1760-1790)

Literatura del siglo XIX

Literatura del siglo XX

1. La literatura en el periodo de la Revolución de Octubre, la Guerra Civil y los años 20
 1. a. Poesía
 1. b. Prosa
 1. c. Dramaturgia
2. La literatura en los años 30
 2. a. Prosa
 2. b. Poesía
 2. c. Dramaturgia
3. La literatura durante el periodo de la Gran Guerra Patria
4. La literatura a partir de los años 40
 4. a. Poesía (Simbolistas, Acmeístas, Lírica Campesina, Futuristas y otros poetas)
5. **Sobre IOSIF ALEXANDROVICH BRODSKI**
 - Obras de Brodski publicadas
 - Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

“Literatura rusa y soviética”, V. N. Kochetov y otros, 1983, Moscú, “Vyshaya shkola”

“Sobre la poesía de Iosif Brodski” 1984, “Ardis”

“Corrientes poéticas en la literatura rusa. Finales del siglo XIX – principios del siglo XX. Antología”, A. G. Sokolov, 1988, Moscú, “Vyshaya shkola”

“Historia de la literatura rusa”, V. I. Kuleshov, 1989, Moscú, “Russki yazik”

“Brodski a través de los ojos de sus contemporáneos”, Valentina Pulijina, 1992, Londres

Revista “Neva”, diciembre 1993, San Petersburgo

“La verdad sobre el juicio Brodski”, Yuri Begunov, San Petersburgo, 1996

“I. A. Brodski. Poesía y ensayos”, A. L. Maximov, 1998, San Petersburgo, “Zlatoust”
Semanao “Argumenti y fakti”, marzo 2004

Graham Greene y la literatura inglesa del siglo XX

Ángel-Luis Pujante Álvarez Castellanos

Universidad de Murcia

Tratar en una conferencia una literatura tan compleja y tan variada como la inglesa del siglo XX es exponerse al método del listín telefónico. Parece preferible centrarse en algún género, aspecto o grupo de escritores, o bien en un autor representativo de algunas tendencias literarias de la época. Optando por esta segunda posibilidad, me ocuparé de Graham Greene (1904-1991), ya que su obra reúne dos tendencias de la literatura inglesa en general —una continua, otra discontinua— y constituye una síntesis de dos rasgos literarios de la narrativa inglesa contemporánea.

Sin ánimo de esquematizar ni generalizar, se puede observar en la literatura inglesa una preocupación por el mal —religiosa, moral o psicológica— que no encontramos en otras literaturas nacionales. Es una tendencia discontinua, que se aprecia especialmente en la época de Shakespeare y a partir del siglo XIX. Está muy presente en el teatro isabelino, en particular en las tragedias de Shakespeare y sus contemporáneos. Piénsese, sin ir más lejos, en las “cuatro grandes” de su período de madurez (*Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*) y en los personajes malvados que actúan en ellas (el rey Claudio, Yago, Edmond, las dos hijas mayores de Lear, Lady Macbeth y Macbeth). Es cierto que el interés por el mal ya aparece en el primer Shakespeare (en su monólogo inicial, Ricardo III anuncia el curso de la acción como resultado de su decisión de ser un malvado). Sin embargo, en las cuatro obras mencionadas su interés le lleva a las raíces del mal de un modo casi obsesivo. En *El rey Lear*, por ejemplo, el protagonista, tras sufrir en sus carnes la ingratitud de sus hijas Goneril y Regan, llega a preguntarse: “Ahora, que diseccionen a Regan, a ver qué le crece por el corazón. ¿Hay alguna causa natural para tener tan duro el cora-

zón?” Repitamos, no obstante, que esta preocupación también la expresan, con mayor o menor intensidad, contemporáneos de Shakespeare como Kyd, Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton o Ford.

Este interés por el mal en el teatro isabelino seguramente tiene su origen en la reforma protestante, que cambió la historia de Inglaterra y la propia literatura inglesa. El paso del canto comunitario de la misa en latín a la lectura individual de la biblia en inglés tuvo que tener al menos dos consecuencias importantes: (1) una mejora sustancial en el proceso de alfabetización y una mayor predisposición a la lectura (estimulado después especialmente por la calidad literaria de la “Biblia del Rey Jaime”, de 1611); (2) una mayor predisposición al examen individual de relevantes cuestiones religiosas o morales. Comoquiera que fuese, con la supresión puritana del teatro comercial en 1642 desaparece también este rasgo de la literatura inglesa, que no vuelve a manifestarse hasta el siglo XVIII y XIX en la novela gótica (y de modo más bien melodramático) y en la narrativa de escritores victorianos de la talla de las Hermanas Brontë, Charles Dickens y Thomas Hardy. Vale la pena señalar que esta tendencia tan anglosajona se transfiere a la literatura norteamericana del XIX: pensemos en Nathaniel Hawthorne, Herman Melville y Edgar Allan Poe, pero también en un americano transplantado y britanizado como Henry James, cuya influencia tanto reconoció Graham Greene.

Es curioso que, junto con James e igualmente a caballo entre los siglos XIX y XX, observemos un interés similar por el mal en las novelas de Joseph Conrad, otro extranjero britanizado (de origen polaco) que también influyó en Greene. Ya en pleno siglo XX, los poemas de Wilfred Owen, Siegfried Sassoon e Isaac Rosenberg (los llamados “Poetas de la Guerra”) centran su preocupación por el mal en la expresión del horror y la devastación ocasionados por la 1ª Guerra Mundial. Después, en los años 30, es ya el propio Graham Greene quien expresa tal preocupación en su incipiente carrera literaria. Tras la 2ª Guerra Mundial, sigue a Greene el novelista William Golding, quien ya en su primera obra (*El señor de las moscas*) explora el surgimiento del mal en un grupo de niños supervivientes en una isla desierta.

II

Por otra parte, la literatura inglesa manifiesta de manera continua una presencia de temas, componentes y técnicas de la literatura popular, y la obra de Greene participa de esta tendencia en alto grado. Recordemos, una vez más, el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos. En sus temas, personajes y len-

guaje hallamos constantemente elementos populares, acompañados de una clara indiferencia por los preceptos clásicos, al igual que ocurre en el teatro español del Siglo de Oro —característica ésta de ambos teatros nacionales que, como sabemos, merecerá la censura de los neoclásicos.

Más tarde observamos algo semejante en el nacimiento de la novela inglesa. Hay una corriente culta (la de Swift, la de Fielding, la de Sterne), conocedora de los clásicos y, por cierto, seguidora de Cervantes, pero también una popular, formada por escritores de clase media o media-baja como Defoe o Richardson que escriben especialmente para esta capa social. Pero es también a partir del siglo XVIII cuando nacen en la literatura inglesa ciertos géneros o subgéneros narrativos que se irán nutriendo de elementos populares. Me refiero, en primer lugar, a la novela gótica o novela de terror, que se inicia con Horace Walpole (*El castillo de Otranto*) y, sigue, por citar tan sólo algunos nombres, con Matthew Lewis (*El monje*), Mary Shelley (*Frankenstein*) y Bram Stoker (*Drácula*). Se puede discutir el lugar que merecen ocupar en la narrativa inglesa, pero no se puede negar su influencia, como lo demuestra el hecho de que novelistas como las Hermanas Brontë o Charles Dickens incorporan elementos góticos a sus narraciones o que el propio Henry James escriba un relato (*La vuelta de tuerca*) que tiene más que ver con este género que con las novelas realistas por las que tanto se le conoce.

Además, en la época victoriana nace en la literatura inglesa el género policíaco, que continúa en nuestros días en formas muy variadas. Lo inicia Wilkie Collins con *La piedra lunar* y alcanza la categoría de mito en los relatos de Conan Doyle y su infalible Sherlock Holmes. También en ese período se desarrolla con fuerza en la literatura inglesa la narrativa juvenil y de aventuras, y es a finales del XIX cuando H.G. Wells escribe relatos de fantasía científica (*La máquina del tiempo*, *La guerra de los mundos*, *El hombre invisible*) que pronto pasarán a integrarse en el nuevo género de la ciencia-ficción, constantemente cultivado por los ingleses desde Wells.

Dentro de estos géneros más o menos populares, Graham Greene se mostrará interesado por la novela de acción y de suspense (el “thriller”), pero no porque quiera dedicarse a ella como escritor especializado, sino porque ésta constituye una herramienta con la que puede obtener efectos que serían imposibles con otro formato o género narrativo. Por otro lado, el “thriller” le permite abordar temas candentes de nuestra época que no podrían tratarse en una novela realista convencional. Al fin y al cabo, y como ha observado más de un crítico de Greene, el mundo contemporáneo se está pareciendo cada vez más al de las novelas de acción, espionaje y ciencia-ficción.

III

Como apunté al principio, la obra de Graham Greene sintetiza asimismo dos tendencias de la narrativa inglesa contemporánea. Desde finales del XIX se venía produciendo una controversia entre formalistas y realistas, especialmente representada por la polémica personal entre Henry James y H.G. Wells. James se veía a sí mismo como un artista; Wells, como un periodista sin pretensiones formales ni artísticas (a modo de paralelo se puede mencionar el caso de Valle-Inclán frente a Galdós).

Si echamos una rápida ojeada a la producción del XIX, veremos que la novela realista inglesa de esta época es muy inglesa. Apenas encontramos en ella temas, personajes o ambientes extranjeros, y a menudo nos parece poco artística (en esto tuvo que influir no poco el formato de la novela por entregas, que estimulaba una estructura poco trabada). Sin embargo, a finales del XIX escritores como Henry James o Joseph Conrad publican obras en las que temas, personajes o ambientes extranjeros y cosmopolitas pueden coexistir con ingleses y aun desplazarlos. Además, ambos demuestran un cuidado por la estructura y el estilo que no solemos hallar en los de generaciones anteriores (James hablará de la novela como una forma artística). Con ellos se abre el camino experimental del Modernismo inglés que culminará en las obras de James Joyce o Virginia Woolf.

Sin embargo, hechos históricos como la 1ª Guerra Mundial, el hundimiento de la Bolsa neoyorquina en 1929 o la ascensión de los fascismos en los años 30 llevarán a la literatura inglesa (muy especialmente a la poesía) por un senda cada vez más realista y ética y menos experimentalista y estética. En este sentido, la novela de Graham Greene, que se inicia en los años 30, constituye una especie de síntesis: expresa las inquietudes éticas y las zozobras sociales de su tiempo, pero no vuelve al realismo inestético premodernista. No es experimentalista a la manera de las de James Joyce o Virginia Woolf, pero sí demuestra una clara preocupación por el estilo y la forma a la manera de Henry James (según Greene, su mayor influencia literaria). En lo que atañe al estilo, es curioso que para Greene escribir bien y sin clichés no sea tanto una cuestión estética como un deber ético (así lo ha explicado más de una vez). En cuanto a lo formal, habría que añadir que Greene, además de construir narraciones sólidas y bien estructuradas, incorpora también nuevas técnicas como la cinematográfica —de hecho, es el primero en emplearla regular y conscientemente en la novela inglesa—. Como es sabido, esta técnica permite un cambio decisivo de punto de vista, ya que éste se convierte en el objetivo de la cámara. Veamos un breve ejemplo en Greene. Un personaje cabalga hacia un pueblo. Usando esta técnica se puede añadir en ese punto: “Crecía el bulto de las casas”. Es como si la cámara estuviese sobre el caballo y, por tanto, el

lector cabalgase con el jinete. Teniendo en cuenta la velocidad, no podemos precisar los objetos que se ofrecen a la vista, pero sí comprobar que, conforme nos acercamos, el “bulto” se hace más grande. Hasta Greene, la cámara —el punto de vista— se situaba fuera y seguía la carrera del caballo parada.

I V

La biografía de un escritor no siempre explica su obra, pero en la de Graham Greene hay algunos aspectos pertinentes. En sus años escolares fue un muchacho muy sensible, menos inclinado a los deportes que a la lectura— por cierto, de novelas juveniles y de aventuras—, y se vio muy hostigado por compañeros de colegio, al parecer por ser hijo del director del centro. Seguramente es aquí donde nació su obsesión con el mal y la deslealtad, tan constantes en sus novelas. Recordando esos años decía Greene: “Allí eras consciente del miedo y del odio. Conocías a gente, adolescente y adulta, que llevaba la marca del mal. Y así llegó la fe. Empezabas a creer en el cielo porque creías en el infierno”.

Greene estudió historia moderna en Oxford y se convirtió al catolicismo. Ejerció la crítica periodística, especialmente la de cine (en *The Times* y en *The Spectator*), y en 1940 ingresó en el servicio secreto (entrando de este modo en una tradición inglesa de la que participan muy diversos escritores desde Christopher Marlowe, Ben Jonson y Daniel Defoe hasta Somerset Maugham y John LeCarré). Viajó mucho y siempre observó en sus viajes los conflictos de un mundo en crisis y descomposición moral, que él siempre consideraba manifestaciones del mal, constante y omnipresente.

Fue una personalidad anticonvencional y un tanto polémica. Como crítico, recomendó *Lolita* como libro del año, elogió a los ladrones del gran robo ferroviario y coqueteó (y quizá más) con los soviéticos, con Fidel Castro y con los sandinistas. Se dice que estas relaciones le costaron el premio Nobel. Ello no obstante, y aunque escribía en el marco de la novela de suspense, se trató mucho con escritores del *establishment* literario, incluso del más conservador, como T.S. Eliot.

Para examinar con más detalle éstos y otros aspectos de Greene me centraré en dos novelas suyas separadas por casi veinte años y bastante representativas del autor, pese a las evidentes diferencias entre ambas. La primera, *Brighton Rock*, traducida al español como *Brighton, parque de atracciones*, es de 1938. Confirmado por el propio novelista, la obra arranca como un relato policíaco, pero a las cincuenta páginas se convierte en una historia de criminalidad juvenil que lleva a la

tragedia. Es la primera novela de Greene en la que se manifiestan claramente sus preocupaciones religiosas: como observó un crítico, ninguna otra novela de Greene sugiere la realidad del infierno con más fuerza que *Brighton Rock*.

De este modo, los temas de la salvación y la condenación incorporados a las convenciones de la novela de suspense le confieren a la obra la dimensión espiritual que tanto la distingue. En ella (como en general en Greene) el catolicismo no se presenta como un sistema de leyes y dogmas, sino como un marco de conceptos, una fuente de situaciones y símbolos que le permite al autor ordenar sus intuiciones sobre la naturaleza humana —unas intuiciones que venían obsesionando a Greene desde antes de convertirse al catolicismo—. Su protagonista es Pinkie, un gangster juvenil de mente criminal y atormentada, alienado, incapaz de amar y nunca amado hasta que conoce a Rosie. Pinkie mata a Hale por miedo a ser traicionado, a Spicer para guardar su secreto y, para preservarlo, tiene que casarse con Rosie, una camarera inocente que conoce su delito y, no obstante, le quiere. Teniendo en cuenta que Pinkie ha arrastrado una infancia desgraciada y traumática, en la que la conducta de sus padres le ha creado un odio al sexo, la ironía es que tenga que casarse para no ser acusado. Su angustiosa situación le lleva a grabarle a Rosie un cruel “mensaje de amor” el día de su boda que ella tendrá que oír tras la muerte de Pinkie a modo de testamento, precisamente cuando más llore su pérdida.

La pesquisa policial con que se inicia la novela se centra más bien en el personaje de Ida, que estuvo con Hale unas horas antes de que fuera asesinado y se empeña en investigar el crimen por su cuenta. Desde el principio, Greene nos deja ver el doble rostro de la detective aficionada. Por un lado, es una personalidad radiante, muy abierta, amiga de la vida y del placer y con un físico exuberante (está cortada sobre el patrón de la rubia despampanante a lo Mae West, en la que Greene por lo visto se inspiró). Por otro, es un personaje superficial y sin valores espirituales. De hecho, la única espiritualidad que la mueve es el espiritismo, en el que cree fervientemente. Acude a una sesión y recurre a la *ouija*. Además, interpreta hechos como una quiromántica. En vez de valores espirituales lo que se nos ofrece (y como caricatura) es su convencional concepto de la moralidad: no distingue entre el bien y el mal, sino, como ella dice, “lo que está bien y lo que está mal”. De este modo, Greene nos va llevando a la paradoja de que el joven criminal a quien busca Ida sea un personaje superior a ella y a los demás, todos psicológicamente planos, socialmente convencionales y sin convicciones religiosas.

Es más, al final de la novela se nos impone la ironía de que el asesino acabe siendo víctima de la persecución de la sociedad. Es a través de él como se plantea en la obra el tema de la gracia divina: Pinkie es un católico que cree en el

infierno y, tras haber matado, se suicida y acepta su condenación. Su caso se trata especialmente en la confesión de su joven viuda con el cura (en Greene la gracia siempre está al alcance de estos personajes católicos, incluido un irredimible como Pinkie). Para el sacerdote “nadie queda excluido de la misericordia divina”, “nadie puede imaginar lo extraordinaria que puede ser la gracia de Dios”. Sin embargo, Greene no es ningún ingenuo, como bien podemos ver en las últimas líneas de la obra. En ellas, después de la confesión, Rosie, aparentemente embarazada, se dispone a oír por vez primera el “mensaje de amor” que le dejó grabado su marido; un mensaje que, si el lector no lo ha olvidado, es de odio y de extrema crueldad, “el peor de todos los horrores”.

V

Dice Bernard Bergonzi que la novela en lengua inglesa de la segunda postguerra se mueve entre la nostalgia y la pesadilla. Centrémonos en esta última y recordemos que es en 1949 cuando George Orwell publica su desgarradora *1984*, que en los años cincuenta proliferan las novelas de fantasía científica de tema catastrofista y que en ellos William Golding expresa su visión desesperanzada en novelas como *El señor de las moscas* (1954) o *Los herederos* (1955).

The quiet American de Graham Greene, publicada en 1955, pertenece al ámbito de la pesadilla. Convertida en clásico del siglo XX, se ha llevado dos veces al cine (la segunda vez en 2002, con un brillante Michael Caine en el papel de Fowler). En España ha vuelto a publicarse hace poco, esta vez en edición de Letras Universales (Cátedra), con el título ya conocido, pero erróneo, de *El americano impasible*. “Quiet” en inglés significa “tranquilo” o “callado”, no “impasible” (el americano de la novela no permanece impasible precisamente). Si el error se cometió al traducir el título de la primera película, recordemos que no hubo tal error al traducir el del famoso filme *The quiet man*, que en España se llamó *El hombre tranquilo*. Además, teniendo en cuenta que el doble sentido de “quiet” puede operar simultáneamente, y considerando la conducta del americano en cuestión, quizá una traducción aún más cercana fuese algo así como *El americano discreto*.

Sea como fuere, en las novelas de Greene de estos años las preocupaciones espirituales pasan de la religión a la política, especialmente la política internacional, y *The quiet American* es una de las más representativas al respecto. La acción se sitúa en la Indochina de los primeros años cincuenta y en el marco de la guerra colonial entre Francia y los vietnamitas con la intervención de los Estados Unidos para frenar el comunismo como antes había hecho en Corea y des-

pués seguiría haciendo en otros países. No cabe duda de que, al menos en este sentido, la novela resultó profética. Para ir preparando al lector, una cita de Byron —vigente más de un siglo después— sirve de pórtico a la novela. Manteniendo la rima, la cita podría traducirse más o menos:

Ésta es la era de las nuevas invenciones
para matar cuerpos y para salvar almas,
propagadas con las mejores intenciones.

Sin embargo, *The quiet American* no es una novela de ideas, sino de personajes muy concretos y perfilados, envueltos en una historia de amor, misterio y acción que se sitúa en un marco histórico muy preciso. Lo que hace de ella una gran novela es esta interacción de lo general y lo particular, llevada con buen pulso narrativo y expresada en la mejor prosa de Greene.

El narrador es el periodista inglés Thomas Fowler, corresponsal de guerra en la zona. Muy orientalizado, lleva una vida placentera en Saigón, donde vive con Phuong, una joven vietnamita que podría ser su hija. Pese a la agitada situación política y bélica de la que informa, se contenta con los reportajes indispensables y no toma partido. Es escéptico y algo cínico (lleva el nombre del apóstol de la duda, y no es creyente). Decididamente antiamericano, viene a ser un trasunto del propio autor.

Su situación cambia con la entrada en escena de Alden Pyle, un joven americano aparentemente ingenuo e inocuo que destruirá la relación entre Fowler y su amante vietnamita...y algo más. Oficialmente, es miembro de la delegación de asistencia médica enviada por los Estados Unidos, pero pronto empieza a verse que hay algo más detrás de todo ello que le hace sospechoso. Al principio se entabla una curiosa amistad entre el periodista inglés, maduro y desengañado, con el joven americano, entusiasta y ferviente patriota. En efecto, Pyle es partidario de la política exterior americana preconizada en un libro que admira. Aplicada a Indochina, consistiría en una “tercera fuerza” que no sería ni la colonial Francia ni el Vietnam insurgente. Pues bien, esto es lo que, como se mostrará, ha ido a hacer allí Pyle bajo capa de la asistencia médica: promover un hombre fuerte respaldado por los Estados Unidos dispuesto a actuar .

Así las cosas, el novelista le da ahora un giro a las relaciones personales. El joven Pyle se enamora de Phuong y acaba quitándosela al inglés con la promesa de matrimonio y vida decente en los Estados Unidos. A la tensión que surge entre ambos se van añadiendo indicios cada vez más vehementes de que Pyle está

envuelto en actividades clandestinas. Es entonces cuando, literal y figuradamente, se produce el estallido: en pleno centro de Saigón un coche bomba mata a numerosos inocentes. Conmocionado por el suceso, Fowler investiga y llega a averiguar que en el origen de la bomba está el discreto americano. El periodista, hasta entonces políticamente indiferente, se da cuenta de que Pyle, con su ciega adhesión a determinadas teorías políticas, se ha vuelto inhumano y ha traído el mal a Saigón. Es entonces cuando decide tomar partido para detener su actuación: Pyle morirá a manos de vietnamitas informados de sus actividades sin que Fowler pueda decir que lo siente.

Algún crítico de los Estados Unidos condenó la novela por la actitud antiamericana de su autor, y especialmente por atribuir a los americanos la responsabilidad del atentado de Saigón, basado en un hecho real. Greene puso en evidencia la “ignorancia” del crítico señalando que en el momento de la explosión el fotógrafo de LIFE estaba “tan bien situado” que pudo tomar una asombrosa instantánea de un transeúnte aún en posición vertical después de que le hubieran volado las piernas. La foto, añade Greene, fue reproducida en una revista de propaganda americana publicada en Manila con el título “Obra de Ho Chi Minh”, a pesar de que el general Thé no había tardado en reivindicar con orgullo el atentado. ¿Quién —preguntaba Greene— había proporcionado el material a un bandido que estaba combatiendo por igual a franceses y a comunistas?

VI

El mal, como vemos, seguía siendo una honda preocupación en el Graham Greene de los años cincuenta, sólo que por entonces ya no lo vinculaba con la religión o particularmente con el catolicismo, o lo hacía de un modo bastante más indirecto. Como otros, pudo comprobar que, tras la 2ª Guerra Mundial, el mundo había cambiado mucho, que la situación internacional reflejaba este cambio y que quienes decían obrar con las mejores intenciones no traían sino daño y destrucción.

El éxito de Graham Greene desde sus primeras novelas de los años treinta no se explica sólo por su posición ética y comprometida, sino, muy especialmente, por un dominio del estilo y de la técnica narrativa que le permitía trasladar con eficacia sus inquietudes personales a mundos de ficción perfectamente contruidos. Por supuesto, no siempre acertó (algunas de sus últimas novelas como *Dr. Fisher of Geneva* pueden ser decepcionantes), pero el Greene más memorable (el de *Brighton Rock* y *The quiet American*), además de entroncar en temas y géneros con la literatura inglesa en general, está plenamente integrado en las preocupaciones éticas y estéticas de nuestro tiempo. Al menos en este sentido, la inglesa inglesa del momento aún no ha encontrado su igual.

La literatura noruega actual

Kirsti Baggethun:

Agregada Cultural de la Real Embajada de Noruega.

Profesora de Lengua y Literatura noruega. Universidad Complutense. Madrid.

El intelectual alemán, Hans Magnus Entzensberger, Premio Príncipe Asturias, también gran conocedor de Noruega, país en el cual vivió varios años y sobre el que ha hecho una serie de estudios y reflexiones sumamente interesantes, dijo en una ocasión que Noruega es una combinación de un museo folklórico y un gran laboratorio del futuro. Son palabras que muchos noruegos podríamos suscribir. Pues Noruega es eso, por un lado muy tradicional, muy atado a sus viejas usanzas, a su naturaleza, a su historia, y por otra parte un país con la vista firmemente puesta en el futuro. Nuestra literatura también es así, pues la literatura de un país siempre es el reflejo de sus gentes, o, al menos un reflejo de los sueños y aspiraciones de sus gentes, o, de una parte de sus gentes.

No ese este el lugar para un discurso sobre la historia de Noruega, pero sí conviene dar algunas pinceladas con el fin de situar nuestra literatura dentro de nuestra historia.

Los noruegos fueron durante siglos y siglos pequeños agricultores y pescadores. Había poca urbanidad, una clase llamada “culta” muy reducida, y la cultura y el refinamiento hubo que buscarlas fuera, sobre todo en Dinamarca país al que Noruega estuvo sometida durante casi cuatrocientos años, de principios del siglo 14 hasta 1814. Pero aunque la literatura escrita no abundaba, hubo una vivísima tradición oral, que se manifestó sobre todo en nuestros cuentos populares, que durante el Romanticismo Nacional de mediados del siglo XIX, fueron recopilados y publicados por dos señores llamados Asbjørnsen y Moe. Leyendo estos cuentos, que aún gozan de muy buena salud, y salen constantemente en nuevas ediciones, uno se da cuenta de que la princesa y el medio reino, que en esos cuen-

tos siempre son el premio del paupérrimo pero avisado héroe Mozo de Cenizas (léase la europea Cenicienta), más bien son la hija del campesino más poderoso de la región y la mitad de la granja del mismo. Las diferencias entre los altos y los bajos nunca fueron muy extremas por aquellas tierras. No existieron los grandes latifundios. Incluso en nuestra literatura más lejana, la mitología nórdica, las distancias entre dioses y mortales fueron más bien pequeñas.

De la misma manera no ha habido nunca mucha distancia entre la literatura y el pueblo en Noruega. La mayor parte de nuestra amplísima literatura ha sido escrita por y para la gente de a pie. Hay un dato curioso que cabe mencionar en nuestro contexto de hoy y es que ya a mediados del siglo XIX, cuando muchos noruegos todavía pasaban hambre y muchos, muchísimos, no vieron otra salida que la de emigrar a los Estados Unidos, el analfabetismo estaba prácticamente erradicado en Noruega. La gente apenas tenía para comer, pero sí sabía leer, al parecer debido a que los pastores protestantes exigían que los jóvenes que se fueran a confirmar supieran leer. En todas las casas, por muy pobres que fueran, había una Biblia. Los protestantes estaban obligados a leer la Biblia sin mediación de sacerdotes u otros asesores espirituales. La Biblia era el tesoro familiar que pasaba de generación en generación y en la que el *pater familias* inscribía a mano a todos los nuevos hijos que iban llegando. Para muchos noruegos la Biblia fue durante siglos la única fuente de literatura escrita, ya que por otra parte contaban con los cuentos y canciones de tradición oral.

Las primeras “*novelas*” de la literatura nórdica fueron las sagas, escritas en los siglos XII y XIII (¿?) a las que no vamos a dedicar mucho espacio en esta charla, cuya tema es “la literatura actual”, pero sí conviene señalar que las sagas encarnaron una tradición épica y realista, que en muchos sentidos ha sido continuado en Noruega hasta nuestros días. Y no sólo en Noruega. Por muchos es sabido que escritores contemporáneos como Ernest Hemingway y Jorge Luis Borges confesaron su admiración y deuda con las sagas. (De Borges se dice incluso que aprendió islandés con el fin de leer las sagas en su versión original.)

Los noruegos siempre han sido un pueblo amante de la lectura. Las bibliotecas públicas datan de muy atrás, y no existe apenas una población, por muy pequeña que sea, que no cuente con una biblioteca pública, que es frecuentada por una gran parte de la población, desde los niños que acaban de aprender a leer hasta los muy ancianos.

Tal vez también tenga que ver el clima, pues ¿adónde va un noruego en el mes de enero, con 15 grados bajo cero fuera, cuando puede coger un buen libro

y ponerse a leer junto a la chimenea? De hecho, los noruegos constituyen, después de los islandeses, el pueblo que más lee en el mundo.

En tiempos modernos se han introducido por parte de los sucesivos gobiernos varios sistemas de ayuda para animar a la lectura, y también a escribir.

Resulta curioso que un país de poco más de cuatro millones de habitantes tenga muchos escritores que viven de eso, de ser escritor. Esto se debe a varios factores, uno es el llamado “sistema de adquisición de libros”, que significa que el Estado se compromete a comprar mil ejemplares de todo título que, por un consejo de control de calidad, es considerado de suficiente valor literario. Estos mil ejemplares se regalan a las bibliotecas públicas, y constituyen una garantía de venta para las editoriales, sobre todo de títulos que en un principio no parecen muy comerciales. Los escritores también llevan a cabo una amplia actividad como conferenciantes en los colegios, casi todos públicos, recibiendo así unas ganancias añadidas que muchas veces les posibilitan vivir de su escritura. Noruega es, pues, un país que tiene, podríamos decir, una cultura fuertemente apoyada y a menudo directamente subvencionada por el Estado. Existe, no obstante, bastante consenso en que se trata de una subvención no condicionada, hecho probado también por el hecho de que esta política no ha cambiado cuando han cambiado los gobiernos de color.

(Lo cual ocurre en Noruega con cierta regularidad).

No vamos a ocultar el hecho de que la televisión, sobre todo las televisiones no públicas, se han convertido en un serio rival del libro, como es el caso en la mayor parte del mundo llamado postmoderno.

Hasta fechas recientes tuvimos en Noruega lo que el escritor Jostein Gaarder llama “una cultura unitaria”. Hasta finales de los 1960 los noruegos oíamos sólo una radio, la única que había, la radio nacional noruega, y hasta bien entrado los 1980 veíamos sólo una televisión, la televisión nacional noruega. Bebíamos todos de la misma fuente, teníamos los mismos puntos de referencia, los “famosos” de entonces eran los políticos y los escritores y los músicos y los actores de teatro y de cine.

La radio, de hecho, jugó un papel importantísimo sobre todo para la literatura infantil entre 1950 y 1970, pues algunos de los escritores más queridos eran invitados a leer, o contar, sus libros en lo que llamábamos “la hora de los más pequeños”, todas las mañanas a una hora determinada.

Los referentes eran por regla general “buena gente”, se trataba de modelos positivos. Los niños -por no decir la gente en general- lo tiene mucho más difícil hoy en día.

No obstante, hay que decir que la televisión noruega, también hoy intenta llevar a cabo cierta labor cultural, y que sí hay programas literarios, algunos de los cuales gozan de mucha popularidad y se emiten en horas de máxima audiencia.

Las literaturas siempre, de alguna u otra manera, edifican sobre las anteriores, o destruyéndolas, es decir matando al padre, o “imitándolas” (lo cual no suele ser muy bien recibido) o, sacando lo mejor y desechando lo peor.

La literatura noruega tiene, en tiempos modernos, si como modernos hablamos de finales del siglo XIX para acá, algunos gigantes que en muchos casos han constituido grandes barreras para sus sucesores, sobre todo dos: El dramaturgo **Henrik Ibsen**, muerto en 1906, pero todavía muy vivo en los escenarios del mundo entero; sobre todo sus obras de corte realista, y las de su posterior simbolismo, gozan de muy buena salud. No ha sido fácil para los jóvenes dramaturgos noruegos seguir los pasos de un “padre” como el viejo Henrik. Pero hoy en día está **Jon Fosse**, joven dramaturgo noruego que se está abriendo camino en el mundo. Aquí en España ha sido estrenado en Madrid y en Barcelona.

Otro gigante difícil de superar literariamente es **Knut Hamsun**, novelista, muerto a los noventa y tres años en 1952, despojado de todos sus honores, porque cometió la locura de declararse al lado de Hitler en la ocupación nazi de Noruega de 1940 a 1945, pero con la clemencia del olvido recuperando su merecida fama como el mejor novelista noruego de todos los tiempos. Hamsun fue Premio Nobel en 1920.

Ahora bien, si vamos a hablar de la Literatura Actual, que no es, como yo lo entiendo, lo mismo que la literatura contemporánea, creo que un buen año para usar como punto de salida es 1965. Entonces habían pasado ya veinte años desde el fin de la Guerra. Durante esos veinte años el tema dominante había sido la Guerra. Habían continuado escribiendo gran parte de los autores de la época de entreguerras, y casi siempre, como digo, con la mirada fija en la Guerra, en la ocupación, en la Resistencia.

En 1965 nace una nueva generación de autores; jóvenes que no habían vivido la guerra, sino nacido en ella, pero que ya no traían consigo recuerdos bélicos de primera mano. En ese año se inauguró una revista literaria llamada PROFIL (o sea: PERFIL) cuyos autores dan la espalda a la tradicional novela psicológica y

simbolista, declarándose modernistas, describiendo la situación del ser humano en un mundo caracterizado por la falta de racionalidad. Se inició una brevísima época de modernismo. Digo brevísima porque ya en el año 70 comenzaron a soplar otros vientos. El modernismo tuvo que ceder a los llamados realistas sociales. En América Latina había en esa época realismo mágico, en Noruega realismo social.

Los setenta es la década de las novelas. Tuvo lugar a finales de los 60, ante todo como resultado del Mayo de 68 en París, la guerra de Vietnam, y el creciente debate en Noruega sobre la entrada o no de nuestro país en el entonces llamado Mercado Común, que, dicho sea de paso, enardeció a los noruegos de una manera insólita, una creciente politización y radicalización entre los jóvenes estudiantes e intelectuales de la época. Los viejos socialdemócratas ya se habían vuelto burgueses, el Estado del Bienestar les había matado el ánimo de lucha y la conciencia de clase. Surgieron los maoístas leninistas. No fueron muchos, pero fueron muy ruidosos, y muchos fueron muy buenos escritores, además de prolíferos. La década de los 70 fue la década del realismo social en la literatura noruega, de la literatura politizada. Se editó una serie de novelas que traían una visión sumamente crítica de la sociedad. La literatura se convirtió en un instrumento, en un arma política. Los maoístas leninistas en Noruega abogaron por una lucha armada, lo cual, visto con cierta perspectiva, era más bien un disparate, más adelante también en la opinión de muchos de ellos. Pero los que éramos de la misma generación de esos escritores devorábamos sus libros. Uno de los grandes -tal vez el más grande- representante de esa generación y que aún hoy se encuentra entre los autores noruegos de primerísima fila, es **Dag Solstad**. Su novela *Arild Asnes 1970* constituye un ejemplo típico del realismo social, novela por cierto, escrita en España. Trata de un joven escritor, Arild Asnes, un intelectual "independiente" que vive una crisis de identidad y descubre la falta de sentido en su existencia y su falta de identidad. Pero el protagonista encuentra la solución en el compromiso político, en el pensamiento de Mao. De repente su vida adquiere "sentido", pues él forma parte de una gran cohesión, de un gran contexto. Es la historia de una conversión política, pero tan apasionada que pudiera ser religiosa. Este proceso será muy parecido en muchas novelas de esa década. Vemos cómo no sólo se trata de una conversión política, sino también de una *conversión literaria*.

Dag Solstad, uno de los protagonistas del movimiento modernista en torno a la revista *Profil*, había pregonado la muerte de la novela realista, pero ahora, unos pocos años después, vemos a los mismos autores abogar por la novela realista, que sin duda se convirtió en la expresión literaria más destacada de

toda esa década, la novela como herramienta para convencer a los incrédulos. Entiendo que todo esto puede resultar muy extraño, y de hecho, lo fue: Un pequeño núcleo predicando la revolución armada en una pacífica socialdemocracia como Noruega. Claro que fue insólito, y por ello muy literario. Eran libros realistas, lo cual, por otra parte no constituía ninguna novedad en la literatura noruega, que describía la vida en su más contundente cotidianidad. Eran historias de jóvenes parejas, de estudiantes que se convertían a los nuevos ideales, siempre adaptando la literatura a la política. La única explicación de ese extraño fenómeno habrá que buscarla en su calidad literaria, que allí queda, aunque hoy en día esas novelas nos pueden parecer algo trasnochadas. Por otra parte hay que añadir que la mayor parte de los principales representantes del realismo social sigue escribiendo hoy, con otro enfoque y otras ideas, pero siguen siendo literariamente importantes.

En esa misma época también comenzaron a notarse los resultados de la lucha de la mujer que se había librado a partir de mediados de la década de los sesenta. Empiezan a escribir muchas mujeres, también ellas novelas de corte realista. Lejos quedaban de ellas las llamadas “novelas rosa para señoritas” en las que las enfermeras guapas y buenas acababan por casarse con los médicos guapos e inteligentes. Todo lo contrario, eran libros de mucho realismo, influenciados por el feminismo anglosajón, sobre todo por escritoras como Doris Lessing y Marilyn French. Eran libros de mujeres que se despertaban a una nueva conciencia, eran libros sobre divorcios y problemas matrimoniales, en gran parte causados por la nueva conciencia de la mujer. Fueron libros que indagaban en la propia identidad de la mujer, y muchas escritoras buscaron también en nuestro pasado, en las mujeres escritoras de un siglo atrás, como **Camilla Collett** y **Amalie Skram**, cuyas novelas, aunque de otra época, también tratan del día a día de la mujer contemporánea; de sus problemas cotidianos, de cómo se combina el trabajo con el ser madre, cómo se llevan los problemas del matrimonio —o del divorcio. La década de los 70 está impregnada por el realismo, expresión literaria, que por otra parte, y como ya he señalado, es el rasgo más destacado de la literatura noruega, desde las sagas, pasando por gran parte del teatro de Ibsen, y la llamada literatura obrera de los años entre las dos guerras mundiales hasta hoy.

Fue pues una década muy dogmática, aunque huelga decir que también había mucha gente que se movía en otras esferas literarias. Uno de ellos es un singular y destacado escritor, de la misma generación de los “realistas sociales”, políticamente radical como ellos, pero no maoísta, y curiosamente en ese aspecto más realista. Se llama **Kjartan Fløgstad**, y era, y es, mucho más un realista mágico que un realista social. Se trata de un hombre muy intelectual, viajado,

profundo conocedor de la cultura española e hispanoamericana, escribe un género poco común en Noruega. Sus libros están llenos de juegos de palabras, chistes, mezclas de diversos géneros, de profundas reflexiones filosóficas y sentido popular, en suma, la eterna dialéctica entre Don Quijote y Sancho Panza. Kjartan Fløgstad recibió el Premio de Literatura del Consejo Nórdico, (el “Cervantes de los Países Nórdicos”), en 1977.

Dejemos aquí los complicados años 70. A principios de la década siguiente tiene lugar un cambio sociopolítico en Noruega: Gracias al petróleo, que comenzó a extraerse en cantidades industriales a finales de los sesenta, Noruega se había convertido en un nuevo rico. La vieja sociedad industrial se había acabado. El enfoque se desplazó de lo colectivo a lo individual. Fueron emergiendo los nuevos ricos, los especuladores en la bolsa. La ideología colectiva de la clase obrera fue cediendo a un nuevo materialismo individualista. Ese Estado del Bienestar tan anclado ya no era tan incuestionable. El dinero, “la ganancia” y los valores materiales se habían convertido en el objetivo principal de muchas más personas que antes. Tuvo lugar un llamado “giro a la derecha”. Con todos estos cambios también llegaron nuevos vientos a la literatura. Muchos estaban ya hastiados de lo que llamaron “la literatura populista y politizada de los 70”, de sus formas tan cotidianas y de su secuestro de la imaginación. Los ochenta fueron más bien años de “libertad literaria”. Alguien los llamó “el caos de la fertilidad”, o “la década de la libertad”.

En el otoño de 1980 el director de una de las grandes editoriales noruegas expresó el deseo de que los autores volvieresen a los grandes temas de siempre: “*el mar, la muerte, el amor*”. De hecho, este eslogan se convirtió en un tópico de los debates literarios de los ochenta. En cierto modo se cumplió, pues los temas “eternos” y “universales” volvieron a la literatura, lo cual no quiere decir que los autores no escribiesen dentro de su realidad social, pero sí hubo un giro desde los conflictos de la vida social y colectiva, a los dramas internos del individuo, “bajo el estado mental moderno”. En realidad se trata de una curiosa repetición de lo que sucedió a finales del siglo XIX, con el giro del realismo/naturalismo a un neorromanticismo que, por ejemplo, clamaba por los nuevos conocimientos de la doctrina de Freud.

En 1982 aparece una curiosa novela del ya establecido autor **Knut Faldbakken**, con el título *Luna de miel* (por cierto traducido al español.)

Es una de las pocas novelas escritas por un hombre noruego en aquella época que describe la situación del varón después de la liberación de la mujer.

Trata de un escritor que se va con su esposa a celebrar el aniversario de su boda. En el transcurso de este fin de semana se le derrumba la vida. Nada resulta ser como él había pensado: la mujer tiene una historia con otro hombre, ella se ha liberado, y él, el protagonista, se vuelve loco. ¿Cómo reacciona? Pues con violencia. La novela acaba con una sonora paliza, al parecer su única solución en su total impotencia. Despertó grandes debates sociales y literarios en Noruega.

Otra característica de la literatura de esa época (quiero y debo señalar que mi exposición generaliza bastante) es que muchos escritores salieron fuera, viajaron a lugares desconocidos. Noruega les quedaba pequeña y estrecha, como también le había ocurrido a Henrik Ibsen cien años antes. Hay un gran interés por América Latina, por España, etc. A mediados de los 80 sale por ejemplo una novela que tiene lugar en los San Fermín de Pamplona, desde luego con una presencia demasiado patente de Ernest Hemingway, pero interesante.

En esa época también se publica una serie de excelentes libros policíacos –un género que desde entonces se ha fortalecido. Se trata de libros de género pero con un fuerte contenido social, y destacan muchas escritoras. Una de las mejores, **Karin Fossum**, está traducida al español.

También empiezan a aparecer de nuevo las grandes historias épicas, las “meganovelas”, que se suelen denominar hoy en día, verdaderas sagas que relatan la historia de una familia durante generaciones. Esta es una tendencia que se ha ido reforzando también durante los últimos años. El año pasado, en una interesante charla sobre la literatura sueca en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la conferenciante, una periodista sueca, señaló la curiosa diferencia entre la literatura sueca y noruega hoy: Los jóvenes escritores suecos, dijo, “escriben los que llamamos “prosa breve”, textos cortos, mientras que los noruegos se lanzan a las grandes historias épicas”. Nadie ha sabido explicar este fenómeno.

El paso a los noventa ya no es tan marcado como el de los 70 a los 80. Creo que se puede decir que la tendencia sigue: hay una gran variedad de estilos y de temática.

Un rasgo curioso de los noventa es, no obstante, la gran cantidad de biografías escritas por autores de los 70/80 sobre escritores y escritoras noruegas anteriores, entre ellas también una serie de las llamadas “biografías noveladas”.

Interesante resulta asimismo la aparición de libros, tanto de prosa como de poesía, de los “nuevos jóvenes noruegos”, es decir jóvenes nacidos de padres de

otras etnias que emigraron a Noruega a partir de los sesenta. Constituyen una verdadera novedad en el mundo literario noruego, sumamente importante para esa nueva sociedad “multicultural” que se pretende crear.

Ahora escriben los hijos de los de la generación 68, de las madres luchadoras. Algunos de ellos optan por un estilo completamente nuevo, que tal vez pudiera llamarse “naïf”, con mucho sentido de humor, y con una sensación de “extrañeza” ante la vida, que a veces nos hace pensar en un Kafka bromista.

Un descubrimiento literario interesante de los últimos años es **Linn Ullmann**. Es una joven escritora de gran calidad literaria, que escribe, en mi opinión, de un modo nuevo. Sus tres novelas están traducidas al español.

Por último, antes de concluir con una breve panorámica de la literatura infantil, quiero mencionar a otro gran escritor noruego, galardonado en el año 2002 con el Premio de Literatura del Consejo Nórdico por su meganovela *El hermanastro*, que se publicará en España el año que viene. El autor se llama **Lars Saabye Christensen**, y este libro es una obra inquietante y tremenda.

He dejado para el final la literatura infantil y juvenil porque su evolución ha sido tan interesante e importante que se merece un trato especial.

Alrededor de mediados del siglo pasado —es decir 1950— empezó a emerger una nueva literatura infantil en los Países Nórdicos, no porque antes no hubiera existido, que sí existió— sino porque nació una nueva concepción del niño, no ya como un ser en espera a convertirse en adulto, sino como un ser con valor propio. El mundo de los libros infantiles comenzó a verse desde la perspectiva del propio niño. Un ejemplo que todos conocemos es la sueca Astrid Lindgren y su *Pipi Calzaslargas*, una niña que se salía totalmente de los modos aceptables de conducta infantil: Una niña que vivía sola y que levantaba caballos y que hacía lo que quería.

En Noruega nació más o menos al mismo tiempo una literatura nueva para niños. El pintor y escritor **Thorbjørn Egner**, creó un nuevo mundo para niños, sobre todo en su obra *Gentes y ladrones de la Ciudad de Cardamoma*, un lugar exótico e idílico en el que el único elemento perturbador lo representan los tres hermanos ladrones, Jesper, Casper y Jonatan, que son bastante malos, pero no tanto. Al final se convierten en buenos y todo acaba muy bien. El libro es en realidad una especie de “musical”, con canciones y escenario hechos por el propio autor, quien más tarde, fue criticado por mostrar a los niños un mundo demasiado idílico. Tiene otra obra muy curiosa que se llama *Karius y Baktus*, que son dos bichos que se meten en la

boca de un niño que no quiere cepillarse los dientes. Estos dos bichos, bastante malos, claro, gritan al chico de los dientes: “¡No hagas lo que te diga tu madre!”

El mensaje por lo demás es pedagógico: “Cepíllate los dientes”, pero los bichos resultan tan simpáticos y divertidos que algunos dentistas de la época expresaron su preocupación al respecto.

Más o menos al mismo tiempo apareció la escritora Anne Cath. Vestly, quien a sus ya ochenta y muchos años, aún hoy sigue escribiendo, y que ha sido un punto de referencia para generaciones de noruegos. Vestly rompió con muchos tabúes y cambió por completo los tradicionales modelos de género. En sus libros aparecen familias uniparentales, un padre que cuida de los niños en casa mientras que la madre trabaja fuera, familias con ocho hijos, muy alejado del modelo noruego de entonces: madre, padre y dos hijos, una madre viuda que trabaja como conserje y repara todo lo que haya que reparar, etc., etc. Anne Cath. Vestly también se atrevió a decir en una de sus primeras novelas infantiles que los niños no venían con la cigüeña sino salían del vientre de su madre. Hubo un gran revuelo en la sociedad noruega por tanto atrevimiento.

Más adelante, coincidiendo con la evolución de los años setenta, muchos opinaron que los mundos descritos por Egener y Vestly eran mundos demasiado “buenos”, demasiado “moralizantes”. Surgen ahora los autores que reclaman el derecho de “haber tenido una infancia infeliz”. Lo de la “infancia feliz” es un tópico, dicen. En esto coinciden con la escritora sueca Maria Gripe, cuyos mundos infantiles y juveniles no siempre son muy alentadores. El noruego **Thormod Haugen** (Premio Hans Christian Andersen), es de los que se reservan el derecho de describir infancias desgraciadas. Varios de sus libros están traducidos al español, como *Zepelín* y *El día que desapareció*. Pero otras obras suyas juveniles, en las que aparece el sexo, reflexiones sobre el suicidio, la homosexualidad, etc., no se han editado en España por tratar de temas por ahora demasiado tabúes.

De hecho la novela juvenil noruega se ha acercado muchísimo a la realidad de los jóvenes.

Por otra parte vemos ahora en la literatura infantil cierto alejamiento del realismo (como ocurre también en otros países, véase Harry Potter) y un surgir de mundos fantásticos y sobrenaturales.

Ninguna panorámica de la literatura noruega actual, sea infantil, juvenil o de adultos, puede concluir sin incluir un apartado dedicado a **Jostein Gaarder**.

Jostein Gaarder es un caso insólito en la literatura noruega, y me atrevería a decir, en la literatura mundial actual.

Gaarder había publicado ya un par de libros infantiles, que habían tenido buena acogida, pero sin despertar mucha atención. Llevaba ya varios años enseñando filosofía a jóvenes, y su gran obsesión –se trata verdaderamente de obsesión- era cómo transmitir la historia de la filosofía a los jóvenes. De allí salió *El mundo de Sofía*, una novela juvenil, con una trama muy sencilla –casi simple, en opinión de algunos-, en la cual está incorporada toda la historia de la filosofía occidental. Resultó un fenómeno único, arrasó, se tradujo a 43 lenguas (empezando por el alemán) y se ha vendido en muchos millones de ejemplares. En España sólo las ventas superan ya el millón, y va por la edición 58. Es un fenómeno que nadie sabe explicar del todo. Lo único cierto es que apareció en el momento adecuado en el que indudablemente debía de haber un deseo de algo nuevo, de algo más. Los que critican a Gaarder, sobre todo filósofos, le acusan de ser demasiado ligero, o “light”, como se dice hoy en día. Yo creo sin embargo que hay que tener muy en cuenta que Gaarder no escribió un libro para filósofos, sino todo lo contrario: lo escribió para todos aquellos, es decir la gran mayoría, que no tienen ni idea (valga la redundancia) de filosofía. Consiguió hacer atractiva una parte de la cultura que había sido vedada a casi todo el mundo. Gaarder es ante todo un gran comunicador. Tiene pasión, verdadera pasión, por transmitir los grandes misterios de un modo o sencillo. Esa es su función, y esa es su vocación. He podido comprobar una y otra vez en conferencias que Gaarder ha dado aquí en España cómo es capaz de fascinar a su público. ¿Qué es lo que transmite? Pues la curiosidad por los grandes misterios, el entusiasmo por vivir en medio de lo que él llama “el gran misterio: ¿Quién soy, de dónde vengo y adónde voy?”

Ha escrito, a aparte de *El mundo de Sofía*, otros diez libros más, la mayor parte de ellos para niños, y algunos también para adultos, todos, excepto dos, traducidos al español.

Huelga decir que Gaarder es –aparte de Ibsen, el autor noruego más conocido y divulgado fuera de nuestras fronteras. También hay que decir que su fama ha abierto puertas a la literatura actual noruega en el extranjero. España no es en ese aspecto ninguna excepción. Hasta 1990 se podía contar con los dedos de una mano los libros noruegos que se traducían al español. A partir de *El mundo de Sofía*, se ha registrado un aumento espectacular en libros traducidos del noruego.

Para terminar creo poder constatar que la literatura noruega goza de muy buena salud.

Grecia. Introducción a la literatura griega del siglo XX

Alicia Morales Ortiz

Profesora Titular de Filología Griega

Universidad de Murcia

No pretendo en mi intervención en este Foro ofrecer un panorama detallado de la literatura contemporánea de Grecia. Ello es algo evidentemente imposible, no sólo porque la nómina de autores y textos de enorme interés a lo largo del siglo XX es amplísima, sino también porque tendríamos que hacer un detenido repaso de alguno de los factores históricos y culturales que han ido conformando la idiosincrasia griega hasta hoy y han determinado en gran medida la producción intelectual y literaria de este país, relativamente joven en su configuración actual y, sin embargo, de larguísima historia, que hoy conocemos como Grecia. Algunos de estos factores remontan a la propia fundación del estado griego moderno, y en muchos casos requieren para su cabal entendimiento una mirada al conjunto de la historia del helenismo, desde la propia Antigüedad hasta el presente.

Curiosamente, además, siendo Grecia y España naciones en muchos aspectos cercanas, sin embargo el desconocimiento mutuo es grande. En efecto, los dos son países mediterráneos, que, según suele decirse, comparten rasgos comunes: a ambos su situación geográfica los ha colocado en una posición fronteriza entre Oriente y Occidente; en ambos las tradiciones rurales, populares y religiosas están muy arraigadas en la estructura social, –por mucho que en estos tiempos de la globalización las sociedades europeas sean cada vez más urbanas y uniformes-, y ambos han vivido un siglo XX convulso y sangriento, con la experiencia única de la guerra civil y la dictadura.

Pese a ello, como digo, resulta sorprendente el alejamiento cultural entre ambos países a lo largo de la época moderna. Es verdad, por supuesto, que hay algunas excepciones. Entre ellas se cuenta la influyente presencia de Kavafis en España o la de Lorca en Grecia, la fama en nuestro país de Kazantzakis –conocido sobre todo como autor de la novela *Zorba el griego*, llevada al cine por Cacoyannis en 1964- o los contactos de algunos intelectuales de ambos países, como es el caso de Unamuno en nuestro país, o, entre los griegos, de Kazantzakis y Kostas Uranis que viajaron por España a partir de la década de los años 30 y entraron en relación con importantes personalidades de la intelectualidad del momento.

Afortunadamente puede afirmarse que esta situación va cambiando progresivamente en uno y otro país. En lo que al nuestro respecta, la extensión del estudio de la lengua griega moderna y de la cultura de la Grecia actual a escuelas de idiomas, universidades y centros de investigación está propiciando un mayor conocimiento de la historia, la literatura y la cultura neohelénicas y, sobre todo, la aparición de traducciones que están poniendo al alcance de un público no especialista gran número de obras señeras de la literatura neogriega. En el apéndice bibliográfico les ofrezco una selección de versiones castellanas de algunos de los autores comprendidos en el periodo objeto de esta intervención, que pueda servirles como guía para adentrarse en el rico mundo de la literatura neogriega⁶.

Así pues, a continuación intentaré esbozar una visión panorámica de algunas de las principales tendencias de la literatura griega contemporánea y me detendré en varias de sus figuras clave, evitando en lo posible que mi charla se convierta en un listado de nombres y títulos que, en la mayoría de los casos, no les diga nada. Para que puedan ustedes colmar las lagunas de mi exposición y completar la información que en ella les ofrezco, he añadido también en el apéndice bibliográfico algunos manuales y trabajos de conjunto –preferentemente en castellano- en los que el interesado podrá encontrar una información más detallada.

La Grecia moderna de la que nos vamos a ocupar en los próximos minutos es un país pequeño de unos once millones de habitantes según el último censo, resultado del estado fundado tras la independencia del imperio otomano en 1821 y de las sucesivas anexiones territoriales que han configurado sus actuales límites territoriales (al núcleo primigenio, formado por el Peloponeso, Ática, Grecia

⁶ El listado que ofrezco no pretende, desde luego, ser exhaustivo; recoge especialmente las versiones aparecidas en los últimos años y no incluye traducciones dispersas en revistas literarias y filológicas. Para un repertorio más completo remito al libro de M. Morfakidis citado en la bibliografía.

central y el Egeo, se fueron anexionando las islas jónicas en 1864, Tesalia y parte del Épiro en 1881, Tesalónica y la Macedonia griega en 1912-13, Tracia en 1920 y el Dodecaneso en 1947. La derrota de Esmirna acabó con la presencia griega en Asia Menor y con sus aspiraciones expansionistas, y el anhelo de la *énosis* con Chipre se truncó definitivamente con la invasión turca en 1974. El resultado del reciente referendun hace patente que el problema de la isla dividida todavía no ha encontrado el camino para su solución definitiva).

Pero dejemos que sea un griego quien nos hable de su país. Y quién mejor que uno de los más grandes poetas del siglo XX, Giorgos Seferis. Les leeré unas palabras suyas; las primeras, muy conocidas, pertenecen al discurso que pronunció en Estocolmo cuando recogió, en 1963, el premio Nobel de literatura. Las segundas están tomadas de una conferencia titulada *La lengua en la poesía griega* y están escritas en 1964:

“Pertenezco a un pequeño país. Un promontorio rocoso en el Mediterráneo que no tienen para sí nada más que el esfuerzo de su pueblo, el mar y la luz del Sol. Es un país pequeño, pero su tradición es enorme y se caracteriza por habernos sido transmitida sin interrupción. La lengua griega jamás ha dejado de ser hablada. Ha sufrido las alteraciones que sufre todo lo que está vivo, pero no presenta ninguna resquebrajadura...”⁷

“Nuestro país ocupa una posición de encrucijada. Jamás hemos estado aislados. Siempre hemos estado abiertos a todas las corrientes: Oriente y Occidente; y las hemos asimilado perfectamente cuando nos hemos comportado como un organismo sano. Ahora somos parte de la literatura de Europa (en el sentido más amplio) y nos vemos disturbados, con razón o sin ella, por las sucesivas crisis, los descubrimientos apocalípticos y los miedos que no dan reposo a la mente humana; como el carrizo en los campos. Frente a esta situación, ¿qué tenemos para resistir si negamos nuestro ser mismo? No soy ciego ante nuestros defectos, pero tengo la extravagancia de tener fe en nosotros. Les ruego me perdonen que recuerde aquí mis experiencias, pero mi único conejillo de Indias soy yo mismo. Y mi experiencia personal me dice que no fueron los pensamientos abstractos de un intelectual lo que me ha ayudado, sino la fe y la devoción que sien-

⁷ Traducción de Selma Ancira, G. Seferis, *El estilo griego III*, Madrid 1999.

to por un universo de hombres vivos y muertos, por sus obras, sus voces, su ritmo, su frescura. Ese universo en su conjunto me ha hecho sentir que no soy una mónada aislada, una pajilla en la era; me ha dado la fuerza para mantenerme en medio de los desastres a los que fue mi destino asistir. Y también me ha permitido comprender, cuando volví a ver la tierra donde nací, que el hombre tiene raíces y que cuando se las cortan sufre, biológicamente, como cuando es amputado”⁸.

Del análisis de las palabras de Seferis se pueden extraer tres conceptos que me parecen claves para comprender mejor la producción intelectual y literaria de la contemporaneidad griega: Tradición, Lengua, Europa.

La *Tradición*: Efectivamente, un asunto de importancia vital en la conformación de la Grecia moderna ha sido el enfrentamiento y la asunción del conjunto de la tradición cultural helena, tema que determinó el debate intelectual en el país a lo largo del siglo XIX. En este debate varios factores jugaron un papel central. Por un lado, los griegos tuvieron que enfrentarse al “peso” del esplendoroso pasado antiguo y asimilar el influente “ideal de Grecia” forjado por el filohelenismo occidental –todavía hoy al pensar en Grecia, pensamos normalmente en la Grecia antigua-, ideal en el que los fundadores del estado griego buscaron los cimientos de la nueva identidad nacional. Paralelamente, se produce la necesaria revitalización en la historiografía de Bizancio, eclipsado por las brillantes luces de la Antigüedad y el “descubrimiento” desde la etnografía y la *laografía* de la tradición oral y popular. Los diversos elementos procedentes de estos mundos conforman la rica, compleja y variada tradición del helenismo, cuya simbiosis e integración se ha realizado de forma definitiva únicamente en el siglo XX.

La *Lengua*: Íntimamente ligada al problema de la tradición se encuentra la cuestión de la lengua, representada, como es conocido, en la existencia en Grecia de una diglosia – o coexistencia de dos registros lingüísticos, la lengua demótica y la *cazarévusa*- que, oficialmente al menos, no ha sido superada hasta fecha tan reciente como 1976. Los antecedentes de esta situación hay que buscarlos en la propia antigüedad y en la pervivencia en época bizantina de dos modalidades de lengua, una erudita y escrita, la lengua de la escuela, y la otra popular y hablada en la calle. Lo que hasta entonces había sido una cuestión meramente

⁸ Traducción de Selma Ancira, G. Seferis, *El estilo griego II*, Madrid 1992.

lingüística alcanza a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX una dimensión política. Tiene que ver una vez más con la problemática búsqueda de la identidad nacional en la época de la fundación del estado y en las décadas siguientes, cuando eruditos y filólogos se debaten por configurar una lengua que sea vehículo de la nueva nación. Las posturas se extreman entre los defensores de una lengua arcaizante, modelada según el griego antiguo, y los demoticistas, que consideraban como única base posible la lengua oral y popular.

El siglo XX que nos ocupa, pues, se abrirá con una pugna entre un bando y el otro, pugna que acabará identificándose con los dos extremos del espectro político, la izquierda y la derecha, durante la década de los 40 y la guerra civil. La solución del conflicto tuvo que esperar hasta después de la dictadura de los coroneles de los años 1967-1974 –periodo en que los demoticistas se identifican con los comunistas y son objeto de persecución-, hasta el año 1976 en que se aprobó una reforma educativa que establecía el demótico como la lengua de todos los niveles educativos.

El enconamiento al que había llegado la cuestión a principios del siglo y la demostración de hasta qué punto el problema había sobrepasado los límites de una cuestión lingüística para ser un debate político y social queda bien reflejado en dos sucesos que siempre se recuerdan en la discusión sobre este tema. En noviembre de 1901 Aléxandros Palis comenzó a publicar por entregas su traducción de los *Evangelios* al demótico, hecho que llevó a virulentas manifestaciones (con muertos y heridos) de los estudiantes de la Universidad de Atenas –a la sazón institución que se elevaba como núcleo defensor de las posturas más tradicionalistas-. En la misma línea, algo después, en 1903, la representación de la *Orestíada* de Esquilo traducida a la lengua popular por el profesor Sotiriadis condujo de nuevo a revueltas y protestas de los estudiantes ante las puertas del Teatro Real.

Obviamente la cuestión lingüística no queda al margen de la labor de los escritores. En el plano literario Grecia entra en el siglo XX, con algunas excepciones, con una definitiva aceptación del demótico como lengua literaria, primero en la poesía, luego en la prosa y el teatro. En cierto modo la historia de la literatura de este siglo, al menos hasta la década de los años 60, es también la historia de la forja del demótico para que llegue a ser una lengua moderna, plástica y dotada de gran fuerza poética, y de su definitiva conversión en la lengua capaz de ser vehículo de expresión de la Grecia contemporánea. Sólo a lo largo del siglo XX, pues, se han superado de manera definitiva las fragmentaciones y rupturas y los distintos autores han entendido la historia de Grecia y la de su lengua, tal y como

hemos visto en las palabras de Seferis, como un *continuum* unitario con distintas fases, vivo y en evolución. Por ello, y esto es un rasgo característico de la modernidad griega, muchos escritores encontrarán en la variedad de registros lingüísticos que caracteriza de forma tan peculiar a la lengua helena, en su mezcla y yuxtaposición, un rico instrumento expresivo que no dudarán en emplear.

Y, por fin, *Europa*: Si, como he dicho, la asimilación de los distintos elementos de la tradición cultural y lingüística del helenismo define la producción literaria de la Grecia del siglo XX, otro factor, mencionado también por Seferis, es igualmente característico; me refiero a la integración en Europa. En efecto, en especial a partir de la década de los años 30, Grecia conocerá en este siglo la apertura a Europa, lo que supone, en lo literario, la penetración de autores, corrientes y movimientos de las vanguardias artísticas que caracterizan la literatura europea contemporánea. Por lo demás, este tema, el de cómo conjugar la identidad griega y la europea sin perder las raíces y la fisonomía propia, ha ocupado a muchos de los grandes intelectuales del siglo, entre ellos, una vez más, como hemos visto, a Seferis.

Tras la mención de estas nociones básicas –aunque revisadas de forma muy somera– podemos ya comenzar nuestra andadura por este siglo XX griego tan fértil y rico en lo literario como convulso y agitado en lo histórico.

El entorno político y social de comienzos del siglo XX está marcado por el advenimiento al poder de Venizelos, sin duda la personalidad política más importante en la Grecia del cambio del siglo. Su llegada al poder es consecuencia del denominado golpe de estado de Goudi, que los historiadores han calificado como un “golpe de estado burgués”. Son años en que Venizelos comienza una intensa actividad reformista para dotar al país de las infraestructuras precisas para su modernización y desarrollo económico. Las aspiraciones intelectuales y políticas del momento se pueden resumir en la denominada *Megáli Idea* (la “Gran Idea”, es decir, el ideal que, en lo esencial, busca la extensión de las fronteras del nuevo estado a los territorios que históricamente había ocupado el helenismo), forjada en el siglo anterior y que, tras recibir un fuerte impulso desde la anexión territorial de Tesalia en 1881, sigue siendo motor de las aspiraciones expansionistas griegas.

Durante el primer cuarto del siglo los acontecimientos se suceden en Grecia con un ritmo agitado. Tras las guerras balcánicas de 1912-13, la Primera Guerra Mundial provocará grandes disensiones internas entre los partidarios de Venizelos –que predicaba la alianza con la Entente– y el rey –que prefería la neutralidad para mantener relaciones amigables con Alemania–, situación que conducirá al

llamado *Cisma Nacional* que creará profundas heridas en la sociedad griega bien visibles en las siguientes décadas. Este primer periodo se cerrará con un luctuoso suceso histórico de gran trascendencia en la conciencia colectiva helena, la *Catástrofe de Asia Menor*, tal y como se conoce la derrota ante los turcos y la pérdida de Esmirna en 1922, con el subsiguiente intercambio de poblaciones que puso fin a la milenaria presencia griega en Asia Menor y acabó con el mencionado ideal de la *Megáli Idea*.

En poesía el comienzos del siglo está marcado por las figuras de dos poetas importantísimos que, aunque se encuentran a caballo entre los dos siglos, no puedo dejar de mencionar: Konstantino Kavafis y Kostís Palamás. Las diferencias entre ambos poetas y en sus modos de recepción dentro y fuera de Grecia son muy significativas.

Palamás (1859-1943), autor de una extensísima obra, no solo poética, pertenece a la que los estudiosos han denominado *Nueva generación de Atenas* o *Generación de 1880*. Junto a su labor poética ejerció una labor de crítica por la que muchos lo han considerado además el iniciador de la crítica moderna en Grecia. Su generación, profundamente anti-romántica, estuvo fuertemente influida por la búsqueda de la perfección formal del parnasianismo francés. Palamás supone en cierto modo el fin de la poesía academicista y arcaizante y la aceptación del demótico en poesía, recogiendo y difundiendo en toda Grecia la tradición que, en el Heptaneso, había iniciado años antes el gran poeta nacional griego Dionisios Solomós (1798-1857). La suya es la poesía épica de la patria griega en el devenir histórico, y quizá en él por primera vez se produce la síntesis de la cultura griega en sus diferentes etapas, el mundo antiguo, Bizancio, la tradición ortodoxa y la tradición oral. Su figura marcará un antes y un después en la poesía neogriega; tanto es así, que uno de los historiadores más importantes de la literatura neohelénica, Dimarás, hablará de la “sombra de Palamás” que pesará de forma esencial sobre los poetas de los cincuenta años siguientes.

El caso de Kavafis (1863-1933) es bien distinto. Si Palamás se encuentra en el centro de la vida cultural del momento, Kavafis procede de Alejandría y está completamente al margen del debate sobre la configuración de la identidad nacional helénica que por entonces se desarrollaba en la capital. Su mundo es el mundo cosmopolita de la próspera comunidad griega asentada en Egipto, un mundo en progresiva desaparición y decadencia. A diferencia de Palamás, Kavafis no entra tampoco en la cuestión de la lengua; su poesía está escrita en una *cazarévousa* heredera de la lengua hablada por las cultas comunidades griegas de Constantinopla, de donde procedía su madre. Es un “poeta-isla” y esta condi-

ción de aislamiento que lo caracteriza determina también su recepción y su influjo en la propia Grecia. Si, como he dicho, la sombra de Palamás es alargada, la obra de Kavafis no será divulgada en Atenas prácticamente hasta mediados de los años 30 y su acogida no fue especialmente favorable. Un caso paradigmático es el de Seferis, que nos habla sobre sus dificultades para comulgar con la sensibilidad poética del alejandrino, y que sólo en su época de madurez y a través de la poesía de Eliot, llegará a apreciar la fuerza expresiva del mundo poético cavafiano. Paradójicamente, pues, Kavafis tendrá que esperar prácticamente hasta después de la guerra civil para ejercer gran influencia entre las nuevas generaciones de poetas griegos, especialmente a partir de los años 60.

Paradójicamente también, mientras que Palamás es menos conocido fuera de Grecia entre el público no especialista—en español, por ejemplo, tan sólo disponemos de traducción de selecciones de sus poemas, normalmente en antologías generales—, Kavafis es sin duda el poeta que ha alcanzado mayor difusión internacional. Basta con ver, en nuestro país, la gran cantidad de distintas versiones de su poesía desde finales de los años 50 hasta la actualidad.

La poesía de Kavafis se caracteriza por una aparente sobriedad y sencillez formal, casi al modo de un “poeta en prosa”, que, no obstante, vehicula complejos sentimientos universales. Es conocido su gusto por recurrir a episodios eruditos y recónditos de la historia y la literatura griegas, pero sus fuentes no son ni el mundo clásico, ni la tradición popular ni la épica de la independencia, sino el mundo alejandrino y bizantino, el más cercano a ese decadentismo y escepticismo que impregna su poesía. Además, una profunda sensualidad recorre muchos de sus poemas de temática erótica y homoerótica, marcados por la certeza del paso inevitable del tiempo, que aja y marchita ineludiblemente la belleza.

Les leeré tan sólo un poema bien conocido, *La Ciudad* (1910), en el que se refleja bien uno de los temas recurrentes en la poética cavafiana; la imposibilidad de encontrar escapatoria para una vida que se va echando a perder.

*Dijiste: “Iré a otra tierra, iré a otro mar.
Otra ciudad ha de haber mejor que esta.
Cada esfuerzo mio es una condena dictada;
y mi corazón está —como un muerto— enterrado.
¿Hasta cuándo estará mi alma en este marasmo?
Adonde vuelva mis ojos, adonde quiera que mire
veo aquí las negras ruinas de mi vida,
donde pasé tantos años que arruiné y perdí”.*

*No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares.
La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas
calles. Y en los mismos barrios envejecerás,
y entre las mismas paredes irás encaneciendo.
Siempre llegarás a esta ciudad. Para otra tierra –no lo esperes-
no tienes barco, no hay camino.
Como arruinaste tu vida,
en este pequeño rincón, así
en toda la tierra la echaste a perder⁹.*

En lo que a la prosa se refiere, estos primeros años del siglo XX suponen la aparición de novelas en emplazamiento urbano y un progresivo alejamiento de las ambientaciones rurales y costumbristas que caracterizaron el “realismo costumbrista” de las últimas décadas del siglo XIX, si bien siempre dentro de cierto localismo que luego será criticado por los autores de la generación literaria de los años 30.

Es un momento cultural en el que, junto a los modelos franceses -el gran referente europeo desde la Ilustración- se introducen en Grecia también otros influjos, especialmente procedentes de Alemania, de Rusia –con su gran novela representada por Tolstoi y Dostoievski, o de los países escandinavos –así por ejemplo, comienza a representarse con gran éxito en los escenarios griegos de principios del XX, las obras de Ibsen.

En definitiva, se puede hablar del surgimiento de la novela burguesa, de entretenimiento, que explora la psicología y los conflictos de una sociedad en plena transformación. Entre los precursores de esta corriente podemos citar, por ejemplo, a Ioanis Condilakis (1861-1951) que publica en 1894 su novela de orientación naturalista *Los miserables de Atenas*. Pero, sobre todo, una de las figuras más representativas de la nueva prosa es Grigorios Xenópulos (1867-1951), prolífico autor de gran número de novelas, obras teatrales, cuentos y ensayos, cuya contribución se ha tenido por definitiva para la formación de la prosa demótica. Se le suele considerar el iniciador en Grecia de la novela burguesa urbana de tema ateniense, cuyos referentes, según reconoce el propio autor, son Dickens, Zola, Daudet y, sobre todo, Balzac.

La evolución de la prosa griega en las dos primeras décadas del siglo hacia un tipo de novela más intelectual e interesada en la descripción psicológica de los caracteres es bien visible en dos figuras centrales del momento como son Jatsó-

⁹ Traducción de Pedro Bádenas, *Poesía completa*, Madrid 1982.

pulos (1868-1920) y Zeotokis (1872-1923). En ambos autores son claros los influjos de las literaturas del norte de Europa y de las corrientes de pensamiento que por entonces conformaban el ambiente intelectual en el continente, en especial las ideas socialistas –que los dos escritores abrazarán en Alemania-, que habían ido penetrado en Grecia en los últimos años del siglo anterior (y que desembocarán en la fundación del Partido Socialista en 1918, transformado en Partido Comunista en 1924).

Las nuevas tendencias a las que me refiero llegarán también al teatro. Símbolo de los nuevos tiempos y de la apertura de Grecia a un teatro moderno y burgués es la fundación a comienzos del siglo de dos nuevos teatros, ambos de vida efímera, pero de hondo influjo. Se trata, por un lado de *Nueva Escena* inaugurado por Jristómanos -el gran impulsor del teatro griego moderno- en 1901, significativamente con una representación de la *Alcestris* de Eurípides vertida al demótico. El otro es el *Teatro Real*, cuya vida se extendió entre 1901 y 1913 bajo la dirección de Tomás Ikonou. En ambos escenarios, además de obras de autores griegos y de representaciones de clásicos antiguos, se pudieron ver obras de Ibsen, Tolstoi, Chejov y Molière, entre otros.

Entre los autores griegos más destacables, junto a Spiros Melás (1883-1966), citaremos de nuevo al prolífico Xenópulos que llegó a tener gran éxito con sus comedias burguesas. Su obra más célebre y considerada por la crítica como la de técnica dramática más perfecta es *El secreto de la condesa Valerena* de 1904. En esta obra, accesible al público hispano en una reciente y excelente traducción, el personaje central, la anciana condesa Valérena, descendiente de una noble familia de Zante, ve como el código de los antiguos ideales aristocráticos en el que cree inflexiblemente va perdiendo su lugar en un mundo emergente, el de los “nuevos hombres”, ricos negociantes cuyo ideal es el dinero. La decadencia de este viejo mundo, que está representada en la propia decadencia de la familia de los Valeris, empobrecida y obligada a vender volúmenes de la biblioteca familiar para poder comer, desembocará en un desenlace ineludible y trágico con el suicidio de la anciana.

Entre la generación poética de 1880 y la figura de Palamás, a la que he hecho referencia al comienzo, y la denominada generación de los años 30, sobre la que luego volveré, se alzan en Grecia diversas voces poéticas de variada orientación, cuya producción literaria se extenderá a lo largo de las siguientes décadas.

En 1909 hace su aparición con el poemario de título *Visionario* el gran poeta Ángelos Sikelianós. Como Kavafis, aunque en una senda bien distinta,

es una figura aislada e inclasificable. Su poesía, que presenta un tono poético y un intenso lirismo desconocido hasta entonces en el demótico, es concebida por el autor casi con una misión soteriológica. Entre sus obras más célebres se pueden citar la *Madre de Dios* (1917) y *Pascua de los helenos* (1918-19), donde intenta una síntesis del paganismo antiguo con el cristianismo. Sikelianós es un poeta-profeta de tintes nietzscheanos que busca, por encima de la racionalidad, la unión mística del hombre con el cosmos y la revitalización del espíritu, cuyo alimento encuentra en el mundo místico-mistérico de los antiguos ritos, sobre todo el orfismo, en simbiosis con los símbolos del cristianismo. Este ideal, que él mismo bautizó como “ideal délfico” le llevó a la puesta en práctica de las célebres fiestas délficas entre 1927 y 1930 en colaboración con su esposa, la americana Eva Palmer. En Delfos, el “ombligo del mundo” y lugar sagrado para los antiguos, representó tragedias griegas atendiendo a sus relaciones con el rito, la música y la tradición popular, en lo que supone el primer intento serio de representar las tragedias antiguas en su enclave natural, el teatro antiguo.

Al igual que en Sikelianós, también en Kostas Várnalis (1884-1974) hallamos la síntesis de los distintos elementos que enriquecen la tradición griega. A ellos hay que añadir una fuerte ideología marxista bien visible en su obra *Luz que quema* (1922), revolucionaria también desde el punto de vista formal, con mezcla de prosa y verso, en donde la poesía se convierte también en un instrumento de combate, en su crítica, mordaz y sarcástica, contra la iglesia y las instituciones burguesas. La ironía y el sarcasmo de Várnalis pueden apreciarse también en su obra en prosa; el lector hispano puede ahora comprobarlo en la reciente versión de *La Verdadera apología de Sócrates*. (1933). En cierto modo pues, Várnalis prefigura el marxismo poético posterior de autores como Ritsos o Anagnostakis, sobre los que volveré más adelante.

Junto a estas figuras, un grupo poético que suele conocerse como *Generación de 1920* requiere ahora nuestra atención. Tradicionalmente se le relaciona con el ambiente pesimista y desencantado que siguió a la catástrofe de Asia Menor y en torno a él se adscriben un número importante de autores: Telos Agras, Kostas Uranís, Napoleón Lapathiotis, María Polidouri etc. Me detendré únicamente en un poeta, el más influyente de todos ellos, Kostas Karyotakis. En 1919 hace su aparición en la escena literaria con la publicación de *El dolor del hombre y de las cosas*, al que seguirán dos libros más. Su tono poético está caracterizado por el sentimiento de dolor e insatisfacción ante la banalidad de la vida cotidiana y los ideales no cumplidos, una sensibilidad que en algunas ocasiones nos parece cercana a Kavafis.

Este desencanto por la trivialidad del vivir, apuntalado por una amarga ironía, es bien patente en el famoso poema *Prévesa*, el nombre de la ciudad en la que Karyotakis vivía como funcionario público y en la que acabará quitándose la vida a finales de julio de 1928:

*Muerte, las cornejas que se dan
contras las oscuras paredes y las tejas;
muerte, las mujeres que se dan al amor
como si descascaran cebollas...*

*Muerte, las sucias calles anodinas
de nombres ilustres y rotundos,
el olivar, la mar en torno y hasta
el sol, muerte entre las muertes.*

*Muerte, el gendarme que dobla el papel
para pesar “la raya que falta”,
muerte, los jacintos en el balcón
y el maestro con el periódico*

*Base, guarnición, fielato de Prévesa;
el Domingo escucharemos a la banda.
He abierto en el banco una libreta,
primer asiento: treinta drachmas.*

*Un lento paseo por el malecón,
“¿existo?” me pregunto, “no existes”.
Viene el barco enarbolando una bandera,
quizá sea el Prefecto que llega.*

*Si por lo menos alguno de estos
reventara de asco...
tristes, taciturnos, circunspectos,
podríamos todos reírnos en el entierro¹⁰.*

¹⁰ Traducción de Pedro Bádenas, *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*, Madrid 1989.

El influjo de Karyotakis, con su perfil de poeta maldito y suicida, fue enorme; en torno a su figura y su recuerdo se generó un movimiento bohemio y decadente, que se ha denominado *kariotakismo*, que condujo a la poesía a un cierto punto muerto contra el que reaccionarán los poetas de la crucial generación de 1930.

Pero antes de referirme a ella, quiero detenerme brevemente en otra figura inclasificable y monumental de las letras griegas, Nikos Kazantzakis, cuya obra, esta vez sí, ha sido traducida al castellano en su mayor parte. Viajero incansable y de espíritu inquieto, su enorme fuerza creativa le llevó, a lo largo de su extensa producción literaria, -desde su primera publicación en 1909 hasta su muerte en 1957-, a cultivar prácticamente todos los géneros: poesía, teatro, novela, ensayo filosófico, libros de viajes, autobiografía, artículos periodísticos y traducciones. Kazantzakis fue una personalidad compleja, llena de angustias existenciales y conflictos religiosos, con una personal cosmovisión alimentada por igual con las lecturas de Bergson o Nietzsche como con las figuras de Cristo, Buda, Lenin, Odiseo o el auténtico Zorba, que luego convertirá en protagonista de su célebre novela.

Precisamente es conocido sobre todo por su producción novelística, que responde, en realidad, a su época de madurez, concretamente desde 1946 hasta su muerte. Entre sus novelas les citaré *Vida y conducta de Alexis Zorba*, *Cristo de nuevo resucitado* o *La última tentación*, todas ellas accesibles en traducción al lector hispano. Sin embargo, su *magnum opus* es un complejo y personalísimo poema épico, *La Odisea* (editado en 1938), en 24 cantos y 33.333 versos, en donde Kazantzakis, tomando como punto de partida el regreso del héroe homérico a Itaca, pretende, con claros tintes nietzscheanos, esbozar la odisea del hombre moderno.

La crítica es unánime en considerar que la derrota de Asia Menor, a la que ya me he referido, supone un hito fundamental también en literatura y hace arrancar la *Generación de 1930*, con la que Grecia se abre definitivamente a la modernidad. De hecho, uno de los prosistas más conocidos de esta generación, Theotokás, en su ensayo de juventud denominado *Espíritu Libre*, decía que con la derrota de 1922 Grecia se despedía definitivamente del siglo XIX. En efecto, la derrota, que como ya he dicho puso fin a la presencia griega en Asia Menor, acabó con los ideales irredentistas griegos que habían alentado, en mayor o menor medida, la historia del nuevo estado desde su creación, y obligó a los intelectuales griegos a repensar el papel de Grecia en la Europa del siglo XX.

Se abre pues un periodo que se extiende desde los años treinta hasta el final de la guerra civil. Durante estos años la vida en Grecia estará marcada por

una serie de difíciles acontecimientos: A la caída en las urnas del gobierno de Venizelos en 1932 le seguirá un periodo de inestabilidad política que culminará con el golpe de estado y la instauración de la dictadura del general Metaxas (1935). La invasión de Grecia por parte de Italia en 1940 supondrá la implicación del país en la Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente ocupación alemana entre 1941 y 1944, con el exilio del gobierno legítimo. De la crueldad de la política nazi en Grecia y de los padecimientos sufridos por los griegos se puede leer en castellano el emotivo testimonio que Ioana Tsatsou, hermana del poeta Seferis, dejó en su *Diario de la ocupación*. Durante la ocupación la resistencia se organizará rápidamente, dirigida y protagonizada en especial por los comunistas. Sin embargo, tras la liberación del yugo alemán no tardarán en aparecer desacuerdos entre la izquierda –internamente muy fragmentada– y el gobierno del exilio, disensiones que acabarán desembocando en la guerra civil, que se prolongará hasta 1949.

Por encima de la diversidad de voces y tonos que encontramos en los distintos autores que suelen agruparse dentro de la Generación de 1930 un rasgo común les une a todos: Las ganas de cambio y renovación. De la lectura del ensayo ya mencionado de Theotokás, aparecido en 1929 y considerado por la crítica como una suerte de “manifiesto” de la generación, podemos hacernos una idea de cuáles son esos nuevos aires que impregnan la actividad literaria de estos jóvenes autores. Pretenden acabar con el aislamiento de Grecia, representado en el localismo de la literatura anterior, y predicán su apertura a las corrientes literarias europeas, así como, ante todo, la libertad de ideas y de creación artística. Y lo cierto es que se inicia ahora un periodo de grandísima riqueza literaria en una Grecia que se abre sin retorno a la modernidad.

Una de las grandes aportaciones de esta generación será, en la prosa, la definitiva producción del género por excelencia de la contemporaneidad: la novela. En este ámbito pueden apuntarse varias tendencias.

En primer lugar hay que mencionar al grupo de escritores que dieron testimonio de los padecimientos sufridos por la guerra y por la derrota de Asia Menor. Así, en 1929 aparecía la *Historia de un prisionero* de Stratis Doucas (1895-1983), obra en la que, en forma de carta y contado en primera persona, el narrador dice recoger el testimonio de un refugiado que consiguió escapar de los turcos fingiéndose turco. Un año después era publicada en Atenas una edición ampliada de *La vida en la tumba* (que apareció en primera edición en Mitilene en 1924) de Stratis Mirivilis (1892-1969). Mirivilis, basándose en sus propias experiencias en el frente macedonio en los años 1917-18, escribe una gran novela anti-bélica, ini-

cio de una trayectoria que le hará uno de los grandes prosistas de su época. Finalmente, entre los escritores de esta escuela eólica, es preciso citar también a Ilias Venezis. Al igual que Doucas, Venezis era un refugiado de la costa asiática y su testimonio personal quedó reflejado en la conocida obra *Número 31328* (publicado en una primera versión en Mitilene en 1924 y, después, en edición definitiva en Atenas en 1931). El título hace referencia al número que identificaba a los refugiados que, tras innumerables penalidades en campos de trabajo turcos, consiguieron sobrevivir y fueron deportados a Grecia bajo la supervisión de la Cruz Roja, en el intercambio de poblaciones que siguió a la derrota de Esmirna. Las dificultades de estos refugiados para adaptarse a las nuevas condiciones de vida fueron retratadas por este mismo autor en otra de sus novelas, *Serenidad*. Finalmente, la nostalgia por la patria perdida y por los dulces años de la infancia está presente en *Tierras de Eolia* (1943). Ambas novelas están a disposición del público español en versión castellana.

Junto a este tipo de novela testimonial, centrada especialmente en los luctuosos sucesos de Asia Menor, se configura otra tendencia que alumbrará novelas más actuales y urbanas, preocupadas por mostrar en sus personajes la angustia existencial del hombre moderno. Entre sus autores citaremos, además del ya mencionado Theotokás, también a Caragatsis, Petsalis, Tersakis o Prevelakis, o la escritora Melpo Axioti.

Ahora bien, si hasta este momento, el centro de la vida intelectual y literaria en Grecia es Atenas, precisamente en la década que nos ocupa, la de 1930-40, entrará en el escenario griego otro centro de importancia, Tesalónica, que se había anexionado a Grecia en 1912 y comienza ahora a jugar también un papel importante en la vida cultural del país. En 1932 se fundará en esta ciudad la revista de vanguardia *Días macedónicos*, que albergará en su páginas traducciones de autores europeos contemporáneos como Kafka, James Joyce, Stefan Zweig o Rilke. Los autores de este círculo pondrán en práctica técnicas narrativas experimentales, por ejemplo, el "monólogo interior" ensayado sobre todo por Xefludas. Otros escritores importantes de esta "Escuela de Tesalónica" son Yanopulos, Pentzikis o Beratis.

En lo que se refiere al teatro, es característico de este periodo de entreguerras el hecho de que muchos de los autores mencionados se dedican también al cultivo del género dramático: son notables los casos de Sikelianós, a quien su interés por la tragedia antigua le lleva en sus últimos años a escribir un teatro poético al modo de las partes líricas y corales del teatro antiguo, de Kazantzakis, de Theotokás, Tersakis o Prevelakis.

Si la generación de 1930 supone en la prosa el afianzamiento de la novela moderna, en poesía alumbrará a algunos de los poetas que son hoy los clásicos contemporáneos de la literatura neogriega. A todos ellos, desde distintas tendencias y voces poéticas, les une el deseo de acabar con el clima decadente del *karyotakismo* y la apertura a las nuevas formas poéticas de las vanguardias europeas, que en la mayoría de los casos se reflejará en un paulatino abandono de los metros tradicionales y en el uso del verso libre. Además, cada uno de ellos, a su modo, trabaja en la búsqueda de una voz propia que asimile la tradición griega y refuerce el uso poético del demótico. Me limitaré a mencionar únicamente a algunas de las figuras más significativas, cuya obra está disponible en traducción castellana.

Abre este somero repaso el gran poeta del helenismo Giorgios Seferis. Su libro aparecido en 1931 con el significativo título de *Strofi* (en griego significa a la vez “estrofa” y “giro”) prefigura ya el cambio en la expresión poética. Será en 1935 cuando publique *Leyenda*, donde abandona ya definitivamente las formas métricas tradicionales y la rima, para darse al verso libre.

Seferis, nacido en 1900, procedía de una familia acomodada de Esmirna y ejerció la carrera diplomática, lo que le llevó a vivir muy de cerca algunos de los acontecimientos históricos y políticos más importantes del siglo. Murió en Atenas en 1976, tras haber visto recompensada su larga y magnífica carrera con el premio Nobel de literatura, que le fue concedido en 1976. Además de poesía, escribió una novela experimental, *Seis noches en la acrópolis*, cultivó el ensayo –sus *Dokimés*, de los que tenemos una traducción parcial al castellano con el título *El estilo griego*- y dejó unos diarios escritos a lo largo de su vida con el título de *Días* (hay también traducción castellana de una selección de ellos).

La poesía de Seferis es una poesía difícil, que en sus últimos momentos llega incluso al hermetismo, en la que se conjugan diversos influjos de poetas europeos, -la poesía pura de Mallarmé o Valery y, más tarde, Eliot y Pound-. Profundamente preocupado por el destino de Grecia, -*dondequiera que viajo Grecia me hiere* escribirá en un célebre poema-, tuvo una visión unitaria del helenismo, conformado, en su concepción, en una rica tradición lingüística y literaria que comprendía desde Homero y los trágicos antiguos, Bizancio, la canción popular y el *Erotócrito*, hasta los poetas nacionales Solomós y Palamás.

Muy característico de su expresión poética es ese “método mítico” que tanto debe a Eliot, según el cual las referencias al pasado son utilizadas para la evocación de los hechos presentes. Ello es bien claro, por ejemplo, en el poemario

ya mencionado *Leyenda* (en griego *Mithistórima*, unión de *mito* e *historia*), un conjunto de 24 poemas según la estructura del epos homérico. En uno de los poemas de esta colección, *Argonautas*, los navegantes –los Ulises o los Argonautas modernos- son los griegos que sufren su odisea de padecimientos, claramente referida a la pérdida de Esmirna. Los distintos elementos del texto poseen una emotiva carga simbólica: entre ellos destaca la imagen de los remos, que hacen referencia al episodio en que Elpenor ruega a Odiseo –cuando baja a los infiernos- que le entierre y marque su tumba con un remo. Y de fondo, el paisaje griego, definido sobre todo por el mar y el sol que siempre están presentes en Seferis, y una Grecia que viaja incesante, en un viaje continuo:

*Y un alma
si quiere conocerse a sí misma
en un alma
ha de mirarse:
al extranjero y al enemigo lo vimos en el espejo.
Eran buenos muchachos los compañeros, no se quejaban
ni de fatiga ni de sed ni de hielo,
tenían el temple de los árboles y las olas
que aceptan los vientos y la lluvia,
aceptan la noche y el sol
sin mudar en el cambio.
Eran buenos muchachos, días enteros
sudaban en los remos con la vista baja
respirando a compás
y su sangre enrojecía una piel sumisa.
Una vez empezaron a cantar, con la vista baja,
cuando pasamos por la isla yerma de los nopales
a poniente, más allá del cabo de los perros
que ladran.
Si quiere conocerse a sí misma, decían,
en un alma ha de mirarse, decían,
y hendían los remos el oro de la mar
en el ocaso.
Doblamos muchos cabos, muchas islas, la mar
que a otra mar lleva, gaviotas, focas.
En ocasiones, desdichadas mujeres a gritos
lloraban a los hijos que perdieron
y otras, enloquecidas, buscaban al gran Alejandro
y las glorias hundidas en los abismos de Asia.*

*Atracamos en playas rebosantes de nocturnas fragancias
de trinos de aves, de aguas que dejaban en las manos
el recuerdo de una felicidad inmensa.*

Pero los viajes no acababan.

*Sus almas se fundieron con los remos y escálamos
con la grave figura de la proa
con la estela del timón*

con el agua que zahería sus rostros.

Fueron muriendo los compañeros uno tras otro,

con la vista baja. Sus remos

señalan el lugar donde yacen en la playa

Nadie los recuerda. Justicia¹¹.

El año 1935 es clave en el panorama literario griego. Significativamente es la fecha en que se publican en Atenas la última colección de Palamás y la primera antología de poemas de Cavafis. Por otro lado, además de aparecer el poemario *Leyenda* de Seferis ya mencionado, se funda la revista *Ta Néa Grámmata*, dirigida por el que será el más importante crítico de la generación, Andreas Karandonis, y que servirá como aglutinante de estos autores. Ese mismo año se produce otro acontecimiento de gran repercusión literaria, como es la introducción en Grecia del surrealismo de la mano de Andreas Embirikos (1901-1975), que publica *Altos Hornos*, da una conferencia en Atenas sobre este movimiento y organiza la primera exposición en Grecia de pintura surrealista.

Aunque Embirikos tornará al verso en su siguiente libro, en *Altos Hornos*, publicado bajo la advocación de André Bretón, leemos textos en prosa y según la noción de la "escritura automática" (basada, como es sabido, en el concepto de subconsciente de Freud, autor que Embirikos conocía muy bien) que causaron gran escándalo literario. Les leeré una muestra:

*Abrió su pecho como un abanico y se giró cuando se levantan las leyendas de
las ciudades más oscuras. Sólo rechinó una dentadura postiza y el presente se
perdió sin remedio. En sus antiguos pasos quedó algo de otro tiempo. La noche
se llevó las restantes ramas y en la raíz del árbol quedó ceniza¹²*

¹¹ Traducción de Pedro Bádenas, G. Seferis, *Poesía completa*, Madrid 1986.

¹² Traducción de J. A. Moreno Jurado, *Antología de la poesía griega*, Madrid 1997.

El surrealismo tuvo en Grecia importantes seguidores; entre ellos citaré tan sólo al primer Elitis, a Gatsos (ambos autores fueron traductores de Lorca, que por aquellos años comienza a ser muy leído y apreciado en Grecia) y, sobre todo, al pintor y poeta Nikos Engonópulos (1910-1984). De este último les leo un poema escrito en 1957 en recuerdo de Lorca, nuestro poeta asesinado:

Noticias sobre la muerte del poeta español Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936 en el barranco del Camino de la Fuente

*el arte y la poesía no nos ayudan a vivir:
el arte y la poesía nos ayudan
a morir*

*un desdén absoluto
armoniza
con todos estos ruidos
los descubrimientos
los comentarios a los comentarios
que de vez en cuando sacan del horno
plumas desocupadas y ávidas de falsa gloria
sobre los acuerdos secretos y vergonzosos
de la ejecución del malhadado Lorca
por los fascistas*

*Pero ¡al fin! cada uno sabe ya
que
desde hace tiempo
- y especialmente en nuestros miserables años-
es costumbre
asesinar
a los poetas¹³.*

Otro poeta fundamental que comienza a publicar en esta época es Yanis Ritsos (1909-1990). Sus profundas convicciones marxistas le llevaron a un entregado activismo político durante la dictadura de Metaxas, la ocupación alemana y la guerra civil, y vivió, como tantos otros, el exilio y las represalias en los campos de

¹³ Traducción de J. A. Moreno Jurado, *Antología de la poesía griega*, Madrid 1997.

concentración para los izquierdistas tras la contienda. Su obra es muy popular en Grecia, en parte porque el conocido compositor Mikis Theodorakis musicó varios de sus poemas con gran éxito, según una tradición muy viva en Grecia, la de unir poesía y música. De su prolífica producción recordaré tan sólo su *Epitafio*, aparecido en 1936, que compone el lamento de una madre por la muerte de su hijo en una manifestación de trabajadores del tabaco. Significativamente Ritsos elige para este largo poema el esquema métrico del decapentasilabo, el verso tradicional de la poesía oral griega, el mismo que el uso popular empleaba para los cantos de lamento. Les leeré un fragmento:

*Eras bueno y muy dulce tenías todos los encantos
y todas las caricias de la brisa y todas las violetas del jardín.*

*Tus pies ligeros, como ciervo leve,
al pisar nuestro umbral brillaban como el oro.*

*¿Cómo volveré sola a mi choza sin nadie?
la noche cae en el alba y oculta mi sendero.*

*¡Ay!, no se ha oído nunca y no puede ocurrir
que ardan ya mis labios, que me encuentre en la fuente,*

*y que esté junto a ti, niño mío, y que te llame, ¡ay de mí!,
y tú sin preocuparte por esta pobrecilla.*

*Que nadie me lo toque, mi hijo es sólo mío.
Callad, callad; está cansado, ya duerme mi niño.*

*¿Quién me lo ha arrebatado? ¿Quién puede a mí quitármelo?
Sus labios están blancos, sus ojos se han cerrado.*

*Águilas, dadme alas y garras para poder cazarlos,
su corazón como una almendra voy a triturarlo¹⁴*

¹⁴ Traducción de R. Irigoyen, *Ocho poetas del siglo XX*, Madrid 1989.

Para terminar este recorrido por los grandes poetas griegos que comenzaron su labor en torno a los 30, me detendré en Odiseas Elitis (1911-1996). Como Seferis, este autor alcanzará el reconocimiento internacional con la obtención del premio Nobel de literatura en 1979. Deudor del surrealismo francés, la luminosidad de su poesía en su primera fase dará paso a sus experiencias de la guerra en *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania* (1945, Elitis luchó en el frente de Albania contra los italianos). Su obra mayor es *Dignum est* (1959), un complejo y muy elaborado poema que el poeta concibe como un oficio litúrgico en tres partes, génesis, pasión y gloria que representan las tres etapas de la historia reciente de Grecia, la guerra de Albania, la ocupación y la guerra civil. La lengua y el ritmo del poema están basados en los himnos de la ortodoxia bizantina. Como ejemplo les leo un famoso fragmento de *La pasión*:

*Me dieron la lengua griega.
La casa pobre en las playas de Homero.
Mi lengua, mi única preocupación en las playas de Homero.
Allí sargos y percas,
verbos azotados por el viento,
verdes corrientes a través del azul,
cuanto vi encenderse en mis entrañas,
esponjas, medusas,
con las primeras palabras de las Sirenas
conchas sonrosadas con los primeros y negros estremecimientos.
Mi única preocupación, mi lengua, con los primeros y negros estremecimientos...
Allí laureles y palmas,
incensario e incienso
bendiciendo los combates y los mosquetones.
En un suelo cubierto con los manteles de las viñas,
humos de cordero asado, golpes de huevos de Pascua y Cristo resucitó
con las primeras salvas de los griegos.
Amores secretos con las primeras palabras del Himno
Mi única preocupación, mi lengua, con las primeras palabras del Himno¹⁵.*

¹⁵ Traducción de J. A. Moreno Jurado, *Antología de la poesía griega*, Madrid 1997.

Todos los poetas mencionados de la generación de 1930 continuarán escribiendo en las siguientes décadas; en muchos casos publicarán sus obras cumbre en los cincuenta o incluso posteriormente. Entonces sus influyentes voces se entremezclan con otros poetas más jóvenes, que comienzan a escribir en los duros años de la ocupación alemana y la guerra civil y que suelen agruparse bajo el epígrafe general de “generación de la postguerra”. Como en el caso español, la guerra civil griega abrirá heridas que tardarán en cicatrizar, con una escisión entre derechas e izquierdas, favorecida por las políticas poco conciliadoras de los sucesivos gobiernos de centro-derecha que llegaron al poder tras la contienda.

La literatura no queda al margen de estos acontecimientos: la guerra, el dolor, la preocupación por el destino de la Grecia dividida y la politización de los autores, normalmente desde el ala izquierda, será bien visible en la literatura de postguerra. La producción poética de estos años es enorme, aunque la falta de figuras conductoras y de unas tendencias unitarias en todos ellos hace difícil su clasificación. Se suele distinguir, no obstante, una primera generación de postguerra, entre cuyos autores se configura una nueva tendencia que podríamos llamar de “poesía social”. Es una poesía comprometida, de izquierdas, en algunos momentos pesimista y amarga, que algún crítico ha visto como “poesía de la derrota”. Uno de sus representantes más conocidos –con obra traducida al castellano– es Manolis Anagnostakis. De estos poetas, así como de los que les siguieron, pertenecientes a la llamada *Segunda generación de postguerra*, pueden leerse en versión española algunos poemas en distintas antologías publicadas los últimos años.

La misma politización que se observa en la poesía está presente también en la prosa de después de la guerra, cuyos frutos se cuentan entre lo más interesantes de la época. Como no podía ser menos, los temas de las novelas de las décadas entre los años 40 y 60 se buscan habitualmente en los acontecimientos recientes. Así, por ejemplo, Tsircas, quien en su trilogía *Ciudades a la deriva* (1960-65) se centra en los acontecimientos de la guerra en los años 1940-44. Es de destacar la aparición de diversas novelas escritas por mujeres, como Margarita Limberakis, Mimica Cranaki o Didó Soteríu, que publica en 1962 su novela *Tierras de sangre*, un auténtico *best-seller* en Grecia (y con traducción castellana disponible en *El Acantilado*). En un verdadero retorno al pasado, Soteríu –activa militante de izquierdas– retoma el tema de la catástrofe de Asia Menor.

Entre los autores más interesantes de los 60 que pueden leerse en traducción española es preciso citar la trilogía de Vasilikós, *El poto*, *El pozo*, *El encuentro con el ángel* de 1961. Este autor obtendrá gran éxito internacional con su novela

documental *Z* –llevada al cine por Costas Gavras y disponible también en versión castellana– inspirada en el asesinato del diputado de izquierdas Lambrakis en 1964. Otro autor importante, recientemente fallecido, es Andonis Samarakis, cuya célebre novela *El Fallo* (1965) anticipaba algunos rasgos del sistema policial que instaurará la Dictadura de los Coroneles. Por su parte, Kostas Tachtsís es el autor de otra de las novelas fundamentales de la época, *La tercera boda*, editada en 1962. También es posible leer en castellano gracias a una reciente traducción los relatos breves e incisivos del autor de Tesalónica Yorgos Ioanou.

El golpe militar de 1967 frustró en Grecia la vuelta a la normalidad política e inició un oscuro periodo conocido como la dictadura de los Coroneles, que se prolongará hasta 1974. El gobierno militar consiguió desarrollar en estos años una férrea estructura censora que provocó en muchos casos la práctica interrupción de la actividad literaria. Finalmente, tras los luctuosos acontecimientos de la Universidad politécnica, que aceleraron la caída del régimen, se restaura en Grecia el sistema democrático y se promulga, en 1975, la actual constitución. Por último, en el año 1981, Grecia ingresará en la comunidad europea.

Junto a los escritores consagrados, ha comenzado a aparecer en estos años una nueva generación de poetas más jóvenes, normalmente denominada *Generación de 1970*, en cuyos autores conviven simultáneamente diversos influjos procedentes del extranjero, como la cultura pop y la generación beat, las influencias del cine y la música moderna y la huella de las lecturas de algunos de los grandes poetas nacionales (Cavafis, Cariotakis, Seferis, Elitis etc.). Es también un grupo poético extenso y productivo: algunos de sus textos son accesibles al lector hispano gracias a la antología de Moreno Jurado o a las breves selecciones de poemas publicadas en los últimos años (entre ellos cito, por ejemplo, a autores como Mavrudís, Ganas, Steryópulos, Vayenás, Pulios, Maria Lainá, Rea Galanaki etc.).

En lo que a la prosa se refiere, resulta difícil juzgar el panorama literario desde los años setenta hasta la actualidad. En líneas generales, la normalización de la situación política parece haber modificado temas y perspectivas, en el sentido de que el escritor ya no se siente tan implicado en la empresa colectiva del país y desarrolla visiones más individualistas y personales. Pese a todo, el interés por el convulso pasado reciente de Grecia sigue siendo central, y la guerra y la postguerra siguen ocupando en muchos casos los escenarios en los que se desarrolla la acción de las nuevas novelas. Por lo demás, como también ha ocurrido en España, las dos últimas décadas se han caracterizado por la fuerte demanda de la prosa de ficción y, dentro de este fenómeno, cabe destacar el progresivo aumento de las mujeres escritoras.

Aunque no es mucho lo que se ha vertido al castellano de la novelística griega de estas últimas décadas, las editoriales hispanas, en su política seguida en los últimos años de publicar autores de las “periferia” europea menos conocidos para el público, están abriendo un hueco en sus catálogos para prosa de ficción de autores griegos contemporáneos. Algunos ejemplos que apuntan en esta dirección son las versiones de autores ya consagrados, como son Dracodaidis (1940) con *El Mensaje* o Fakinos (1935-1998) con *Los últimos bárbaros*, novela que, aparecida en griego en 1979, supone la obra culminante de un autor que se vió obligado a huir a Francia al imponerse la dictadura de los Coroneles. Otro escritor bien conocido en el panorama literario griego (y también traducido al castellano) es Pavlos Mátesis (1931), importante y consagrado autor teatral, galardonado en 1966 con el Premio Nacional de Teatro, que publicó en 1990 la novela *Memorias de una hija de perra*. Esta obra, que narra la historia de una actriz en la época de la guerra civil y la postguerra, se ha convertido en todo un éxito editorial en Grecia. A la misma generación pertenece Petros Markaris (1937), traductor de literatura alemana, especialista en Brecht y co-guionista de varias películas del cineasta griego Theo Angelopoulos, que ha alcanzado el éxito en los últimos años, -también en nuestro país-, como autor de las novelas policíacas que protagoniza, en una Atenas contemporánea y alejada de la visión idealizada de los turistas, un peculiar inspector Jaritos.

Finalmente, también están llegado al mercado español algunas novelas que representan las últimas hornadas de escritores: es el caso de I. Karystiani (1952), quien recibió el Premio Nacional de Literatura con su primera novela, *Pequeña Inglaterra*, editada en 1997 y publicada en español en Lengua de trapo; de L. Divani (1955), de la que se ha traducido también su primera novela, *Las mujeres de su vida*, y de la más joven M. Papazanasopulu (1967) y su novela *Qué bien besaba Judas*. Para terminar este brevísimo recorrido por algunas de las novelas actuales, recordaré el fenómeno editorial que ha supuesto la novela editada en 1992 *El tío Petros y la conjetura de Goldbach* de Apostolos Doxiadis. Este autor, nacido en Australia en 1953 pero crecido en Grecia, matemático, traductor y ensayista, director de cine y teatro, ha conseguido convertir su novela de “ficción matemática”, según ha sido clasificada, en un auténtico *best-seller* internacional traducido a más de 25 lenguas –entre ellas, la nuestra-.

Concluyo ya mi intervención que comienza a prolongarse en exceso. Espero al menos haber conseguido entreabrir las inmensas puertas de este país, a veces tan desconocido, que es la Grecia Moderna, y les animo, de corazón, a que crucen el umbral y escuchen las voces que ahora, como hace dos mil años, hablan ese idioma eterno que es la lengua griega. Escuchemos de nuevo, para finalizar, las palabras de Seferis:

“La lengua griega, el hombre, el mar...¿Se dan cuenta de lo maravilloso que es poder ver cómo desde la época de Homero hasta hoy, hablamos, respiramos y cantamos en la misma lengua? Y eso no se ha interrumpido jamás, ya sea que pensemos en Clitemnestra que se dirige a Agamenón, o en el Nuevo Testamento, o en los himnos de Romanós y de Digenis Akritas, o en el teatro de Creta y el *Erotókritos*, o en el canto folklórico. No piensen que todos ellos, los grandes y los pequeños que pensaron, hablaron, contaron en lengua griega son como un camino, una secuencia histórica que se pierde en la noche de lo pasado y fuera de ustedes. Deben pensar que todo eso está en ustedes, ahora, se encuentra en ustedes todo junto, es la médula de sus huesos. Lo encontrarán si excavan con suficiente profundidad en ustedes mismos. Pero para realizar ese trabajo, para dedicarse a esa incursión interna, necesitarán la ayuda de sus contemporáneos, de los hombres que mejor se han expresado en lengua griega. Por eso, creo, nuestra literatura contemporánea es indispensable para comprender, no solamente la literatura antigua, sino toda la tradición griega”¹⁶.

¹⁶ Traducción de Selma Ancira, G. Seferis, *El Estilo griego II*, Madrid 1992.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

1. Manuales, obras de referencia y algunos estudios generales.

- Alexiou, M., "Diglossia in Greece" en W. Haas (ed.), *Standard Languages, spoken and written*, Manchester 1982, 156-192.
- Alsina, J. – Miralles, C., *La literatura griega medieval y moderna*, Barcelona 1966.
- Alsina, J., "La lírica griega contemporánea. De Palamás a Elytis", *Revista de Occidente*, 1, (1980) 147-162 .
- Bádenas, P., "Panorama de la literatura griega moderna", en A. Martínez Diez (ed.) *Actualización científica en filología griega*, Madrid 1984, 633-659.
- Beaton, R., *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford 1999².
- Browning, R., *Medieval and Modern Greek*, Cambridge 1983.
- Clogg, R., *Historia de Grecia*, Madrid 1998.
- Dimaras, C. Th., *A History of Modern Greek Literature*, (trad. inglesa de M. P. Giannos), Nueva York 1972 (edición griega 1948).
- Moreno Jurado, J. A., "Tradición y ruptura en la poesía neohelénica", *Philologia Hispalensis* 7 (1992) 331-343.
- Morfakidis, M., *Bibliografía de estudios neogriegos en español y otras lenguas ibéricas*, Granada 1998.
- Muñoz Valle, I., "La novela griega actual", *Revista de la Universidad Complutense* vol. 24, núm. 99 (1975) 161-196.
- Núñez, G., "El teatro griego actual", *Revista de la Universidad Complutense*, vol. 27, núm. 111 (1978) 141-163.
- Núñez, G., "La literatura griega contemporánea: Orientaciones", *Griego: Lengua y cultura*, Madrid 1995 149-158.
- Politis, L., *Historia de la literatura griega moderna*, (trad. castellana de G. Núñez), Madrid 1994 (edición griega 1977)
- Rodríguez Agradados, F., *Historia de la lengua griega*, Madrid 1999.
- Solá, A. E., "Grecia: La poesía como salvación personal", *Griego: Lengua y cultura*, Madrid 1995, 159-174.
- Vitti, M., *Storia della letteratura neogreca*, Eri 1989.

2. Algunas traducciones al castellano

- AA. VV., *Ocho poetas griegos del siglo XX*, (Cavafis, Sikelianós, Seferis, Elytis, Gachos, Richos, Sajturis, Vretacos) (trad. cast. R. Irigoyen) Madrid 1989.
- AA. VV., *Antología de la poesía griega (Desde el siglo XI hasta nuestros días)*,

(trad. cast. J. A. Moreno Jurado) Madrid 1997.

AA. VV., *Antología de novelas griegas*, (Terzakis, Venezis, Mirivilis, Panayiotópulos, Prevelakis) (trad. cast. J. Ruiz Luque) Madrid 1972.

AA.VV, *Nueve maneras de mirar al cielo*, (Engonópulos, Cavadías, Anagnostakis, Jristópulos, Vayenás, Lainá, Kalokiris, Mavrudís, Jritodulu) (varios traductores) Málaga 1996.

Alexandru, A., *Adiós Alejandría*, (trad. cast. C. Chavarri) Madrid 1998.

Anagnostakis, M., *Los Poemas*, (trad. cast. A. Silván) Madrid 1996.

Cavafis, C. P., *Poesías completas*, (trad. J. M. Álvarez), Madrid 1976.

Cavafis, C. P., *Poesía completa*, (trad. cast. P. Bádenas) Madrid 1982.

Cavafis, C. P., *Obra poética completa*, (trad. cast. A. Silván) Madrid 1991.

Cavafis, C. P., *Poesía completa*, (trad. cast. A. Pothitou y R. Herrera), Madrid 2004.

Cavafis, C. P., *Prosas*, (trad. cast. J. García y H. Silvestre) Madrid 1991.

Denegris, T., *Flora brutal: selección de poemas*, (trad. cast. P. Mateo), Málaga 2001.

Divani, L., *Las mujeres de su vida*, (trad. cast. N. Gálvez) Madrid 2001.

Doukas, S., *Historia de un prisionero*, (trad. cast. M. González Rincón) Sevilla 2001.

Doxiadis, J. A., *El tío Petros y la conjetura de Goldbach*, (trad. cast. M. E. Ciocchini) Madrid 2001.

Dracodaidis, F., *El mensaje*, (trad. cast. E. Samará) Madrid 2001.

Elytis, O., *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania*, (varios traductores) Ciudad Real 1980.

Elytis, O., *Antología*, (trad. cast. A. Silván) Madrid 1982.

Elytis, O., *Odysseas Elytis*, (estudio y trad. cast. de J. A. Moreno Jurado) Madrid 1982.

Elytis, O., *Orientaciones*, (trad. cast. R. Irigoyen) Madrid 1996.

Elytis, O., *María Nefeli* (trad. J. A. Moreno Jurado) Madrid 1990.

Fakinos, A., *Los últimos bárbaros*, Madrid, 1996.

Iordanidu, M., *Loxandra*, (trad. cast. S. Ancira) Madrid 2000.

Ioanu, Y., *El sarcófago: relatos breves sobre la convulsa Tesalónica*, (varios traductores) Valladolid 1998.

Jatsópulos, Z., *Verbos para la rosa: esbozo de una poética*, 2002.

Karystiani, I., *Pequeña Inglaterra*, (trad. cast. T. Andoniadis y A. Gervás) Madrid 2002.

Kavadías, N., *La guardia*, (trad. cast. N. Gálvez) Madrid 1994.

Kazantzakis, *Obra completa*, 4 vols.(varios traductores), Barcelona 1968.

Kazantzakis, N., *Cristo de nuevo crucificado*, (trad. cast. J. L. de Izquierdo) Madrid 1989.

- Kazantzakis, N., *Alexis Zorba el griego*, (trad. cast. R. Guibourg) Madrid 1995.
- Kazantzakis, N., *La última tentación*, (trad. cast. R. Bixto) Madrid 1995.
- Kazantzakis, N., *Cristóbal Colón*, (trad. cast. M. Castillo) Granada 1997.
- Kazantzakis, N., *Viajando España. ¡Viva la muerte!*, (trad. cast. G. Flores) Madrid 1998.
- Kazantzakis, N., *Los tercetos a España*, (trad. cast. J. A. Moreno Jurado) Sevilla 1997.
- Laina, M., *Nueve poemas*, (varios traductores) Málaga 1996.
- Markaris, P., *Noticias de la noche*, (trad. cast. E. Samará) Madrid 2000.
- Markaris, P., *Defensa cerrada*, (trad. cast. E. Samará) Madrid 2001.
- Mátesis, P., *Memorias de una hija de perra*, (trad. cast. C. Serna) Barcelona 1994.
- Mátesis, P., *El padre de los tiempos*, (trad. cast. M. Ramírez) Madrid 2002.
- Mavrudís, C., *El préstamo del tiempo*, 2001.
- Papazanasopulu, M., *Qué bien besaba Judas*, (trad. cast. C. Chavarría) Barcelona 2000.
- Pavlópulos, Y., *Las llaves maestras*, (trad. cast. A. Martínez), Santa Cruz de Tenerife 1995.
- Prevelakis, P., *El ángel en el pozo*, (trad. cast. C. Mougoyanni) Madrid 2000.
- Prevelakis, P., *El sol de la muerte*, Barcelona 1963.
- Ritsos, Y., *Antología 1936-1971*, (trad. cast. D. Papageorgíou) Barcelona 1979.
- Ritsos, Y., *De papel*, (trad. cast. C. Chamorro y J. Lentini) Madrid 1996.
- Ritsos, Y., *Grecidad y otros poemas*, (trad. cast. H. Perdikidi) Madrid 1979.
- Samarakis, A., *El fallo*, (trad. cast. R. Ramírez y R. Cuesta) Madrid 1996.
- Samarakis, A., *Me niego*, (trad. cast. A. Villar) Madrid 1998.
- Samarakis, A., *Se busca esperanza*, (trad. cast. E. Danelis) Madrid 1990.
- Seferis, G., *Días 1925-1968*, (trad. cast. V. Fernández) Madrid 1997.
- Seferis, G., *El estilo griego*, 3 vols., (trad. cast. S. Ancira) México 1988, 1992, 1999.
- Seferis, G., *Poesía completa*, (trad. cast. P. Bádenas) Madrid 1986.
- Seferis, G., *Seis noches en la acrópolis*, (trad. cast. V. Fernández) Madrid 1991.
- Seferis, Y., *Diálogos sobre la poesía y otros ensayos*, (trad. cast. J. A. Moreno Jurado) Madrid 1988.
- Sikelianós, A., *El ditirambo de la rosa*, (trad. cast. I. García Gálvez) La Laguna 2001.
- Sikelianós, A., *Poemas*, (trad. cast. L. Cañigral) Ciudad Real, 1983.
- Sotiríu, D., *Tierras de sangre*, (trad. cast. C. Montoliu) Barcelona 2002.
- Steryópulos, K., *Sol de medianoche*, (trad. cast. J. Sanz) Madrid 1999.
- Taktís, C., *La tercera boda*, (trad. cast. N. Gálvez) Madrid 1988.
- Taktís, C., *Las vueltas*, (trad. cast. N. Gálvez) Madrid 1996.

- Theotokás, J., *El demonio*, (trad. cast. M. Ramírez y R. Cuesta) Madrid 1995.
- Theotokás, J., *Leonís*, (trad. cast. M. Ramírez y R. Cuesta) Madrid 1995.
- Tsatsos, K., *Despedida*, (varios traductores) Madrid 1993.
- Tsatsou, I., *Diario de la ocupación*, (trad. cast. A. Villar) Madrid 1991.
- Uranís, K., *España. Sol y sombra*, (trad. cast. C. Mougoyanni) Madrid 2001.
- Valtinós, Z., *Azul profundo casi negro*, 2002.
- Varnalis, K., *La verdadera apología de Sócrates*, (trad. cast. F. Morcillo) Granada 2002.
- Vasilikós, V., Z, Madrid 1987.
- Vasilikós, V., *Trilogía (El poto, El pozo, La angelización)* (trad. cast. G. Flores) Madrid 1998.
- Venezis, I., *Serenidad*, (trad. cast. M. Guerrero) Madrid 1991.
- Venezis, I., *Tierras de Eolia* (trad. cast. M. Guerrero) Madrid 1991.
- Xanthoulis, G., *El licor muerto*, (trad. cast. C. Serna) Barcelona 1993.
- Xenópulos, G., *El secreto de la condesa Valerena*, (trad. cast. S. Lugo) La Laguna 2001.
- Zei, A., *Un domingo de abril*, (trad. cast. C. James) Barcelona 1987.

Literatura checa contemporánea

Alexandra Berendova.

Universidad Complutense de Madrid.

Al hacer un recorrido por la literatura checa de la última década, no podemos evitar recurrir a las dos anteriores, los años setenta y los ochenta. La producción literaria de esas dos décadas forma parte de la actual, los autores de los años noventa y del principio del nuevo milenio comparten las estanterías de las librerías y las páginas de las revistas literarias con sus compañeros de la generación anterior que por razones políticas no pudieron publicar sus obras en una época de la historia de nuestro país denominada *la normalización*.

El término, algo engañoso porque de normalidad tuvo esta época muy poco, se refiere a la situación que experimentaba la antigua Checoslovaquia después de la retirada de los ejércitos ocupantes del Pacto de Varsovia hasta el año 1989, cuando se produjo la llamada “Revolución de terciopelo”. En la cultura, tanto como en la vida social y política, la normalización se caracteriza por una influencia decisiva de la URSS. La Checoslovaquia de los años setenta y ochenta pasó a ser una república satélite de la Unión Soviética, un hecho que se reflejaba en todas las esferas sin excluir la literaria. La producción literaria se encontraba frenada por la privación de los derechos fundamentales del ciudadano, el de libertad de expresión, el de reunión etc. La palabra decisiva la tuvo la censura. Las personas políticamente no confiables estaban excluidas de la vida pública, no se les permitía publicar sus obras, no se les permitía realizar estudios superiores ni se les cedían cargos de importancia en las universidades, editoriales o en el periodismo. El escritor alemán Heinrich Böll caracterizó la situación cultural checoslovaca de aquellos años como un “cementerio cultural”.

Esta situación originó la división de la producción literaria checa de los años setenta y ochenta en tres corrientes. La primera era la corriente oficial, grupo de

autores que no tuvieron problemas para publicar sus obras y que gracias a las becas y al apoyo de las editoriales pudieron dedicarse plenamente a la labor literaria. En este grupo figuraban los autores que abiertamente apoyaban al régimen e incluso en sus obras no dejaban de expresar su lealtad hacia las tendencias ideológicas dominantes. Sin embargo, esta producción no se puede descartar del todo, dado que también había autores de indiscutible valor artístico que simplemente tuvieron la suerte de no haberse metido en conflicto con el poder.

La segunda corriente es la de la literatura inédita o, mejor dicho, sin ediciones oficiales. En el ambiente de las repúblicas del ex-bloque soviético se utiliza el término de "samizdat" para significar este tipo de producción literaria. La palabra proviene del ruso "samostoia_e_noe_izda_e_stvo" (editorial independiente), la práctica editorial clandestina la comparten todos los países que pasaron por la experiencia del régimen comunista, pero las samizdat checas destacan en su número y calidad junto con las polacas. El auge de las editoriales clandestinas iba mano a mano con un movimiento ciudadano importante, el de la *Carta 77*. Esta proclamación de desobediencia ciudadana no violenta, uno de cuyos autores es el posterior presidente checoslovaco y checo Václav Havel, apareció como un intento de crear una cultura paralela, no de orientación política opuesta, sino apolítica. Un intento de situar la cultura paralela fuera de la influencia de las autoridades oficiales. "Solidaridad de los ciudadanos estremecidos que de manera voluntaria asumen el deber de no callar frente a la injusticia", ésta es la definición del filósofo y ensayista Jan Pato_ka, el primer portavoz de la Carta 77. Las editoriales samizdat no tenían una estrategia ni filosofía única, pero todas coincidían en la promoción de unos valores alternativos a los oficiales: los conservadores, los democráticos, los cristianos, los de la memoria histórica. Firmar esta proclamación significaba poner en peligro la vida profesional y hasta la vida personal de uno mismo y de su familia, sin embargo, la lista de los signatarios iba creciendo de manera considerable. La Carta 77 afectó por ejemplo de manera decisiva a la carrera literaria del famoso poeta Jaroslav Seifert, cuyos libros eran emblemáticos en la poesía de los años treinta y cuarenta. Tras firmar la C77, Seifert fue condenado al silencio del que lo rescató ya en los últimos momentos de su vida el Premio Nobel de literatura en el año 1984. La obra tardía de Seifert *Morov_sloup* (La columna de peste), fue publicada en samizdat.

Una de las editoriales samizdat más importantes llevaba el nombre de Expedice, aludiendo así a una de las primeras editoriales puramente checas establecidas al final del siglo XVIII. Ya antes de la proclamación de la Carta 77, en el año 1972, fue fundada otra, denominada Petlice (el pestillo), su nombre quería hacer paralelo a la editorial oficial Klí_ (la llave). A mediados de los setenta aparecieron

otras dos, Kvant y _eská expedice. Originalmente, las obras se copiaban a máquina, se encuadernaban y se dejaban circular, más tarde, la práctica editorial se hizo más rigurosa: para evitar que con un copiado posterior se produzcan erratas y que la obra se siga reproduciendo de manera incontrolada, las tiradas se limitaron a 24 ejemplares (dos series de 12 que cabían en una máquina de escribir mecánica) numerados, firmados por el autor y algunas veces también por el responsable de la editorial. En la literatura checa de samizdat tenemos un testimonio único de la reproducción y distribución de las obras de autores proscritos, es un libro de Ludvík Vaculík llamado _esk_ sná_ (Clave de sueños checa). Esta novela-diario refleja con un humor amargo todo el ambiente de la cultura paralela checa de los años setenta, día a día, libro a libro, los registros policiales, las amistades amenazadas y el enorme esfuerzo con el que los editores de samizdat trataban de rescatar del olvido y del silencio una gran parte de nuestra cultura.

esk sná_ de Vaculík trazó una línea importante en la literatura checa actual, una línea que arrancó en los tiempos de samizdat, pero que siguió siendo muy frecuentada por los escritores y muy bien recibida por los lectores incluso a lo largo de los años noventa. Una línea de novelas-diario, de memorias y testimonios. A Vaculík se juntaron autores como Ivan Klíma con su libros *Má veselá jitra* (Mis madrugadas alegres) y *Má zlatá _emesla* (Mis oficios de oro), Pavel Kohout, autor del libro *Kde je zakopán pes* (Dónde está enterrado el perro), Josef Hir_al y Bohumila Grögerová que juntos publicaron sus memorias tituladas *Let let* (El vuelo de los años), en filología destacaron las memorias del profesor Václav _ern_ y recuerdos de los encuentros con personajes importantes de la vida literaria de los años treinta y cuarenta *_trnáctero zastavení* (Catorce citas) de Bed_ich Fu_ík. La novela samizdat tiene su representante por ejemplo en Ji_í Gru_a, cuya novela *Dotazník* (El cuestionario) es una narración inspirada por el cuestionario detallado y absurdo que el protagonista se ve obligado a llenar en uno se sus numerosos intentos de conseguir un puesto de trabajo.

La segunda vertiente de la literatura checa de la época de la normalización era la obra de los autores exiliados. La primera oleada de exilio surgió ya en el año 1948, cuando el Partido Comunista tomó el poder en Checoslovaquia, pero la segunda fase de emigración después de 1968 fue mucho más fuerte. Los destinos principales fueron Alemania, Francia, Estados Unidos y Canadá, Gran Bretaña, pero también Argentina o Israel. La pérdida del ambiente acostumbrado provocó en varios escritores varias reacciones, algunos de ellos dejaron de escribir por completo, otros cambiaron de orientación de su interés y se dedicaron a otras actividades (investigación, periodismo), otros cambiaron de idioma (es, por ejemplo, el caso de dos emigrantes en Francia, V_ra Linhartová y Milan Kunde-

ra, que empezaron a escribir exclusivamente en el idioma de su país de acogida.) Pero la mayoría de los escritores exiliados conservó tanto su interés por la escritura como su idioma, y estos fueron los que publicaban en las editoriales checas en el extranjero gestionadas por iniciativas privadas o por fundaciones que apoyaban a los intelectuales exiliados.

Una de las dos principales editoriales en el extranjero fue la Sixty-Eight Publishers de Toronto fundada por el escritor Josef _kvoreck_ y su esposa Zdena Salivarová. _kvoreck_ la fundó originalmente para poder publicar fuera de Checoslovaquia algunas de sus obras, pero luego las actividades editoriales se ampliaron y la editorial publicó durante la época de la normalización unos doscientos títulos. Otra editorial importante tenía su sede en Colonia y su nombre era Index, de allí salieron más de ciento setenta títulos.

El mismo Josef _kvoreck_ expresó la experiencia común de los emigrantes checos en uno de sus libros publicados en Sixty-Eight Publishers, *P_ib_h in_en_ra lidsk_ch du_í* (El ingeniero de almas). Con esta novela reanudó una serie pseudo-autobiográfica que había inaugurado ya antes de su emigración. El protagonista de esta serie es el alter-ego de _kvoreck_, Daniel Smi_ick_: primero un estudiante de bachillerato y saxofonista de una banda de jazz adicto a los encantos de las muchachas de su ciudad provincial, luego tanquista, soldado involuntario del Ejército popular Checoslovaco, una serie de cuentos posteriores lo retrata como un periodista, todavía en Praga; y en *P_ib_h in_en_ra lidsk_ch du_í* ya es un escritor exiliado, profesor de literatura en la universidad de Toronto. La confrontación con el ambiente de un país que carece de la experiencia de un régimen totalitario y con la generación de sus estudiantes resulta, tanto para el protagonista como para el autor mismo, muy dolorosa. Se da cuenta de que la experiencia de su vida anterior es intransferible, que no es posible comunicarla ni directamente ni por medio de la escritura.

La producción de las generaciones de los años setenta y ochenta es un reto importante para los autores que inician su carrera ya en la Checoslovaquia, posteriormente República Checa, postcomunista. Tienen que confrontarse con una serie de obras muy logradas de las dos décadas anteriores y, por supuesto, con la creación posterior de los escritores exiliados o proscritos. Sin embargo, hay unas tentativas y corrientes nuevas impulsadas ante todo por la mayor posibilidad de contacto con las literaturas extranjeras que se abrió después de 1989.

Un fenómeno interesante de la producción literaria reciente se podría denominar sin exagerar "literatura cinematográfica", el éxito de una novela ya no se mide

solamente por el número de ejemplares vendidos, sino también por el interés de otros medios, ante todo el cine. Michal Viehwegh, actualmente el autor checo más traducido publicó sus primeras novelas y cuentos ya a finales de los años ochenta sin embargo sus novelas *V_chova dívek v _echách* (*La educación de la chicas de Bohemia*) y *Báje_ná léta pod psa* (*Los malditos años fabulosos*) y sus respectivas versiones filmadas lo convirtieron en una estrella. La misma tendencia que la últimamente mencionada novela de Viehwegh, es decir, un retro de los años de la normalización, la representa otro novelista, Petr _abach, su serie de novelas *Jak potopit Atlantidu* (*Como hundir Atlántida*), *Hovno ho_í* (*La caca es inflamable*), *Opilé banány* (*Plátanos borrachos*) y *Babi_ky* (*Las abuelas*) inspiró el guión de una película, *Pelí_ky*, y de un musical, *_akalí léta*. Un ejemplo extremo del poder del cine sobre la literatura es el caso de la escritora Kv_ta Legátová: su talento de cuentista fue descubierto tan sólo después del año 2000, cuando la escritora ya había pasado de sus setenta, sus cuentos olvidados se han publicado tan sólo a la par de su versión cinematográfica. La película *_elary*, basada en uno de sus cuentos compitió en el año 2003 por los Oscar.

Otra de las tendencias de la literatura checa contemporánea es la novela postmoderna, cuya representante, Daniela Hodrová, vamos a presentar a continuación.

En el ambiente literario checo ocupa Daniela Hodrová un puesto bastante especial. Es especial porque de hecho son dos puestos: uno de novelista de una exclusiva y minoritaria corriente postmoderna y otro de investigadora cuyos ensayos y artículos críticos representan una voz importante en la discusión sobre la orientación de la literatura de nuestro país a partir de los años noventa y sobre las aproximaciones al texto literario en general. En varias entrevistas y artículos confiesa la autora que estas dos vertientes de su personalidad creadora son inseparables y que no se sabe imaginar la existencia de la una sin la otra. Esta relación entre la investigación teórica y la práctica novelista, nada la ilustra mejor que la imagen del círculo hermenéutico, donde la totalidad y las partes se explican mutuamente.

La crítica literaria checa de los años de posguerra está decisivamente marcada por la influencia del estructuralismo elevado al nivel mundial por la Escuela Praguense que tuvo sus máximos exponentes en personajes como Felix Vodi_ka, Jan Muka_ovsk_ o el ruso Roman Osipovi_ Jakobson. Por más reconocida y fructífera que fuera esta corriente, llevó consigo un elemento poco provechoso: el monopolismo. La soberanía del estructuralismo en el campo de la crítica y la teoría literaria checa duró hasta finales de los años ochenta, cuando con un retraso respecto a los países occidentales empezó a desarrollarse una

corriente alternativa, la hermenéutica. Daniela Hodrová fue una de los primeros críticos que promovieron la estrategia más centrada en la tradición literaria, en su tipología, en la investigación diacrónica enfocada al tema de los géneros literarios, del ambiente y de los personajes como elementos cargados de significado.

Los temas predilectos de sus ensayos teóricos son los que con más intensidad se reflejan en sus novelas: la tipología del género y de los personajes y, ante todo, al poética de los lugares, lo que la autora denomina *la topología literaria*. El lugar, el escenario, lo considera como un punto neurálgico de cada narración. El significado del lugar, ante todo en un texto novelesco, permite desarrollar todo un sistema de observaciones, toda una *poética del lugar* a la que Daniela Hodrová dedicó sus trabajos *Poetika míst* (Poética de los lugares) y *Místa s tajemstvím* (Lugares con secretos).

Tanto en sus ensayos teóricos como en sus novelas demuestra Hodrová que un lugar tiene dentro de la narración su propia vida que no depende del todo de la voluntad del autor. Los significados depositados durante siglos de la tradición literaria occidental en tópicos literarios como ciudad, cuarto (celda), prisión, bosque, o montaña, entre otros tantos, están enrollados en estos lugares como unos ovillos y se despliegan al ser introducidos en la narración. Cuando el argumento novelesco choca con uno de estos ovillos, desenrolla su hilo que lo lleva por sus propios caminos trazados por la tradición, por la fuerza de un arquetipo. De allí proviene también uno de motivos frecuentes en las prosas de Daniela Hodrová, la larva que dio nombre al último tomo de la trilogía *Tr_znivé m_sto* (*La ciudad doliente*).

La protagonista de esta trilogía es Praga, el país checo, su historia y su gente. Pero como en los relatos de Hodrová el macrocosmos se identifica con el microcosmos, la historia checa desde los primeros años de la República hasta finales de los años ochenta se desarrolla en un espacio tan reducido como rico en historias locales y personales que ilustran el transcurso de los acontecimientos históricos por el territorio de nuestro país.

El título del primer tomo de la mencionada trilogía, *Podoboží* (Cuerpo y sangre), concentra toda la fuerza del significado de esta expresión (en checo literalmente: bajo las dos especies) que ofrece tanto interpretaciones históricas, hermenéuticas, como locales, praguenses. La primera interpretación histórica que se ofrece al lector es la ambigüedad confesional que acompañaba nuestro país desde mediados del siglo quince, la convivencia del catolicismo y el luteranismo (bajo las dos especies) que en la historia ha causado muchas rupturas e incluso

mucha violencia. El exponente de la confesión protestante en la novela es el pastor Pascal, que incluso a principios del siglo veinte, cuando la controversia entre las dos confesiones ya había perdido su insistencia, sigue provocando desconfianza en sus vecinos.

Otra cara histórica de la ambigüedad histórica que se refleja en la novela es el bilingüismo checo-alemán, la centenaria convivencia de la etnia checa y alemana que a lo largo de nuestra historia experimentó sus momentos más turbulentos en la ocupación de la Segunda Guerra Mundial. El conflicto de las dos naciones, de las dos culturas, se desarrolla en la novela *Cuerpo y sangre* en el escenario reducido de un edificio, cuyos pisos comparten los inquilinos checos con una familia alemana. A lo largo de la historia de la ocupación varía el papel de Herr Hergesell y su esposa desde unos denunciadores temerarios hasta unos proscritos colaboradores con el nazismo castigados cruelmente por las tropas revolucionarias del mayo del 1945.

El conflicto de la segunda guerra mundial deja resaltar otra ambigüedad presente en el grupo de los personajes, vecinos de un barrio praguense, inquilinos de una casa: la convivencia de los judíos con el resto de la población. Una de las protagonistas de la novela, Alicia Davidovi_, una muchacha judía, introduce en el relato no sólo la ansiedad de las deportaciones hacia los campos de concentración, sino también todos los misterios de la cultura religiosa judía representados por sus abuelos ortodoxos, por el mantel de sabbat que la alemana señora Hergesell transforma en un vestido al “heredar” el piso de los judíos deportados.

Los personajes de Alicia Davidovi_ y sus abuelos revelan otro tipo de ambigüedad presente en la novela, esta vez ya no histórica, sino hermenéutica: el espacio de la novela es un espacio de convivencia de los vivos y los muertos. Tanto la misma Alicia como sus abuelos están muertos a lo largo del relato, sin embargo el pasado, que revive con insistencia en algunos lugares neurálgicos del escenario de la novela, borra las fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos y convierte *Cuerpo y sangre* en uno de los raros exponentes del realismo mágico en la literatura checa.

La característica mágico-realista de la novela la subraya un elemento más, la cercanía absoluta del mundo del relato al mundo real. El escenario de *Cuerpo y sangre* es uno de los barrios casi céntricos de Praga, además un barrio donde la autora vive a lo largo de su vida y que conoce hasta el mínimo detalle. Daniela Hodrová no inventa nada, describe las calles, los portales de las casas, los adornos de las fachadas tal como las puede observar cada peatón praguense y cada visitante de la ciudad. Las vidas de los personajes transcurren en situaciones tan

parecidas a las nuestras cotidianas que la posibilidad de intersección del mundo novelesco con el nuestro resulta escalofriante. Daniela Hodrová no inventa, ni en sus ensayos teóricos ni en sus novelas. En los dos solamente nos ofrece una inquietante alternativa de lectura de nuestra propia historia a partir de la memoria de los lugares de los que nosotros formamos parte y no al revés.

Suplemento: títulos de la literatura checa de posguerra traducidos al español

HODROVÁ, Daniela, *Cuerpo y sangre* (Ciudad doliente), Barcelona: Seix Barral, 1993.

HOLAN, Vladimír, *Antología*, Barcelona: Plaza y Janés, 1983.

HOLAN, Vladimír, *Avanzando*, Madrid: Editorial Nacional, 1982.

HOLAN, Vladimír, *Dolor*, Madrid: Hiperión, 1986.

HOLAN, Vladimír, *Pero existe la música*, Barcelona: Icaria, 1996.

HOLUB, Miroslav, *Poemas*, Madrid: Cátedra, 1990.

HRABAL, Bohumil, *Anuncio una casa donde ya no quiero vivir*, Barcelona: Península, 1989.

HRABAL, Bohumil, *Bodas en casa*, Barcelona: Destino, 1993.

HRABAL, Bohumil, *La ciudad donde el tiempo se detuvo*, Barcelona: Destino, 1995.

HRABAL, Bohumil, *Leyendas y romances de ciego*, Barcelona: Destino, 2000.

HRABAL, Bohumil, *Trenes rigurosamente vigilados*, Madrid: Debate, 1992.

HRABAL, Bohumil, *Una soledad demasiado ruidosa*, Barcelona: Destino, 1990.

HRABAL, Bohumil, *Yo que he servido al rey de Inglaterra*, Barcelona: Destino, 1989.

KLÍMA, Ivan, *Amor y basura*, Madrid: Debate, 1991.

KLÍMA, Ivan, *El juez juzgado*, Madrid: Debate, 1993.

KOHOUT, Pavel, *Dónde está enterrado el perro*, Barcelona: Plaza y Janés.

KOHOUT, Pavel, *El beso de Clara*, Barcelona: Ultramar, 1982.

KOHOUT, Pavel, *La hora estelar de los asesinos*, Madrid: Alianza, 2002.

KOHOUT, Pavel, *La larga ola tras la quilla*, Madrid: Alianza, 2003.

KOHOUT, Pavel, *La verduga*, Barcelona: Ultramar, 1979.

KUNDERA, Milan, *El libro de la risa y del olvido*, Barcelona: Seix Barral, 1982.

KUNDERA, Milan, *El libro de los amores ridículos*, Barcelona: Tusquets, 1987.

KUNDERA, Milan, *La broma*, Barcelona: Seix Barral, 1984.

KUNDERA, Milan, *La despedida*, Barcelona: Tusquets, 1986.

KUNDERA, Milan, *La inmortalidad*, Barcelona: Tusquets, 1990.

KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona: Tusquets, 1985.

KUNDERA, Milan, *La vida está en otra parte*, Barcelona, Seix Barral,
LUSTIG, Arno_t, , *Sueños impúdicos*, Barcelona: Seix Barral, 1991.
PROCHÁZKA, Jan, *El viejo y las palomas*, Madrid: Alfaguara, 1983.
PROCHÁZKA, Jan, *La carpa*, Madrid: Alfaguara, 1985.
PROCHÁZKA, Jan, *Lenka*, Madrid: Alfaguara, 1986.
PROCHÁZKA, Jan, *Viva la República*, Madrid: Alfaguara, 1985.
SALIVAROVÁ, Zdena, *Verano en Praga*, Barcelona: Aymá, 1976.
SEIFERT, Jaroslav, *Breve antología*, Madrid: Hiperión, 1984.
KVORECK, Josef, *El ingeniero de almas*, Barcelona: Circe, 1988.
KVORECK, Josef, *El saxofón bajo*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
KVORECK, Josef, *Los buenos tiempos*, Barcelona: Circe, 1991.
KVORECK, Josef, *Los cobardes*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
VIEWEGH, Michal, *La educación de las chicas en Bohemia*, Madrid: Metáfora,
2000.

(Bibliografía recopilada por Dr. Alejandro Hermida)

La novela contemporánea francesa

Brigitte Leguen

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).Madrid

Para entender la evolución de la novela del siglo XX y en particular de la segunda mitad, resulta ineludible recordar muy brevemente la existencia y el espléndido desarrollo de la misma a lo largo del siglo XIX y en particular durante su segunda mitad, período de la novela realista y naturalista. ¿Quién no recuerda a Balzac, Stendhal, Zola, Flaubert, Maupassant...? Quién no se ha leído alguna novela de la tan nombrada *Comedia Humana*. Walter Benjamín dijo que toda gran obra crea un género o acaba con él. No cabe duda que durante el siglo XIX la novela cobra un nuevo impulso gracias a una serie de factores y a una serie de grandes escritores.

El nuevo auge de la prensa periódica, la alfabetización de las clases sociales hasta entonces no escolarizadas y en particular el acceso a la lectura de las mujeres, la creación de los salones de lectura, la nueva conciencia política y social de los ciudadanos después de la Revolución así como la activa participación de todos los intelectuales en el seno de la sociedad francesa son algunos de los factores que favorecen el florecimiento del género y su gran triunfo.

A partir de allí arranca la novela moderna con las características que le conocemos: la voluntad por parte del novelista de imitar y representar la realidad que le rodea; el desarrollo de la descripción tanto del personaje como del paisaje y de la sociedad; el interés renovado por la Historia y su proyección en el presente lo que dio lugar al desarrollo de la novela histórica que tanto éxito vuelve a tener en la actualidad.

La novela histórica, impulsada en sus principios por las traducciones de Walter Scott en Francia hacia 1825 introduce una visión en la que domina el punto

de vista del sujeto como individuo singular y responde a una concepción igualitaria de la sociedad en la que los individuos se basan en el mérito propio ; el escritor se convierte en el portavoz del pueblo y concede protagonismo a héroes plebeyos que sobresalen por su capacidad, enmarcados en una visión histórica renovada en la que domina como horizonte de sentido la igualdad y la libertad nacidas de la Revolución.

Numerosos autores famosos del XIX se dedican a publicar novelas de esta índole, como Mérimée, Balzac, Víctor Hugo, o Alfred de Vigny. Otros como Alejandro Dumas utilizan la historia como telón de fondo para sus novelas de aventuras. Este tipo de novela se aproxima a la novela realista y ofrece pautas parecidas. Si hacemos caso de lo que nos proponen dos grandes autores como Stendhal y Balzac, vemos que su propósito es el de acercarse lo más posible a la realidad circundante: Para un autor como Stendhal, la novela será “un espejo paseado a lo largo de un camino” mientras que lo que pretende Balzac es “hacer la competencia al registro Civil”. Se trata pues de realizar una descripción muy ideológica de la sociedad, de los personajes que la componen , donde tengan cabida todas las “especies sociales”, todos los vicios y las virtudes, para establecer lo que Balzac llamará “la historia de las costumbres”. A todas estas exigencias, aquella nueva visión sociológica de la vida, Flaubert añadirá el dogma de la impersonalidad, algo que reencontraremos muchos años después a mediados del siglo XX en el llamado “*Nouveau Roman* . Flaubert pide que el novelista deje de introducir en su discurso toda emoción personal, toda intromisión ideológica y que cuide por encima de todo, la forma, el lenguaje. Claro está, por encima de tantas condiciones está el genio narrador, la capacidad inagotable de contar historias. Lo que verdaderamente aporta el realismo francés a la literatura universal es una nueva conciencia de la realidad que nos rodea y una nueva forma narrativa de trasladarla para traducir con palabras el mundo exterior y sus pasiones.

Esta transcripción fundamentalmente visual no va a dejar de influir en nuestra novela de forma variable según las épocas. El lenguaje cinematográfico “avant la lettre” que detectamos en Balzac o Flaubert , y que coincide con la invención de la fotografía, ha influido muchísimo en la percepción del mundo y en la renovación de los llamados puntos de vista.

La novela histórica que mencionaba anteriormente es otro hilo conductor de la novela del XX. Coincide , en sus albores , con una nueva conciencia política del pueblo francés después de la Revolución de 1789 y responde a la necesidad de reflexionar sobre el presente aprovechando acontecimientos significativos del pasado lejano o reciente (por ejemplo las guerras de Vendée en *Les Chouans* de

Balzac. Nos llama la atención el hecho de que también en el mismo período, la novela italiana y la alemana producen grandes novelas históricas que coinciden igualmente con importantes cambios políticos.

Pero volvamos a nuestro tema de hoy y centrémonos en la novela contemporánea. A lo largo de los dos últimos siglos y en particular durante todo el siglo XX, existe en la historia de la literatura francesa dos grandes ejes literarios refiriéndonos a la novela: una literatura de tradición que mantiene los esquemas del siglo XIX y de la novela realista, y una literatura de ruptura que introduce nuevos factores tanto en los aspectos formales como en los contenidos. Estas dos vías implican también un tipo de lectores diferentes. Mientras que unos leen para entretenerse y escapar de la vida cotidiana, otros buscan ideas y formas más rompedoras que les aporten un renovado placer estético. Por aquella misma razón crecen a la par la novela río de Roger Martin du Gard y los ensayos de Gide (por darles un ejemplo llamativo y característico) o la famosísima obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, y en paralelo la inmensa obra de Romain Rolland con sus diez volúmenes de *Jean-Christophe*. El primero desarrolla una gigantesca autoficción mientras que el otro escribe el primer gran fresco dedicado a la sociedad francesa del siglo XX. Proust ofrece una intriga transgresora que no duda en romper con antiguos tabúes y aporta a la narración nuevas modalidades de escritura en cuanto a la organización temporal del discurso y a su metadiscurso.

La preocupación por la Historia continua a lo largo de todo el siglo XX como una de las constantes de la novela. La primera Guerra Mundial de 1914 y luego la segunda de 1940, así como la descolonización y sus consecuencias en el tejido social generan nuevas preocupaciones y son temas de reflexión para los novelistas franceses tanto de derechas como de izquierdas: tanto unos como otros se enfrentan a la realidad de la guerra con un gran malestar y se sienten arrastrados hacia una decadencia generalizada: Louis-Ferdinand Céline y Pierre Drieu la Rochelle son hombres próximos al fascismo mientras que Louis Aragon milita toda su larga vida en el partido comunista al lado de su mujer rusa Elsa Triolet y que André Malraux defiende la causa de los pueblos oprimidos dando en su obra un amplio repaso a la revolución china y a la guerra civil española. Tanto unos como otros se ven implicados en la vida política francesa en mayor o menor grado. Drieu se suicida después de la victoria de los aliados mientras que Malraux y Aragon participan activamente en el debate político de la sociedad francesa. Malraux incluso se alista al lado de los republicanos españoles en calidad de piloto. Será también ministro en uno de los gobiernos formados por de Gaulle.

La guerra que tanto marcó a la sociedad francesa se convierte en una gran fuente de inspiración para los novelistas y para los directores de cine . El filón belicista está recogido por autores como Jules Roy o Robert Merle mientras que autores como Jean Cayrol , Jorge Semprun o Michel del Castillo recogen el horror de los campos de concentración.

Esta preocupación y casi fascinación por la guerra y sus consecuencias y en particular por el período de la Ocupación queda reflejada de forma obsesiva en toda la obra de Patrick Modiano , un novelista muy conocido en Francia, nacido en 1945 y que se inició en la narrativa con una novela titulada *La place de l'étoile* en 1968. Retoma en toda su obra el tema del nazismo y del judaísmo durante y después de la segunda Guerra Mundial e introduce en sus novelas aspectos de su vida personal aludiendo a su padre judío oriental y a su madre una actriz belga . En sus relatos mezcla sutilmente la autobiografía con la ficción pura y elabora lo que Doubrovsky llama una autoficción.

Los textos de Modiano son legibles y asequibles pero más complejos de lo que el lector medio percibe. Basa su escritura en una serie de parodias y pastiches ocultos para quien no conoce a los escritores que el novelista introduce y a menudo parafrasea. En su texto *La ronde de nuit* (*La ronda de noche*, Alfaguara, 1979) recuerda toda la literatura de la Ocupación y de la Resistencia, desde Maurice Sachs y Roger Vaillant hasta Drieu la Rochelle.

Conviene recalcar que toda esta visión alucinada dentro de un marco declaradamente "realista" y decididamente paródico, se integra muy bien al paisaje literario francés desde los años setenta hasta esta última década. Responde a la llamada "estética del patchwork" tal y como la define el crítico literario Guy Scarpetta. El procedimiento consiste en utilizar el pasado como un gran depósito de signos del que se puede sacar elementos fuera de su contexto sin que se imponga necesariamente la jerarquía inicial.

El juego de la memoria, la reflexión sobre el tiempo, la presencia del yo son temas recurrentes de la novela contemporánea , temas que volvemos a encontrar en numerosas obras y en autores consagrados. Nuevamente tenemos que dividir la escritura , en este caso la autobiografía, en dos grandes tendencias : una más clásica, como en el caso de Albert Cohen, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre o más recientemente como la obra póstuma de Albert Camus *Le premier homme* (*El primer hombre*), o *l'Écriture ou La vie* *La escritura o La vida*) de Jorge Semprun ; o incluso como la obra de Annie Ernaux , una novelista que vuelve incansablemente a su niñez y a su vida personal con un estilo desnudo y apa-

rentemente neutro; u obras más rompedoras como la de Marguerite Duras (*El amante*), o la de Georges Pérec con *Je me souviens* (Me acuerdo). En cualquier caso existe una constante fascinación por la escritura del yo y por la reconstrucción de las vidas ajenas Otro ejemplo curioso e interesante de tal recorrido es el escritor Pierre Michon autor de un texto traducido al español titulado *Vidas minúsculas* en el que el autor “resucita a los verdaderos muertos” y combina la realidad y la ficción.

Esta fascinación por contar la vida más oculta, más íntima está presente también de forma diferente, más provocativa en la obra de un joven novelista ya desaparecido, Hervé Guibert (muerto en 1991), uno de los representantes más dotados de la llamada “Literatura del sida”. Entramos con Guibert en el ámbito de la literatura testimonio siempre desde la perspectiva del yo autobiográfico. Le podemos reprochar un cierto exhibicionismo pero no cabe duda que aquella implacable descripción de la enfermedad y la reflexión acerca de sus consecuencias aporta un testimonio sobre la sociedad de hoy y renueva el tema de la escritura como terapia o como recurso o incluso como exorcismo frente al dolor y a la muerte.

Aquello forma también parte de los temas transversales de nuestra literatura contemporánea. Escribir ya no es como en tiempos de los existencialistas, comprometerse políticamente y tomar partido en el circuito bipolar de las derechas y de las izquierdas. Sin embargo la literatura sigue siendo un foro de reflexión sobre la vida presente. Annie Ernaux nuevamente nos habla de *La vie extérieure*, un texto en el que recoge los fragmentos de la actualidad que observa; otra escritora como Danielle Sallenave nos muestra con una aparente neutralidad la sociedad contemporánea con sus derrotas y sus contradicciones (les remito a textos como *La vie fantôme* o *Conversations conjugales*).

La vida cotidiana, la parte anecdótica y banal de la existencia sirve de marco a otros muchos escritores como por ejemplo Christian Bobin, Anna Galbala o Philippe Delerm que recogen escenas de la vida cotidiana en textos a menudo cortos . Otros cultivan dentro de un entorno radicalmente contemporáneo el escándalo y la provocación; es el caso de Nathalie Nothomb y de Michel Houellebecq .

Resulta curioso y a la vez interesante comprobar que coinciden en un mismo momento un fuerte egocentrismo literario y un renovado interés por la historia novelada. Por un lado el individuo y sus meandros y por otro el mundo y sus sacudidas.

Ya comentaba anteriormente la fuerte incidencia de la novela histórica en la literatura de hoy. Se inicia en el siglo XIX y responde como la autobiografía a una renovada conciencia del tiempo y una nueva percepción del ser en el mundo en un momento-el presente- en el que la supuesta racionalidad de la historia se ha evaporado.

El gran poeta Octavio paz en su discurso dirigido a la Academia sueca recogía esta idea del modo siguiente:

“Por primera vez en la historia los hombres viven en una suerte de intemperie espiritual y no, como antes, a la sombra de esos sistemas religiosos y políticos que, simultáneamente, nos reprimían y nos consolaban. Las sociedades son históricas pero todas han vivido guiadas e inspiradas por un conjunto de creencias e ideas metahistóricas. La nuestra es la primera que se apresta a vivir sin una doctrina metahistórica; nuestros absolutos- religiosos o filosóficos, éticos o estéticos- no son colectivos sino privados. La experiencia es arriesgada. Es imposible saber si las tensiones y conflictos de esta privatización de ideas, prácticas y creencias que tradicionalmente pertenecían a la vida pública no terminará por quebrantar la fábrica social....etc,etc..y concluye el poeta con esta admirable frase “pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias”.

De algún modo, y volviendo a la prosa y a la novela , podemos reconocer también en la ficción tal y como se escribe hoy esta búsqueda de las presencias que constituyen el presente, este presente algo errático y fugitivo que nos toca vivir.

Retomando también una frase de san Agustín podemos decir que existen tres tiempos: el presente del pasado, el presente del presente, el presente del futuro (Agustín, *Confessions*, livre XI).

Hablando de historia y de memoria del tiempo no puedo obviar la obra de Marguerite Yourcenar que fue la primera mujer elegida Académica de la Lengua en Francia. Esta escritora, gran conocedora de las letras clásicas es sin lugar a duda la gran renovadora de la novela histórica francesa del siglo pasado, mucho antes del famoso “boum” de los últimos años. Pero su éxito público es tardío y tenemos que esperar *Les mémoires d'Hadrien* (1951), un libro traducido en 1984 por Edhasa y *L'Oeuvre au noir* (19619 traducido como *Opus Nigrum* por Alfaguara en 1994 para que se convierta en un autor verdaderamente popular.

Con *Las memorias de Adriano* la novelista restituye un mundo, una cultura y un personaje histórico a través de una voz, la del emperador del IIº siglo de nues-

tra era , Adriano, quien ya cercano a la muerte rememora su vida y la cuenta a su heredero Marco Aurelio. El tono es el del desencanto y la distancia y la novela adopta el ritmo de las memorias, especie de testamento profético de la humanidad. Recordemos de pasada que toda esta labor en la que se mezcla la divulgación de la historia y la ficción coincide con la reflexión sobre la Historia iniciada por G.Duby y su grupo.

El lenguaje de Yourcenar es de una enorme pureza , fruto de su formación clásica y de una idea casi flaubertiana de la escritura como superposición de versiones sucesivas hasta llegar al producto final que a veces es nuevamente reescrito al amparo de una reedición de la obra.

Esta escritora hace también una brillante incursión en el territorio autobiográfico con dos libros *Souvenirs pieux* (*Recuerdos Piadosos*, 1974) y *Archives du Nord* (*Archivos del Norte*) del año 1977.

La novela histórica, que inicia tan acertadamente Yourcenar , está muy practicada por numerosos escritores con mayor o menor talento. Citaré también a Jeanne Bourin y J.D´Ormesson a título de ejemplos ya que las lista es larga.

Dentro de la corriente que recoge la memoria del tiempo pasado está el joven escritor Jean Rouaud que recibió en 1990 el premio Goncourt, uno de los premios más prestigiosos en Francia, por su novela *les Champs d'honneur* (traducida en Anagrama en 1991 con el título *Los campos con honor*). Sigue con *Des hommes illustres* y *Le monde à peu près* , en una especie de trilogía basada en los recuerdos familiares y en los acontecimientos que marcan el país. Les recomiendo mucho la lectura de *Los campos con honor*, por su enfoque a la vez extremadamente regionalista e intimista ya que retrata la vida de una familia francesa durante la primera Guerra Mundial; el abuelo, una tía soltera, los sobrinos descubren este período de la historia de Francia a través del drama familiar. Rouaud tiene el mérito de retratar con minucia un mundo muy pequeño y localizado y reinicia por tanto la escritura realista . Se trata de contar una historia y de reconstruir un espacio convirtiendo la escritura en un recorrido iniciático .

Sigo intentando recoger las tendencias más estables de nuestra novela contemporánea francesa. Hablé de la historia, hablé de autobiografía y de la autoficción, hablé de la parodia y del pastiche en la obra de Modiano. Quiero insistir un poco en este último aspecto de la ficción contemporánea antes de alcanzar mi último punto.

La ficción es lenguaje, es escritura, es forma. No basta con contar historias, no basta con crear suspenses, esperas, desenlaces; hay que esmerarse en contar en relatar y asumir que la finalidad del lenguaje es el lenguaje mismo. Críticos y escritores como Maurice Blanchot quien explora los límites de la escritura, como Michel Leiris que considera la literatura como una tauromaquia, o anteriormente la experiencia surrealista encabezada por André Breton y Benjamín Artaud que busca la “belleza convulsiva” de la literatura, todos ellos nos llevan hacia la otra vertiente del lenguaje literario que consiste en dar a la escritura la prioridad que Flaubert ya reclamaba.

Escritores como Jean Echenoz cumplen en parte este doble manejo de la literatura: por un lado privilegiar una técnica novelesca que privilegie la descripción y la focalización que ofrezca un segundo grado en el que impere el pastiche y el juego con el lenguaje y la intertextualidad más barroca, y por otro lado el gusto por las mistificaciones con unas historias que entretienen y divierten.

Jean Echenoz se escapa de la vía realista y crea un universo novelesco extraño desbordante de fantasía. Se inicia con *le méridien de Greenwich* en 1979 (traducido en 1983 en Anagrama con el título *El meridiano de Greenwich*) y sigue con *Cherokee* en 1983, novela que traduce también Anagrama en 1989. La misma editorial tradujo otros libros suyos como *la aventura malaya*, *Lago..etc..*

No me quiero extender excesivamente pero si leemos la primera novela de Echenoz, *El meridiano de Greenwich*, nos llama la atención cómo el escritor reanuda con la novela de aventuras a la manera de Julio Verne y cómo ofrece al lector un enorme amontonamiento de objetos que constituyen el gran bazar de la vida contemporánea, un bazar en el que se multiplican los signos que definen una época como la nuestra.

Quiero cerrar este rápido repaso con la última tendencia que me parece representativa de este momento literario: algo que con cierto desprecio se consideró como *paraliteratura* entendida durante décadas como “sub-literatura”. Ahora bien, lo que llamamos hoy en día “paraliteratura” participa de un movimiento que se prevale de la contra-cultura y que reivindica el derecho a cuestionar la estética clásica para fomentar libremente el derecho a la imaginación y a todas las manifestaciones más contradictorias y creativas como puede ser por ejemplo el movimiento kitsch. Esta tendencia muy representada en la nueva novela policíaca, en el “polar” es obra de autores muy implicados en movimientos “gauchistes” del sesenta y ocho. La novela policíaca, el procedimiento de la encuesta para destapar crímenes y escándalos es también un instrumento al servicio de la

denuncia de los abusos políticos y sociales que se generan en el seno de la sociedad francesa contemporánea.

Jean-Patrick Manchette es hoy por hoy el mayor representante de este tipo de género. Su primer libro *L'Affaire N'Gustro* del año 1971 se inspira de la famosa "Affaire ben Barka" que hizo los titulares de toda la prensa francesa en aquel momento y que se refería al rapto del leader político marroquí en París ; otras dos novelas suyas como *Nada* y *Le petit bleu de la côte ouest* publicado en 1976 se centran en escándalos políticos cercanos.

Dentro del mismo registro podemos citar a otro escritor interesante autor también de novelas policíaca; se trata de Didier Daeninckx quien abarca todo tipo de temas conflictivos, desde los desertores durante la primera Guerra Mundial, en *le Der des Ders*, en 1985 hasta la masacre de cuatrocientos manifestantes argelinos en París en 1961 en *Meurtres pour mémoire*, publicado en 1984. Alude también a la situación de los inmigrados clandestinos en *Lumière noire*, en 1987, y a las tretas que se urden en los medios del mundo del espectáculo y de la televisión en Francia en una novela titulada *Zapping* publicada en el año 1992. Finalmente denuncia el revisionismo de extrema derecha en una novela titulada *Nazis dans le metro* de 1996 parodiando el título de una texto de Raymond Queneau llamado *Zazie dans le metro* publicado en los años sesenta.

Concluiré aquí este breve repaso de la novela contemporánea y de sus tendencias más recurrentes. Toda selección es una traición tanto por los olvidos como por los silencios, la falta de tiempo y de espacio que nos lleva a pasar por alto textos magníficos y autores llenos de talento. Nos falta aún la distancia, la perspectiva suficiente, la frialdad y la capacidad crítica que se consigue con la reflexión y con el tiempo . la novela contemporánea francesa se renueva y se mueve con mucha vitalidad y dentro de un espíritu de ruptura y también de continuidad. Existen libros para todos los lectores .

Me estoy dirigiendo a un público de docentes y todos sabemos aquí que parte de nuestra labor consiste en fomentar la lectura y en favorecer a partir de este ejercicio la conciencia de la diversidad de ideas, creencias y culturas. Como decía Paul Ricoeur el texto acontece gracias a la lectura, a través de ella se convierte en una fuente de ideas y de acción.

Literatura alemana

M. Loreto Vilar.

Universidad de Barcelona.

El siglo XX ha visto reflejada en la literatura en lengua alemana la enorme transcendencia que los distintos avatares históricos tienen en la consciencia del artista. Las distintas generaciones de autores de Alemania, Austria y la zona germanoparlante de Suiza han vivido, muchas veces necesariamente alejados de sus respectivos marcos geográficos, momentos de graves crisis, como las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría, intentos de establecimiento de nuevos órdenes socio-políticos y el surgimiento y la caída tanto de figuras geniales como de personajes funestos. Y tan sólo con el incommensurable poder de la palabra han sabido “literarizar” las emociones provocadas por el horror, la esperanza y el desengaño en su prosa, su teatro o sus creaciones líricas. A través de una brevísima selección de sus textos propongo un paseo literario que se iniciará con dos exponentes de la década expresionista (ca.1910-1925) y una sola creación, paradigmática quizá, del momento histórico y cultural de la República de Weimar (ca.1920-1933). Seguidamente, y después de un fragmento representativo de la producción en el exilio, nos detendremos particularmente en las tendencias de la literatura alemana desde 1945 hasta principios del siglo XXI. Aun cuando el viaje no puede llegar a dibujar una trayectoria circular, éste empezará y concluirá, de una manera sólo aparentemente trivial, con la excusa del poco común motivo de un resfriado.

1 El Expresionismo

La concepción positivista del mundo y el desarrollo de las ciencias naturales, la técnica y la industria en el siglo XIX suscitan en los artistas de los distintos movimientos de estética vanguardista a inicios del siglo XX, los conocidos

“ismos”, una reacción de rechazo que culmina en creaciones en las que a la denuncia de la mecanización, la industrialización, el capitalismo y el militarismo, se contraponen la defensa de una organización socialista, comunista, pacifista o declaradamente anarquista. En este sentido el surgimiento del anhelado “hombre nuevo”, tal como lo propugnan las vanguardias, sólo puede darse después de la aniquilación de la sociedad autocomplaciente, pequeñoburguesa y deshumanizante que se enfrenta en 1914 a la Primera Guerra Mundial. La conflagración aparece, pues, especialmente para los expresionistas, como la destrucción, el “fin del mundo”, tal como lo evoca el berlinés Jakob van Hoddis (1887-1942) en su poema del mismo título, escrito en 1911:

Al burgués le vuela el sombrero de la cabeza puntiaguda
 Por todos los aires se oye como griterío
 Techadores caen y se quiebran,
 Y en las costas –se dice– sube la marea.

Llega la tormenta, los mares salvajes brincan
 A tierra para chafar gruesos diques
 La mayoría de personas están resfriadas.
 Los trenes caen de los puentes. (Siguan/Roetzer 1992: 404)¹⁷

Van Hoddis, cuya esquizofrenia se hace patente a partir de los veinticinco años y le mantiene recluido en sendos sanatorios para enfermos mentales durante más de la mitad de su vida, hasta ser deportado a un campo de exterminio en 1942, caricaturiza el horror de la catástrofe con imágenes anodinas, pero conservando la estructura formal y rítmica clásica: dos cuartetos de versos endecasílabos con pies yámbicos y rima abrazada, el primero, y encadenada o cruzada, el segundo. Ello hace aún más evidente si cabe el contraste entre la hecatombe anunciada en el epígrafe del poema y la serie de “sucesos” descritos en él. El sombrero que vuela de la cabeza del burgués, la mayoría de personas que están

¹⁷ Trad. Marisa Siguan. Orig. *Weltende: Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, /In allen Lüften hallt es wie Geschrei./Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei, /Und an allen Küsten –liest man– steigt die Flut. //Der Sturm ist da, die wilden Meere Hupfen/An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken./Die meisten Menschen haben einen Schnupfen./Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.* (Pinthus, ed., 1991 [1920]: 39). En el presente trabajo se incluyen únicamente los textos originales de las obras líricas citadas a fin de poder contrastar la sonoridad y el ritmo, más prescindibles en la prosa.

resfriadas, son acontecimientos inconexos, poco trascendentes y, además, referidos con un léxico incongruente: techadores que “se quiebran” como si fueran de cristal, mares salvajes que “brincan” para “chafar” diques cual puré. Es ciertamente al mundo del burgués de vida ordenada y menguada inteligencia –“cabeza puntiaguda”–, al que le sobreviene el fin. El poeta, sin embargo, no canta la muerte del hombre probo guillerminiano, sino sólo el inesperado y molesto desorden de su aspecto y el caos del universo de apariencias en el que se sustenta su existencia, escarnecida aquí al modo de la lírica cabaretística, de la que veremos un ejemplo en breve. La serie de frases desligadas del poema sugiere, por otra parte, la superposición casi convulsiva de cuadros en el cine mudo de la época. Finalmente, y con toda probabilidad, van Hoddis se hace eco además de un tema, el fin del mundo, que se hallaba en boca de todos coincidiendo con el momento de la aparición del cometa Halley en 1910.

El influjo filosófico de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que había liberado al ser humano de cualquier condicionante ligado a la moral tradicional burguesa y/o cristiana, incluso en el ámbito del lenguaje y la expresión artística, así como del francés Henry Bergson (1859-1941), con su formulación del concepto de “élan vital” o impulso vital creativo, y del teólogo danés Sören Kierkegaard (1813-1855), impulsor de la idea de un existencialismo cristiano íntimo y subjetivo, confieren al pensamiento y la estética expresionista una multiplicidad de enfoques. Común a todos ellos es el hecho de que se sirven de la subversión de la forma poética tradicional para la tematización de experiencias emocionales extremas: a través de la destrucción del lenguaje hacia la destrucción del mundo, como dirá el poeta y médico Gottfried Benn (1886-1956) partiendo precisamente de Nietzsche. Así, mediante una expresión chocante, a veces orgiástica y barroca y otras minimalista o reduccionista, y una temática que abarca desde lo grotesco y macabro hasta lo intimista y delicado, se consigue, por otra parte, llamar la atención del público, de la masa que se deja llevar por el entorno –vid.e.g. el óleo *El grito*, del pintor noruego Edward Munch (1863-1944)– y apelar a la imperiosa resurrección de las características humanas perdidas. Con estos parámetros es posible explicar el entusiasmo inicial de jóvenes poetas como el mismo Benn, Rudolf Leonhard (1889-1953), Alfred Lichtenstein (1889-1914), Ernst Wilhelm Lotz (1890-1914), Ernst Stadler (1883-1914), August Stramm (1874-1915), Georg Trakl (1887-1914) o Franz Werfel (1890-1945) por la Primera Guerra Mundial, un error éste que algunos de ellos pagan, siendo soldados, con la propia vida en el mismo primer año de guerra.

Éste es el caso de Stramm, caído en el frente ruso después de haber luchado en más de setenta batallas y combates. Su lírica, escrita en la propia vivencia de

la guerra, ofrece buenos ejemplos de su peculiar destrucción del lenguaje como reflejo de la realidad alienada y deshumanizada de la conflagración bélica. Veamos el ejemplo del brevísimo poema *Ronda*, de 1915:

Las piedras enemistan
 La ventana sonríe traición con sarcasmo
 Las ramas estrangulan
 Los arbustos de las montañas hojean crepitanamente
 Gritan
 Muerte. (Siguan/Roetzer 1992: 415)¹⁸

Aquí el poeta lleva las posibilidades de reducción de la lengua alemana al límite, prescindiendo casi totalmente de adjetivos, adverbios y artículos, e incluso limitando los signos de puntuación a un solo punto final. Un adverbio aislado, “crepitanamente”, en el texto original alemán “raschlig”, resulta en realidad de un compuesto inexistente con el adverbio “rasch” (rápidamente) y el verbo “rascheln” (crepitar) y se puede comprender –y traducir– sólo partiendo de esos significados. El único artículo que hay en el original, “las”, en el primer verso, es a su vez la palabra que inicia la “ronda”. De esta manera, mediante la arbitraria selección de determinadas categorías léxicas, sustantivos y formas verbales, la pieza es sustentada por los elementos dotados de una mayor carga semántica, ésta, además, impudicamente violentada de la misma forma que lo son las relaciones sintácticas y morfológicas. Stramm crea un verbo que no existe, “feinden” (enemistar), en alemán “verfeinden”, partiendo de manera directa del correspondiente sustantivo: “Feind” (enemigo). Seguidamente otorga al verbo “grinsen” (reírse sarcásticamente) una función transitiva de la que carece, con lo cual consigue, en primer lugar, resaltar el objeto directo añadido, “traición”, y en segundo lugar, crear una personificación muy significativa: es la ventana quien sonríe maliciosamente. La serie de personificaciones, iniciada en realidad ya en el primer verso, se extiende a lo largo de todo el poema como intentando enmascarar a los verdaderos actantes, los soldados, los hombres. Así, son los distintos elementos de la naturaleza, “las piedras”, “las ramas”, “los arbustos”, y un único producto de la creación humana, “la ventana”, los portadores de toda la acción que se describe, y que bien puede reducirse a las dos palabras clave del poema: “traición” y “muerte”, situadas además estratégicamente al principio y cerrando la composi-

¹⁸ Trad. Marisa Siguan. Orig. *Patrouille*: Die Steine feinden/Fenster grinst Verrat/Äste würgen/Berge Sträucher blättern raschlig/Gellen/Tod. (Pinthus, ed., 1991 [1920]: 87)

ción. Mediante esta condensación a lo más elemental, y transgrediendo los principios gramaticales de la lengua alemana, Stramm consigue transmitir la visión interna del caos y el horror de la destrucción de que es portadora la guerra.

En la obra de Franz Kafka (1883-1924), que configura probablemente la prosa narrativa más universal de la literatura en lengua alemana del siglo XX, superando cualquier intento de categorización dentro del movimiento expresionista, se refleja igualmente el sufrimiento metafísico del ser humano causado por las estructuras sociales de su entorno. Las parábolas realistas que se reflejan en novelas como *La metamorfosis* (1915), o *La transformación, El proceso* (1914-1915) o *El castillo* (1926) han dado pie a muy diversas, y a veces encontradas, interpretaciones, desde la religiosa y la existencial hasta la psicoanalítica o la política. En la prosa del insignificante empleado de una aseguradora de Praga se hallan presentes, más que el “Weltschmerz”, o “dolor del mundo” melancólico y decadente del cambio de siglo, los desengaños y las frustraciones, el pesimismo que lleva al artista, al ser humano, a estrellarse contra una realidad alienante y cruenta que no ha hecho más que empezar a mostrarse en toda su virulencia, y cuyo cénit se alcanzará con el advenimiento del Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial.

2 Los “dorados años veinte”

Después de la derrota sufrida por Alemania en la Primera Guerra Mundial, la abdicación de Guillermo II y la proclamación de la República el 9 de noviembre de 1918, la propagada visión de los “dorados años veinte” no es sino un espejismo. En sus inicios hay que situar el hundimiento político y militar del Imperio alemán y el subsiguiente cuestionamiento de los valores tradicionales, así como el descontento con los acuerdos del Tratado de Versalles de 1919, considerado desproporcionado e injusto, e inspirador del primer golpe de Estado de la derecha, el “Kapp-Putsch” en marzo de 1920, que fracasó gracias a la llamada de los sindicatos a la huelga general. Y al final cabe considerar las nefastas repercusiones de la crisis económica de 1929 y, en 1933, la instauración del régimen nacionalsocialista y el consiguiente desmoronamiento del incipiente sistema democrático. Así, la fase de relativa estabilización entre 1924 y 1929, cuando se acuñó la anteriormente citada acepción de los “dorados años veinte”, representa en realidad un intermedio esperanzador que, sin embargo, no llegó a materializarse. En el ámbito artístico y literario esta breve etapa de prosperidad quedó reflejada en el rechazo del patetismo expresionista y el redescubrimiento del realismo en la corriente que vendría a denominarse “Nuevo Objetivismo”. Paralelamente, y auspiciado por el triunfo de la

Revolución rusa en 1917, hay que considerar el giro hacia una estética al servicio del programa político socialista. Para los autores comunistas y socialistas que en 1928 se agrupan en la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios –los más prominentes son Erich Weinert (1890-1953), Johannes R. Becher (1891-1958), Anna Seghers (1900-1983) y Willi Bredel (1901-1964)–, la literatura debe no sólo retratar una realidad concreta, sino también intervenir en los procesos sociales. La obra teatral de Bertolt Brecht (1898-1956) merece en este sentido una mención especial, pues él nunca llegó a ser miembro del Partido Comunista, a pesar del didactismo en la línea del partido que destilan sus piezas, llamadas precisamente “Lehrstücke” (piezas didácticas), representadas después de 1949 por su propia compañía teatral, el Berliner Ensemble, en el Teatro del Schiffbauerdamm en Berlín Este.

Por otra parte, y según los presupuestos de los escritores procedentes de familias burguesas, de entre los que destacan Alfred Döblin (1878-1957), Robert Musil (1880-1942) y muy especialmente Thomas Mann (1875-1955), se acentúa la tendencia a una visión escéptica, sino desencantada, de la realidad, tematizando –igual que lo haría Kafka– el intento del ser humano de integrarse en su entorno o su desengaño ante un mundo sin sentido en el que el individuo se halla sujeto a una serie de condicionantes arbitrariamente poderosos e ineludibles. Así pueden interpretarse por ejemplo las novelas *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Döblin, *El hombre sin atributos* (1930, 1932, 1952), de Musil, o *La montaña mágica* (1924), de Mann, todas ellas exponentes de las reflexiones más diversas sobre la propia esencia de lo humano en un mundo que oscila entre la gran metrópolis –Berlín–, en la primera obra mencionada, y un aislado sanatorio pulmonar en Davos, en la última. Entre la literatura socialista y la existencialista mencionadas se encuentra el retorno a la temática histórico-biográfica, ejemplificado en la obra de Franz Werfel (1890-1945), Lion Feuchtwanger (1884-1958), Joseph Roth (1894-1939) o Elias Canetti (1905-1994). A este ámbito pertenecen igualmente la crítica directa a la Primera Guerra Mundial, cuyo mayor exponente es sin duda la novela *Sin novedad en el oeste* (1929, preimpresión de 1923), de Erich Maria Remarque (1898-1970), o el reflejo de las circunstancias sociales provocadas por acontecimientos como la gran crisis económica, desarrollado en *Hombrecillo, ¿y ahora qué?* (1932), de Hans Fallada (pseud. de Rudolf Ditzen, 1883-1947).

La rica vida cultural y literaria de los años veinte se ve truncada con la publicación de la “Lista negra” de autores en abril de 1933 y, de manera brutalmente represora, a partir de la quema de libros del 10 de mayo de ese mismo año promovida por el Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores, ya único en el gobierno, con el fin de aniquilar el oficialmente etiquetado como “arte degenerado” y “antialemán”. A él pertenece por ejemplo no sólo la obra de Brecht, Döblin, Heinrich

Mann (1871-1950) y Remarque, entre otros muchos, sino también la de autores de épocas anteriores, como Heinrich Heine (1797-1856), la filosófica de Karl Marx (1818-1883) o la científica del fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939). Como muestra de la literatura que desaparece con el inicio del Tercer Reich, propongo a continuación un exponente de la producción cabaretística floreciente en los años veinte, de texto particularmente elocuente y sustancioso y transmisor de toda la ironía y el descaro, pero sobretodo de la enorme capacidad creadora imperante en el Berlín prehitleriano. Oscilando entre la diversión y el cinismo, se trataban temas como el político, el social o el más conocido y “decadente”, el sexual, desde el striptease y la figura de la vampiresa hasta el homoerotismo, ilegal en aquella época. En el caso de la canción *Cuando la mejor amiga* (1928) el compositor de la partitura, Mischa Spoliansky (1898-1985), se vale de la letra del escritor satírico Marcellus Schiffer (1892-1932) para parodiar y mofarse de la moral burguesa del público que, a su vez, es capaz de reírse de sus propios vicios delirando en locales como el “Wilde Bühne” (Escena salvaje) o el “Größenwahn” (Megalomanía).

Cuando la mejor amiga
sale con su mejor amiga,
para ir de compras,
para ir de compras,
para estirar las piernas,
garbearse por la calle,
y contarse los últimos chismes,
así habla la mejor amiga
a su mejor amiga:
Eres mi mejor amiga.

Oh, eres mi mejor amiga,
mi amiga guapa,
mi amiga fiel,
¡mi dulce amiga!

Cuando la mejor amiga
sale con su mejor amiga,
así habla la mejor amiga
a su mejor amiga:
Eres mi mejor, mi mejor amiga.

— Sí, ¿y qué dice mi mejor amiga de esto? Dime de una vez lo primero que te venga a la cabeza.

- Bueno, sólo puedo decirte una cosa, si no te tuviera, nos llevamos tan bien...
— Sí, nos llevamos de lo mejorcito.
— ¡Nos llevamos de lo mejorcito, las dos!
— No se puede aguantar, lo bien que nos llevamos, sólo hay otro con quien me lleve tan bien, con mi dulce maridito.
— Sí, con tu dulce maridito.

Sí, ¡mi marido es todo un hombre!
¡Qué hombre, mi marido!
¡Como debe ser el marido de una mujer,
como debe ser el marido de una mujer!
¡Antes teníamos al amante,
pero eso ya no se lleva!
¡Ahora en lugar del amante
tenemos a la amiga!

- ¡Pero tu maridito es un pelmazo!
— ¿Ah sí?
— Sí.
— ¿Por qué?
— Pues encuentro...
— Venga ya ¿y por qué?
— ¿Que por qué encuentro...?
— Sí, ¿cómo es que encuentras...?
— Es que hace unas cosas...
— ¡Por ahí no paso!
— Bueno, bueno... ¡llevémonos bien! (*Besos*)
— Sí, ¡llevémonos bien! (*Besos*)

Antes teníamos al amante, etc.

Cuando la mejor amiga
sale con su mejor amiga,
así habla la mejor amiga
a su mejor amiga:
Eres mi mejor, mi mejor amiga.¹⁹

¹⁹ Orig. *Wenn die beste Freundin*: Wenn die beste Freundin/mit der besten Freundin,/um was einzukaufen,/um was einzukaufen,/um sich auszulaufen,/durch die Straßen latschen,/um sich auszuquatschen,/spricht die beste Freundin/zu der besten Freundin:/Meine beste Freundin./O meine

De hecho, tanto la homosexualidad masculina como el lesbianismo son tratados en un tono más desenfadado o ligero que por ejemplo el tema político, con lo cual se evidencia ciertamente la simpatía, tanto del compositor como del escritor, hacia esta forma de intercambio sexual. Según se informa en el librito que acompaña el disco compacto *Berlin Cabaret Songs*, del cual procede la audición propuesta, la primera interpretación de esta canción en 1928 corrió a cargo de Marlene Dietrich y de la esposa del mismo Marcellus Schiffer, Margo Lion. Posteriormente la delgadísima y mundana Margo Lion, nacida en Francia, y la robusta y pelirroja Claire Waldoff, de voz estridente y pose proletaria, encarnarán con un éxito rotundo los dos extremos de la sociedad burguesa caricaturizada. Consecuencia de ello fue la adopción de la canción, por parte del movimiento de las lesbianas alemanas, como himno no oficial.

3 La literatura en el exilio

A partir de 1933 y hasta 1945, en algunos casos incluso hasta principios de los años cincuenta, y en otros para no regresar jamás, escritores y personalidades

beste Freundin,/o meine schöne Freundin,/o meine treue Freundin,/o meine süße Freundin!//Geht die beste Freundin/mit der besten Freundin,/spricht die beste Freundin/zu der besten Freundin:/Meine beste, meine beste Freundin.//— Ja, was sagt denn da die beste Freundin? Sag mir doch mal, was dir so gerade einfällt!//— Also, ich kann dir nur eins sagen, wenn ich dich nicht hätte, wir vertragen uns beide so gut.../— Ja, wir vertragen uns so furchtbar gut.//— Wie wir uns beide gut zusammen vertragen!//— Es ist kaum noch auszuhalten, wie gut wir beide uns vertragen, nur mit einem vertrage ich mich noch so gut, mit meinem süßen kleinen Mann.//— Ja, mit deinem süßen kleinen Mann!//Ja, mein Mann ist ein Mann!/So ein Mann, wie mein Mann!/Wie der Mann von der Frau,/wie der Mann von der Frau!/Früher gab's noch Hausfreund,/doch das schwand dahin!/Heute statt des Hausfreunds/gibt's die Hausfreundin!//— Dein kleiner Mann ist aber aufdringlich!//— So?//— Ja.//— Warum?//— Na, ich finde.../— Na, wieso?//— Warum ich finde...?//— Wieso findest du?//— Er macht solche Sachen.../— Das paßt mir aber gar nicht!//— Nanu... Na gut, vertragen wir uns! (*Küsse*)//— Na gut, vertragen wir uns! (*Küsse*)//Früher gab's noch Hausfreund, usw./Wenn die beste Freundin/mit der besten Freundin,/spricht die beste Freundin/zu der besten Freundin:/Meine beste, meine beste Freundin. (Voz: Ute Lemper en: *Berlin Cabaret Songs, Entartete Musik, Music suppressed by the Third Reich*, 1996, Matrix Ensemble, piano: Jeff Cohen, arreglos: Robert Ziegler, Decca. Trad. L.V., realizada, como las demás, para esta conferencia y con la única pretensión de ofrecer una versión lo más literal posible, en la cual desgraciadamente se pierden, si no la ironía, el ritmo y algunos brillantes juegos con el doble sentido de algunas palabras, como es el caso de algunas repeticiones no conservables, por ejemplo de „Mann“, que en el original alemán significa „hombre“ y también „marido“, o de „Hausfreund“ y „Hausfreundin“, literalmente „amigo de la casa“ y „amiga de la casa“, aquí traducidos como „amante“ y „amiga“).

del mundo de la cultura y la ciencia emprenden el penoso camino del exilio, huyendo en primer lugar por su desacuerdo ideológico con la dictadura nacional-socialista, y después simplemente intentando escapar de la violencia y la sinrazón destructora extendida por el Ministro de Propaganda Joseph Goebbels. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 Europa, a excepción de Suecia, se convierte en un lugar inseguro, con lo cual a los intelectuales alemanes exiliados en países como Checoslovaquia, Holanda o Francia sólo les queda la esperanza de ser acogidos al otro lado del océano. Los Estados Unidos de América, sin embargo, no aceptan sin reservas la entrada y permanencia en el país de intelectuales comunistas, por lo que es en México, cuyo presidente, el socialista Lázaro Cárdenas, ya había refugiado a un nutrido grupo de republicanos españoles tras la Guerra Civil, donde se forma una importante “colonia” de emigrantes alemanes. Entre ellos está Anna Seghers (pseud. de Netty Radvanyi, nac. Reiling, 1900-1983), la autora, entre otras, de las dos novelas que aún hoy son sus obras más conocidas, *En tránsito* (1944) y *La séptima cruz* (1942), aparecidas primero en sendas traducciones al inglés y, en el caso de la primera, también al español, antes que en el original alemán. En la primera de ellas se relatan, sin obviar la intervención de la casualidad y la suerte, los avatares que deben superar los exiliados que malviven en la ciudad portuaria de Marsella, luchando para conseguir un visado de tránsito hacia la salvación en América. *La séptima cruz* fue la novela que se entregó a los soldados aliados en forma de cómic para que se familiarizaran con la dramática realidad del pueblo “enemigo”. La trama parte de la huida de siete prisioneros políticos del campo de concentración de Westhofen en octubre de 1937 —el modelo real lo proporciona el campo de Osthofen, cerca de Worms, al sur de Maguncia, la ciudad natal de la escritora. De estos siete fugitivos, que a lo largo de la obra van siendo capturados, torturados y ejecutados, muriendo colgados en sendos plátanos podados en forma de cruz, sólo conseguirá escapar uno, el que hubiera debido perecer colgado en “la séptima cruz”. De esta novela propongo a continuación un fragmento que se encuentra casi al final, y que describe el momento en que el comandante del campo de concentración, Fahrenberg, toma consciencia de su fracaso.

El comandante del campo de concentración, Fahrenberg, había dado órdenes aquella noche, como en las anteriores, para que le despertaran si llegaba una noticia sobre el fugitivo. La orden era superflua, pues Fahrenberg tampoco durmió un instante en aquella noche. Ponía el oído atento a todos los ruidos que pudieran relacionarse con la noticia que esperaba. Y si las últimas noches le habían torturado con su silencio, la noche del domingo al lunes le martirizó con los bocinazos incesantes, los ladridos de perros y las voces de labriegos borrachos.

Pero al fin todo recobró la calma. El campo se sumergió en profundo sueño entre la medianoche y la madrugada. Fahrenheit, sin dejar de aguzar el oído, intentó imaginar todos aquellos pueblos, las carreteras y los caminos, una red triangular en la que el hombre tenía que ser cazado, de no ser el diablo en persona; no podía evaporarse en el aire. Tenía que haber dejado huellas de sus zapatos en la húmeda tierra de otoño, y alguien tenía que haberle procurado los zapatos. Alguna mano debió alargarle el pan y ofrecerle un vaso. Alguna casa debió de haberle albergado. Fahrenheit contempló por primera vez la posibilidad de que Heisler se hubiera puesto a salvo. Pero esta posibilidad era inimaginable, imposible. ¿No se dijo que sus amigos le rechazaron, que su mujer tenía un amante, que su hermano participaba en su búsqueda? Fahrenheit respiró, aliviado. La explicación de todo era, probablemente, que Heisler ya no vivía. «Tal vez se haya arrojado al Rin o al Meno; mañana le sacarán a flote.» Imaginó de improviso a Heisler tras su último interrogatorio, con los labios hendididos y la mirada insolente. Fahrenheit tuvo de pronto la certeza de que su esperanza era vana. Ni el Rin ni el Meno escupirían su cadáver, pues aquel hombre estaba vivo y vivo seguiría estando. Fahrenheit sintió desde el día de la fuga que no tenía que habérselas con un individuo de datos personales conocidos, de fuerzas limitadas, sino con un poder sin rostro, inaprehensible. Mas no podía soportar esa idea más allá de algunos minutos. (Seghers 1983: 366s)²⁰

La mano que alarga el pan y ofrece un vaso a Georg Heisler, el evadido, es un ejemplo para Seghers de la humanidad de la gente sencilla, de “los débiles” a quienes ella quiere ensalzar con su obra. Son en este caso aquellos compatriotas –y no siempre correligionarios– suyos quienes, arriesgando la propia vida y la de los seres queridos, osan desafiar con su acción al régimen de terror que les somete, ofreciendo con ello una muestra de la caridad humana y el sentido de justicia del pueblo alemán que la escritora se niega a creer perdidos. El final del fragmento escogido recoge en este sentido la que podríamos denominar “moral” de la historia: sólo multiplicando tales actuaciones en sí mismas insignificantes se conseguirá atemorizar al criminal, haciéndole ver su incapacidad para derrotar definitivamente a ese poder sin rostro ni datos personales, de fuerzas ilimitadas y, por tanto, inaprehensible. Al final de *La séptima cruz* ya no es Heisler el enemigo de Fahrenheit, sino todos aquellos que han facilitado el éxito de su huida. De esta manera Seghers, doblemente perseguida por su origen judío y su con-

²⁰ Trad. Manuel Olasagasti.

vicción comunista, identifica el régimen hitleriano ante todo como aniquilador de su propio pueblo, el alemán.

4 Después de 1945

La alienante situación de desolación tanto externa como interna al final de la Segunda Guerra Mundial en Alemania queda reflejada en el poema que Günter Eich (1907-1972), soldado y prisionero de guerra, escribe en 1945 y al que da el elocuente título de *Inventario*:

Ésta es mi gorra,
éste es mi abrigo,
aquí mis cosas de afeitar
en la bolsa de tela.

La lata de conserva:
Mi plato, mi pote,
en la hojalata
he rayado el nombre.

Lo he rayado con este
valioso clavo,
que pongo a salvo
de ojos codiciosos.

En la bolsa del pan hay
un par de calcetines de lana
y otras cosas que
no revelo a nadie,

que le sirven de almohada
por la noche a mi cabeza.
Este cartón está
entre mí y la tierra.

La mina de lápiz
es lo que más quiero:
De día me escribe versos,
que he concebido de noche.

Ésta es mi libreta,
ésta mi hoja de tienda,
ésta es mi toalla,
éste es mi torzal.²¹

De esta manera se presenta uno de los más conocidos ejemplos de la “Trümmerliteratur” o “literatura de escombros”, a su vez reflejo del ineludible proceso de inventarización de cada una de las posesiones que le han quedado al ser humano después de la gran destrucción. Así, prescindiendo de cualquier condicionante ideológico, el poeta va enumerando cada uno de los objetos cotidianos que no le permiten más que la mera supervivencia, objetos aparentemente anodinos, que representan, en principio, una vuelta a la elementalidad: la lata de conserva a modo de plato, el cartón como colchón. A medida que avanzan las estrofas, sin embargo, y precisamente a través del posicionamiento afectivo del yo poético respecto a los objetos enumerados, éste va retomando aquella individualidad que la conflagración bélica le había arrebatado: el “clavo” es para su dueño “valioso”, las “otras cosas” son igualmente apreciadas y por ello mantenidas “a salvo de ojos codiciosos”, y “la mina de lápiz” es, finalmente, lo que más quiere. Abundando en el aspecto más puramente formal, cabe señalar asimismo que son precisamente el “clavo”, las “otras cosas” y los “versos” los antecedentes de las tres únicas frases de relativo del poema en el original alemán, detalle sintáctico que la transcripción a otra lengua no siempre puede conservar. La creciente emotividad de la enumeración refleja, por otra parte, la progresiva toma de conciencia del “yo” en tanto que poeta: si el clavo sólo le permitía “rayar” su nombre en la hojalata, es decir, una afirmación de su identidad, la mina de lápiz posibilita la transcripción de la creación literaria, sus versos, en la libreta, su libreta. Ambos objetos, la mina de lápiz y la libreta, abren significativamente las dos últimas estrofas. Son, respectivamente, el objeto que materializa la producción de la mente del poeta y el que permite su fijación y recepción. Éste será el punto de partida de la literatura de una nueva era.

²¹ Orig. *inventur*: Dies ist meine Mütze./dies ist mein Mantel,/hier mein Rasierzeug/im Beutel aus Leinen.//Konservenbüchse:/Mein Teller, mein Becher,/ich hab in das Weißblech/den Namen geritzt.//Geritzt hier mit diesem/kostbaren Nagel,/den vor begehrrichen/Augen ich berge.//Im Brotbeutel sind/ein Paar wollene Socken/und einiges, was ich/niemand verrate.//so dient es als Kissen/nachts meinem Kopf./Die Pappe hier liegt/zwischen mir und der Erde.//Die Bleistiftmine/lieb ich am meisten:/Tags schreibt sie mir Verse,/die nachts ich erdacht.//Dies ist mein Notizbuch,/dies meine Zeltbahn,/dies ist mein Handtuch,/dies ist mein Zwirn. (Hoffmann 1998: 14s. Trad. L.V.)

Con todo, el año 1945 no representa una “hora cero” para la literatura en lengua alemana, pues ésta parte de los presupuestos de la literatura del Expresionismo y la República de Weimar. Está fundamentada asimismo en la producción de los autores del denominado “exilio interior”, es decir de aquellos autores que permanecieron en Alemania durante el Tercer Reich, entre otros Elisabeth Langgässer (1899-1950), Hans Carossa (1878-1956), Ernst Jünger (1895-1998) y Ernst Wiechert (1887-1950). Y descubre al mismo tiempo la producción contemporánea extranjera de autores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh, Ernest Hemingway o Thornton Wilder, y la de los escritores alemanes aún exiliados o que van regresando paulatinamente a Alemania, muchos de ellos a la zona de ocupación soviética, a partir de 1949 la República Democrática Alemana. Excepcionalmente polémico es, en este particular contexto histórico y cultural, el discurso que Thomas Mann (1875-1955) pronuncia desde California en mayo de 1945, *Sobre la culpa alemana*, publicado inmediatamente por la prensa en Alemania. La controversia desatada por la invectiva de Mann, excelso representante de la intelectualidad alemana en el exilio, no hace sino agudizarse con la aparición de su novela *Doctor Fausto* en 1948 en Estocolmo. De alguna manera se inicia con ello la división –ideológica y política– que caracterizará la literatura en lengua alemana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: el exilio comunista se convierte en patrimonio de la RDA, mientras que en la República Federal, fundada también en 1949, se lee esencialmente a los autores del exilio interior. Mann, cuyo posicionamiento no es identificable como socialista, permanecerá en el exilio, abandonando los Estados Unidos del senador McCarthy para instalarse definitivamente en Suiza en 1952, donde morirá tres años más tarde.

5 Una literatura dividida

En la RDA se instaura un régimen socialista dictatorial bajo la irradiación del estalinismo de la Unión Soviética, que pretende –y consigue– subyugar la producción artística y literaria al control estatal. Se insta a los autores a escribir según las pautas del “realismo socialista”, un método sin fundamento artístico, concebido por ideólogos del partido. Además, se les conmina a tomar parte activa en el adoctrinamiento de la población trabajadora, con el objetivo final de incentivar así el necesario aumento de producción de las fábricas nacionalizadas. La literatura de este país se configura, de hecho, según la aceptación por parte de los escritores de las imposiciones políticas del gobierno del Partido Socialista Unificado, o su posicionamiento crítico. Viene determinada asimismo por las distintas etapas de mayor o menor represión. A la ilusión del antifascismo de finales de los años cuarenta le sigue el levantamiento de trabajadores del 17 de junio de

1953, novelado por Stefan Heym (pseud. de Helmut Flieg, 1913-2002) en *5 días en junio* (1974).²² Este primer desengaño ideológico culminará en los últimos años cincuenta cuando, obviando la denuncia de los crímenes estalinistas hecha por Kruschov en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1956), se orquesta en la RDA una serie de juicios sumarísimos contra intelectuales. Este período de coerción culmina en las Conferencias de Bitterfeld de 1958 y 1964. En estos encuentros de autores y funcionarios del partido se formula el “programa” que estos últimos pretenden imponer, llegando a ponderar la literatura producida por los propios obreros por encima de la de los escritores que aún se resisten a acatar las directrices políticas y aplicarlas en sus obras. La consigna: “Compañero, toma la pluma; la cultura nacional socialista te necesita!”, resume a la perfección la requerida funcionalidad de la literatura en la RDA. El drama del constante flujo de intelectuales hacia el oeste, donde las obras censuradas en su país se publican rápidamente,²³ refleja a su vez la incapacidad de muchos de ellos de adecuarse a las directrices del régimen autoproclamado socialista. A pesar de ello, quizá el detonante del movimiento de protesta que lleva a finales de los ochenta a la desaparición de la RDA, sea el caso concreto de la expatriación del cantautor Wolf Biermann (n.1936) a finales de 1976, cuando se encontraba de gira en la República Federal. Fue ésta una drástica medida que ciertamente consiguió alejar a Biermann, comunista convencido, pero especialmente crítico con el “socialismo real” de su país, si bien inició una diáspora de jóvenes autores hacia el oeste.²⁴

Mientras tanto, la literatura de la RFA, Austria y la zona germanoparlante de Suiza se caracteriza en los años cincuenta por la experimentación con el lenguaje y el redescubrimiento de la lengua alemana, deformada por el Tercer Reich en el sentido que se ha visto en el poema de Günter Eich, o a la manera del austríaco Ernst Jandl (1925-2000) en su *schtzngrmm*, escrito en 1957 pero publicado en 1966. La pieza se constituye a base de onomatopeyas que dramatizan una escena bélica, con tanques, ametralladoras y proyectiles, y cuyo final es la muerte.

²² Esta novela se publicó por primera vez veintiún años después de los acontecimientos que en ella se relatan, en 1974, en Munich. En la RDA no aparecería hasta 1989.

²³ Tal es el caso de las obras de autores como el anteriormente mencionado Stefan Heym, u otros como Uwe Johnson (1934-1984), Günter Kunert (n. 1929), Reiner Kunze (n. 1933), Peter Huchel (1903-1881), Christa Reinig (n. 1926) y Helga María Novak (n. 1935), entre otros.

²⁴ En 1977, poco después de la expatriación de Biermann, se trasladaron a la RFA Reiner Kunze, Thomas Brasch (n. 1945), Hans Joachim Schädlich (n. 1935) y Sarah Kirsch (n. 1935), entre otros. Posteriormente les seguirían Günter Kunert y Kurt Bartsch (n. 1937), en 1979, y Erich Loest (n. 1926), en 1981, entre otros.

Los dos géneros que, sin embargo, gozan de mayor popularidad son el drama radiofónico²⁶ y la narración breve,²⁷ una adaptación alemana del modelo de la “short story” americana. En estas formas menores el autor consigue transmitir su compromiso de manera inmediata.

Cuando en 1947 la censura de los aliados prohíbe la publicación de la revista *La llamada* por su marcado tono nihilista, se institucionaliza el *Grupo 47*, una reunión de escritores y críticos literarios, a fin de facilitar el diálogo sobre la nueva literatura. En una de las reuniones del *Grupo 47* a finales de 1958, un joven Günter Grass (n.1927) lee fragmentos de su novela *El tambor de hojalata* (1959) que obtiene el premio otorgado por esta institución literaria y se convierte poco después en un éxito sin parangón. En la figura de Óscar Matzerath el hoy laureado con el Nobel consigue crear un pícaro moderno, un narrador que juega con las distintas perspectivas posibles desde la óptica de un hombre que consigue dejar de crecer a la edad de tres años, para así no tener que llegar nunca a formar parte del mundo pequeñoburgués de los “adultos” que, por otra parte, se encargará de desenmascarar. Relatando su vida de forma retrospectiva, como paciente de una institución sanitaria, Óscar Matzerath/Günter Grass ofrece un panorama crítico de los últimos cincuenta años de la historia alemana. El fragmento escogido, del episodio titulado *La tribuna*, ofrece una muestra soberbia –e hilarante– del uso que hace el joven Matzerath de las ventajas de su corta estatura y de su aspecto infantil e inofensivo para, con su ingenio y su tesón, ridiculizar y derrotar a la maquinaria adoctrinante nacionalsocialista.

¿Qué cosa es una tribuna? Da enteramente igual para quién y ante quién se levanta una tribuna, el caso es que ha de ser simétrica. Así, también la tribuna de nuestro Campo de Mayo junto al Salón de Deportes era una tribuna marcada-

²⁶ El autor más conocido de obras radiofónicas fue Günter Eich, vid.e.g. *Sueños* (1950), *El otro y yo* (1951), *Las muchachas de Viterbo* (1952) o *El oleaje ante Setúbal* (1957). Vid. además: *Fuera, ante la puerta* (1947), de Wolfgang Borchert (1921-1947); *Botones* (1953), de Ilse Aichinger (n. 1921); *Balance* (1957), de Heinrich Böll (1917-1985); *El buen Dios de Manhattan* (1958), de Ingeborg Bachmann (1926-1973); o *Los cuervos del señor Walsler* (1960), de Wolfgang Hildesheimer (1916-1991).

²⁷ Vid.e.g. el primer texto leído ante el Grupo 47, *El entierro* (1947), de Wolfdietrich Schnurre (1920-1989); *Inicio de temporada* (1947), de Elisabeth Langgässer (1899-1950); *Caminante, si llegas a Spa...* (1950) y *Las ovejas negras* (1951), de Heinrich Böll; *Historia de un espejo* (1952), de Ilse Aichinger; o *El gato rojo* (1948, 1956), de Luise Rinser (1911-2002).

mente simétrica. De arriba abajo: seis cruces gamadas, una al lado de la otra. Luego, banderas, banderolas y estandartes. Luego, una hilera de negros SS con los barbuquejos bajo la barbilla. Luego, dos hileras de SA que, mientras se cantaba y discursaba, permanecían con las manos puestas en la hebilla del cinturón. Luego, sentados, varias hileras de camaradas del Partido en uniforme; detrás del atril del orador, más camaradas, jefas de las Organizaciones femeninas con caras de mamás, representantes del Senado, de paisano, invitados del Reich y el prefecto de policía o su delegado.

El pedestal de la tribuna se veía rejuvenecido por la Juventud hitleriana o, más exactamente, por la charanga regional de los Muchachos y la banda de tambores y cornetas de la JH. En algunas manifestaciones se encomendaba a un coro mixto, asimismo dispuesto siempre simétricamente a derecha e izquierda, la tarea de recitar consignas o bien de cantar el Viento del Este, tan popular, y que, a voz en cuello, es el más apto de todos los vientos para el despliegue de los trapos de las banderas.

[...]

¿Han visto ustedes alguna vez una tribuna por detrás? Antes de congregarla ante una tribuna –lo digo sólo a título de proposición–, habría que familiarizar a toda la gente con la visita posterior de la misma. El que una vez haya contemplado una tribuna por detrás estará en adelante inmunizado, si la contempló bien, contra cualquier brujería de las que, en una forma u otra, tienen lugar en las tribunas. Lo propio se aplica a la visión posterior de los altares de las iglesias: pero esto irá en otro capítulo.

Óscar, sin embargo, que siempre había sido propenso a ir hasta el fondo de las cosas, no se detuvo en la contemplación del andamiaje desnudo y, en su fealdad, poderosamente real, sino que, acordándose de las palabras de su mentor Bebra, se acercó por detrás a la tarima destinada a ser vista de frente, colóse con su tambor, sin el que no salía nunca, entre los palos, se dio con la cabeza en una lata de filo, se desgarró la rodilla con un clavo que salía alevosamente de la madera, oyó escabarbar sobre él las botas de los camaradas del Partido y luego los zapatos de las organizaciones femeninas, llegando finalmente hasta el lugar más sofocante y más propio de aquel mes de agosto: bajo la tribuna, por dentro, detrás de una placa de madera, encontró lugar y abrigo suficiente para poder saborear con toda tranquilidad el encanto acústico de una manifestación política, sin que lo distrajeran las banderas ni los uniformes le ofendieran la vista.

Me acurruqué bajo el atril de los oradores. Por encima de mí, a derecha e izquierda, se mantenían de pie, según ya lo sabía, con las piernas separadas,

cerrando los ojos cegados por la luz del sol, los jóvenes tambores de la banda juvenil y sus mayores de la Juventud Hitleriana. Y luego la muchedumbre. Olíala yo a través de las grietas del revestimiento. Allí estaba, de pie, apretujándose los codos y los trajes domingueros; había venido a pie o en tranvía; había asistido en parte a misa temprana, sin hallar en ella satisfacción; había venido llevando a la novia del brazo, para ofrecerle a ésta un espectáculo; quería estar presente cuando se hace la historia, aunque en ello perdiera la mañana.

No, se dijo Óscar, no habrán hecho el camino en vano. Aplicó un ojo al agujero de un nudo del revestimiento y observó la agitación procedente de la Avenida Hindenburg. ¡Ahí venían! Sobre su cabeza se oyeron voces de mando, el jefe de la banda de tambores agitó su bastón, los de la charanga empezaron a soplar como probando sus instrumentos, se los aplicaron definitivamente a la boca y ¡allá va!: como una horrible colección de lansquenetes atacaron su metal deslumbrante de sidol hasta hacer a Óscar sentir náuseas y decirse: – ¡Pobre SA Brandt, pobre joven hitleriano Quex, caísteis en vano!

Y como para confirmar esta evocación póstuma de los mártires del movimiento, mezclóse acto seguido a la trompetería un redoble sordo de tambores hechos de piel tensa de ternero. Aquel callejón que entre la muchedumbre conducía hasta la tribuna hizo presentir de lejos la proximidad de los uniformes, y Óscar anunció: – ¡Ahora, pueblo mío, atención, pueblo mío!

El tambor ya lo tenía yo en posición. Con celestial soltura hice moverse los palillos en mis manos e, irradiando ternura desde las muñecas, imprimí a la lámina un alegre y cadencioso ritmo de vals, cada vez más fuerte, evocando Viena y el Danubio, hasta que el primero y el segundo tambor lansquenetes se entusiasmaron con mi vals, y también los tambores planos de los muchachos mayores empezaron como Dios les dio a entender a adoptar mi prelude. Claro que entre ellos no dejaba de haber unos cuantos brutos, carentes de oído musical, que seguían haciendo bumbum, bumbumbum, cuando lo que yo quería era el compás de tres por cuatro, que tanto le gusta al pueblo. Ya casi estaba Óscar a punto de desesperar, cuando de repente cayó sobre la charanga la inspiración, y los pífanos empezaron, ¡oh Danubio!, a silbar azul. Sólo el jefe de la charanga y el de la banda de tambores seguían sin creer en el rey del vals y con sus inoportunas voces de mando; pero ya los había yo destituido; no había ya más que mi música. Y el pueblo me lo agradecía. Empezaron a oírse risotadas delante de la tribuna, y ya algunos me acompañaban entonando el Danubio, y por toda la plaza, hasta la Avenida Hindenburg, azul, y hasta el Parque Steffen, azul, iba extendiéndose mi ritmo retozón, reforzado por el micrófono puesto a todo volumen

sobre mi cabeza. Y al espiar por el agujero del nudo hacia fuera, sin por ello dejar de tocar mi tambor con entusiasmo, pude apreciar que el pueblo gozaba con mi vals, brincaba alegremente, se le subía por las piernas: había ya nueve parejas, y una más, bailando, aparejadas por el rey del vals. Sólo Löbsack, que, rodeado de altos jefes y de jefes de secciones de asalto, de Forster, Greiser y Rauschning, y con una larga cola parda de elementos del estado mayor, hervía entre la multitud, y ante el cual la callejuela frente a la tribuna amenazaba con cerrarse, sólo a él parecía no gustarle, inexplicablemente, mi ritmo de vals. Estaba acostumbrado, en efecto, a que se le promoviera hacia la tribuna al son de alguna marcha rectilínea, y hete aquí que ahora unos sonidos insinuantes venían a quitarle su fe en el pueblo. A través del agujero veía yo sus cuitas. Entraba el aire a través del agujero, y a pesar de que por poco hubiera yo pillado una conjuntivitis, me dio lástima, y pasé a un chárleston, a *Jimmy the Tiger*, aquel ritmo que el payaso Bebra tocaba en el circo con botellas vacías de agua de seltz. Pero los jóvenes que estaban frente a la tribuna no entraban al chárleston, y es que se trataba de otra generación; no tenían, naturalmente, noción alguna del chárleston ni de *Jimmy the Tiger*. No tocaban –¡oh amigo Bebra!– ni Jimmy ni el Tiger, sino que golpeaban como locos, soplaban en la charanga Sodoma y Gomorra. Y en esto se dijeron los pífanos: es igual brincar que saltar. Y el director de la charanga echaba pestes contra fulano y mengano, pese a lo cual los jóvenes de la charanga y de la banda seguían redoblando, silbando y trompeteando con un entusiasmo de todos los diablos, y Jimmy extasiábase en pleno día tigre-canicular de agosto, hasta que, por fin, los miles y miles de camaradas que se apretujaban ante la tribuna comprendieron y exclamaron: ¡es *Jimmy the Tiger*, que llama al pueblo al chárleston!

Y el que en el Campo de Mayo hasta ahí no bailara, echó ahora mano rápidamente, antes de que fuera demasiado tarde, de las últimas damas disponibles. Sólo al pobre Löbsack le tocó bailar con su joroba, porque todo lo que allí llevaba faldas estaba ya tomado, y las damas de las organizaciones femeninas, que hubieran podido ayudarlo, escabullíanse lejos del Löbsack solitario por los bancos de la tribuna. Pero de todos modos también él bailaba, sacando tal vez la inspiración de su joroba, decidido a ponerle buena cara a la alevosa música de Jimmy y a salvar lo que pudiera salvarse.

Pero ya no quedaba nada por salvar. El pueblo se fue bailando del Campo de Mayo, después de dejarlo bien pisoteado aunque verde aún y, desde luego, completamente vacío. [...] yo no aflojé hasta que, con el concurso de los bravos muchachos del pie de la tribuna y del tigre suelto de Jimmy, logramos vaciar el Campo de Mayo, en el que no quedaron ni las margaritas.

Y aun después que hube concedido a mi tambor su bien merecido descanso, los muchachos de los tambores se negaron a poner fin a la fiesta: se requería algún tiempo antes de que mi influencia musical dejara de actuar.

Hay que añadir, por otra parte, que Óscar no pudo abandonar el interior de la tribuna inmediatamente, porque, por espacio de más de una hora, delegaciones de los SA y de los SS golpearon con sus botas la tribuna, buscando al parecer algo entre los palos que sostenían la tribuna –algún socialista, acaso, o algún grupo de agentes provocadores comunistas– y desgarrándose la indumentaria parda y negra. Sin entrar a enumerar aquí las fintas y estratagemas de Óscar, baste decir escuetamente que a Óscar no lo encontraron, porque no estaban a la altura de Óscar. (Grass ²1994:151-157)²⁸

En los años cincuenta y sesenta la escena teatral alemana se hace eco del éxito de dos dramaturgos suizos, Max Frisch (1911-1991) y Friedrich Dürrenmatt (1921-1989), ambos inscribibles dentro de la tradición brechtiana en cuanto al carácter parabólico de sus piezas, pero separándose de ella en lo que respecta a su moral social. No se trata, para Frisch y Dürrenmatt, de apelar al público a actuar de manera que la injusticia del mundo pueda llegar a desaparecer. Conscientes de que es imposible mover al espectador a la razón y la actuación responsable, los autores suizos pretenden simplemente mostrar la absurdidad, lo grotesco, de tal injusticia.²⁹ El compromiso social y político del escritor, del dramaturgo en este caso, se retoma partiendo del denominado “teatro documental” de autores como Rolf Hochhuth (n. 1931), Heinar Kipphardt (1922-1982) o Peter Weiß (1916-1982). Se trata de dramas de tesis dialogados, de forma poco cuidada, basados en procesos históricos y frecuentemente puestos en escena por el director artístico Erwin Piscator (1893-1966), padre del teatro de agitación popular de los años veinte. Los tres exponentes más conocidos y a la vez controvertidos son sin duda: *El vicario* (1963), de Hochhuth, sobre el silencio del Papa Pío XII ante el holocausto, *El caso J. Robert Oppenheimer* (1964), de Kipphardt, sobre el conflicto de conciencia de un científico ante la investigación militar, y *El sumario* (1965), de Weiß, sobre el proceso de Francfort contra dieciocho acu-

²⁸ Trad. de Carlos Gerhard. Vid. también la escena correspondiente de la película homónima basada en la novela de Günter Grass *El tambor de hojalata*, protagonizada por David Bennent y dirigida por Völker Schlöndorff en 1978, con música de Maurice Jarre.

²⁹ Vid.e.g. *La visita de la vieja dama* (1956), de F. Dürrenmatt, o *Biedermann y los incendiarios* (1958), de M. Frisch.

sados de los crímenes de los campos de exterminio nazis. A este giro hacia el documentarismo o neorrealismo se le opone, en los años setenta y ochenta, una dramaturgia en la que priman la deconstrucción y la normalidad de la locura como diagnóstico epocal. De hecho, ya Peter Handke (n.1942), el autor que propiciará el final del *Grupo 47* en 1968, consigue en *Insultos al público* (1966), su obra hablada más famosa –Handke es también autor de obras carentes de palabras–, invertir la relación tradicional entre el escenario y el patio de butacas: los insultos que recibe el público que está en el teatro no forman parte de una puesta en escena, sino que obedecen al deseo de utilizar el lenguaje para desmascarar las relaciones sociales preestablecidas y violentarlas. Su teatro se presenta pues como teatro, como arte, no debe ser confundido con la realidad, como sucede en el teatro ilusionista. Y el lenguaje, o su ausencia, es el protagonista principal de la escena.

6 Literatura de mujeres

Como escritora eminentemente teatral es conocida también la austríaca Elfriede Jelinek (n. 1946), si bien como muestra de su obra propongo a continuación una mirada a su novela *La pianista* (1983), encasillable por su temática dentro de la denominada “literatura de mujeres”. Este subgénero aparece paralelamente en la RDA y en la RFA, en Austria y Suiza, y no sólo como contrapunto literario a la revitalización del movimiento feminista en los años setenta.³⁰ La pianista de Jelinek es Erika Kohut, profesora de piano del conservatorio vienés, ciudad de la música por antonomasia, que vive, a sus treinta y ocho años, bajo el dominio absoluto y aniquilante de su anciana madre. Ella es en realidad quien ha ido modelando el carácter de la hija, su “obra”, quien ha elegido para Erika una profesión emparentada con el arte y, aunque la hija no haya conseguido hacer realidad el sueño de la madre convirtiéndose en una concertista internacional, al menos tiene el porvenir asegurado en el entorno pequeñoburgués de la escuela superior. Pero no el futuro como ser humano, ni como mujer. En el personaje de la pianista Jelinek ofrece un catálogo de perversiones sexuales. El masoquismo,

³⁰ Vid.e.g. *Amor de clase* (1973), de Karin Struck (n. 1947); *Karen W.* (1974), de Gerti Tetzner (n. 1936); *Franziska Linkerhand* (1974), de Brigitte Reimann (1933-1973); *Vida y aventuras de la trovadora Beatriz según testimonios de su juglaresa Laura* (1974), de Irmtraud Morgner (1933-1990); *Mudas* (1975), de Verena Stefan (n. 1947); *Castración* (1976), de Christa Reinig (n. 1926); *Buenos días, hermosa* (1977), de Maxie Wander (1933-1977).

el sadismo, el voyeurismo y el exhibicionismo son desviaciones que se han ido forjando a través de los años, siempre condicionadas por la interacción anormal de Erika primero con su madre, y después con los hombres que en algún momento han rozado su trayectoria vital. El último de esos “intrusos” es un apuesto alumno de piano que se propone seducir a su profesora como reto, para darle una oportunidad de diversión a la solterona y, más interesadamente, adquirir él mismo conocimientos que puedan ser posteriormente aplicables a amores más placenteros —y jóvenes. En el desarrollo del falso enamoramiento Jelinek caricaturiza a una sociedad vienesa hipócrita hasta la inhumanidad, al mismo tiempo que denuncia la monstruosidad de los paradigmas de comportamiento determinados por la especificidad sexual. Todo ello con un lenguaje tomado tanto del discurso sobre el sexo, como del económico, político, religioso, ideológico e incluso cultural. Veamos, por ejemplo, un fragmento que se encuentra casi al final de la novela, justo después de la violación de Erika por parte de su alumno Walter Klemmer:

El maestro del deporte ha cumplido con su tarea. Enseguida se limpia rápidamente con un pañuelo de papel y lo tira al suelo junto a Erika. Le advierte que no debe comentarlo con nadie. Por su propio bien. Se excusa por su comportamiento. Se justifica diciendo que algo se apoderó de él. Cosas que le ocurren a uno. Le promete cualquier cosa a Erika, que sigue tirada en el suelo. Y ahora, lamentablemente, tengo prisa; a su manera, el hombre exige que lo perdone. Ahora, lamentablemente, me tengo que ir; el hombre, nuevamente a su manera, le jura admiración y amor a la mujer. Si tan sólo tuviera una rosa roja se la regalaría a Erika, sin más. Se despide algo confuso, bueno pues, adiós, y en la mesita de la antesala busca el manojito de llaves donde está la llave del portal. No es bueno que dos mujeres vivan solas, le dice finalmente a manera de auxilio. Y una vez más tensa las riendas. ¡Que medite con tranquilidad lo de la distancia generacional! Klemmer le sugiere a Erika que se junte con gente; si no sale con él, al menos que salga sola. Se ofrece para acompañarla a asistir a espectáculos, pero sabe que jamás iría con Erika. Y agrega: muy bien, lo dicho. Acaso volvería a intentar lo mismo con otro hombre, le pregunta interesado. Él mismo se da una respuesta lógica: no, gracias. En palabras de Goethe, dibuja la silueta del diablo sobre el muro; una vez que se invoca a los espíritus, ya no es posible desprenderse de ellos, y se ríe. Sólo puede reírse: ya ves, así son las cosas. Y le aconseja: ¡cuidado! Que ponga un disco y se tranquilice. Él no se despide a la francesa, y ya se ha despedido varias veces en voz alta. Le pregunta si necesita algo y él mismo se responde: ¡ya pasará! Hasta que te cases, todo estará bien, mirando al futuro con sabiduría popular. También esta vez ha de irse a casa sin recibir un beso, pero en cambio él/ ha besado. No se va sin premio. Se lo ha tomado con

sus propias manos. Y también la mujer ha recibido su merecido. El que no quiere es porque ya tiene; de esa forma reacciona Klemmer frente a Erika en vista de que ella no ha mostrado ninguna reacción física frente a él. Baja las escaleras a saltos, abre el portal y tira el manajo de llaves hacia el interior. Los inquilinos quedan a la buena de Dios en un edificio sin cerrar. (Jelinek 1993: 276s)³¹

El juego entre la perspectiva del narrador omnisciente y la del personaje de Klemmer es constante, y evidenciado gramaticalmente en la mezcla de la tercera y la primera persona. De ello se sirve la autora para retratar la incongruencia entre la moral pequeñoburguesa con la que sus figuras parecen comulgar y sus actuaciones. En este sentido no dejan de sorprender los consejos que Klemmer aventura: “No es bueno que dos mujeres vivan solas” y “¡Que medite con tranquilidad lo de la distancia generacional!, cuando él mismo ha abusado tanto de la indefensión física de madre e hija, como de la avanzada soltería de esta última. Incluso se muestra el trasfondo de crueldad de la sabiduría popular: “¡ya pasará! Hasta que te cases, todo estará bien”, es la frase que suele decirse a una niña pequeña que se ha hecho daño, mientras que la sentencia: “El que no quiere es porque ya tiene”, le sirve al agresor, además, para justificar cínicamente la frialdad de su víctima. Con todo, lo más chocante para el lector de la novela de Jelinek es su osadía al trivializar la “gran tradición cultural”, Goethe y su *Fausto* en este fragmento, utilizándola en un contexto perverso. Klemmer es, más que un diablo como el que pierde al Fausto goethiano, un desalmado violento y vanidoso, alguien que sólo busca reafirmarse en lo que concierne a su sexualidad masculina. Y Erika, cuyo pensamiento no sólo Klemmer sino también el lector acierta a descubrir, es ya un ser humano incapaz de canalizar su emotividad a favor propio. Su feminidad es para la profesora de piano una fuente más de desgracia, y de destrucción.

Dentro de las múltiples facetas y particularidades de la literatura femenina, o identificable con ciertos posicionamientos feministas a partir de los años setenta, cabe hacer especial mención de la obra de Christa Wolf (n. 1929), una autora de la RDA que en sus novelas de tema mitológico, *Cassandra* (1983) y *Medea* (1996), ha unido a la temática propiamente femenina, la política. Si Cassandra es la vidente escarnecida que va con pleno conocimiento al sacrificio, Medea es la curandera que amenaza al poder con su sabiduría y es por ello vilipendiada. Centré-

³¹ Trad. de Pablo Diener Ojeda. Cf. la escena correspondiente de la película homónima basada en la novela de Elfriede Jelinek *La pianista*, protagonizada por Isabelle Huppert y dirigida por Michael Haneke en 2001.

monos en esta última. En la figura de la infanticida Medea Wolf consigue retratar la inhumanidad de la vivencia del perdedor, superando, a mi modo de ver, la posible identificación de este perdedor consigo misma o con la extinta RDA. En un intento que podría interpretarse desde la óptica reivindicativa feminista, Medea no es en esta obra la mujer enloquecida por los celos, ni la madre que ha matado a sus hijos de la tragedia eurípidea. De la misma manera, y justificando su propia actuación en el entorno político de los años cincuenta y sesenta en la RDA, Wolf se defiende de las acusaciones de colaboracionismo con el régimen: si bien durante un tiempo actuó de informante para los servicios secretos, las informaciones facilitadas jamás tuvieron ninguna relevancia –su acta de la Stasi ha sido publicada (Vinke, ed. 1993) y así lo confirma. Mucho más controvertida es en la novela la cuestión de si detrás de la Cólquida, la patria de Medea a orillas del Mar Negro en el Cáucaso, se esconde la RDA, como detrás de Corinto, en Grecia, la nueva patria que ha acogido a Medea y Jasón, se puede descubrir a la RFA. Veamos unos fragmentos de sendos monólogos de Medea interpretables en este sentido:

Corinto está obsesionada por el ansia de oro. Puedes imaginarte, madre, que fabrican de oro no sólo los instrumentos del culto y las joyas, sino también utensilios corrientes, platos, cuencos, jarros, incluso esculturas, y que esos objetos se venden a alto precio alrededor de todo su Mediterráneo, y que incluso están dispuestos a cambiar cereales, bueyes, caballos y armas por oro sin labrar, por simples lingotes. Y lo que más nos extrañaba: miden el valor de un ciudadano de Corinto por la cantidad de oro que posee, y calculan en consonancia los tributos que debe pagar al palacio. Cohortes enteras de funcionarios se ocupan de esos cálculos, Corinto se enorgullece de esos expertos, y Acamante, astrónomo supremo y consejero del rey, al que un día confíé mi asombro por la multitud de escribas y calculadores inútiles y arrogantes, me explicó su eminente utilidad para distribuir a los corintios en varias capas sociales, lo que hace gobernable un país. Pero porqué precisamente el oro, le pregunté. Tendrías que saber, me dijo Acamante, que son nuestras ansias o deseos los que dan un valor a un material y a otro no. El padre de nuestro rey Creonte era un hombre inteligente. Le bastó una sola prohibición para hacer del oro en Corinto algo codiciado: una ley que dispuso que los corintios cuyos tributos al palacio no alcanzasen cierto nivel no podrían llevar joyas de oro. También tú eres un hombre inteligente, Acamante, dije. Esa clase de inteligencia tuya no se da en la Cólquida. Porque no la necesitáis, dijo, otra vez con aquella sonrisa que al principio me molestaba. Y, sin duda, tenía razón. [...]

[...] En la Cólquida, todos nos sentíamos inspirados por nuestras antiquísimas leyendas, en las que nuestro país era gobernado por reinas y reyes justos, habi-

tado por personas que vivían en armonía y entre las que la propiedad estaba repartida tan equitativamente que nadie envidiaba a otro ni atentaba contra sus bienes ni, mucho menos, contra su vida. Cuando yo, todavía mal informada en mis primeros tiempos en Corinto, hablaba de ese sueño de los colquidenses, en los rostros de mis oyentes se pintaba siempre la misma expresión: incredulidad mezclada con compasión y finalmente fastidio y rechazo, de forma que renuncié a explicar que para nosotros, los colquidenses, ese ideal estaba tan a nuestro alcance que por él medíamos nuestra vida. Veíamos que nos alejábamos de él de año en año, y que el mayor obstáculo era nuestro rey anciano y anquilosado. Era natural pensar que un nuevo rey podría lograr un cambio. (Wolf 1998: 37s, 93)³²

Medea es una mujer entre dos mundos. Tuvo que huir de su Cólquida natal por su enfrentamiento con el rey, su padre, después de que éste hubiera sacrificado a su hijo y heredero, la única esperanza de democratización del país, para reafirmarse en el poder autocrático. Y en Corinto no sólo es la extranjera que incomoda con su sabiduría y sus preguntas, sino que pronto se convierte en el chivo expiatorio que hay que sacrificar en el altar de la difamación para poder seguir viviendo en la hipocresía. En los fragmentos citados son evidentes los paralelismos entre el sistema colquidense y el socialista de la antigua RDA, entre el corintio y el capitalista de la RFA. En la actitud de los corintios al escuchar los devaneos nostálgicos de los colquidenses emigrados bien puede, por otra parte, reconocerse el menosprecio de los ciudadanos del oeste de Alemania, quienes siguen llamando despectivamente a sus conciudadanos del este “ossies”. En este orden de cosas podría parecer que Wolf quisiera, a través de su Medea, erigir un monumento literario a la RDA que ella misma ha perdido, idealizando un Estado dictatorial, corrupto y económicamente inviable. La posición de Medea respecto a su patria perdida, la Cólquida, no es, sin embargo, de añoranza e idealización, sino altamente crítica, lo cual se observa claramente en las últimas frases citadas y, quizá con mayor amargura, en el fragmento siguiente, en el que Medea reflexiona sobre el sacrificio de su hermano Apsirto a manos de su propio padre, el rey de la Cólquida:

Si ambas cosas hubieran sido posibles, mantenerse en el poder y guardarte, hermano, de buena gana [Eetes, el rey de la Cólquida, padre de Apsirto y Medea] hubiera hecho las dos. El instante en que comprendió que las dos no eran posibles debió de enseñarle el horror. Pero luego, como correspondía a su forma de ser, eligió el poder. Y como medio, la intimidación. (Wolf, 1998: 95)³³

³² Trad. de Miguel Sáenz.

³³ Trad. de Miguel Sáenz.

La patria que Medea/Christa Wolf añora es una patria soñada, la utopía socialista. Y a esa patria, que no pudo materializarse en la extinta RDA, pero que tampoco se realizará en la Alemania unificada después de 1990, la escritora no quiere renunciar.

7 Los años noventa y el cambio de siglo

La literatura en lengua alemana de los años noventa está decididamente marcada por el condicionante histórico de la unificación de Alemania. Al género de las llamadas “novelas del cambio”,³⁴ que tematizan el momento singular de la desaparición de la frontera entre las dos Alemanias, hay que añadir en la actualidad el subgénero de las “novelas de después del cambio”,³⁵ en las que el argumento de la unificación aparece como un trasfondo ya lejano, que determina el presente relatado pero no forma parte de él. Especialmente interesante en este ámbito es el renovado intento, por parte de autores de la denominada “generación de los nietos”, de superar el pasado nacionalsocialista en novelas como *El técnico de sonido* (1995) y *Espías* (2000), de Marcel Beyer (n. 1965). En la primera de ellas se narran los últimos años de la Segunda Guerra Mundial desde la perspectiva de un criminal de guerra y de la hija mayor de Goebbels. En la segunda son los nietos de un aviador de la Legión Cóndor quienes rastrean el pasado de su abuelo.

Otro fenómeno de la literatura de los últimos años del siglo XX es la aceptación y el éxito de autores de origen extranjero que viven en Alemania y escriben en alemán. Dentro de la primera generación de “emigrantes” hay que nombrar a la rumana Herta Müller (n. 1953), la turca Emine Sevgi Özdamar (n. 1946), el sirio Rafik Schami (n. 1946), el italiano Franco Biondi (n. 1947) y la checa Libuše Moníková (1945-1998). A la segunda generación de escritores nacidos en los años sesenta pertenecen la japonesa Yoko Tawada (n. 1960), la húngara Zsuzsa Bánk (n. 1965) y el moscovita Wladimir Kaminer (n.1967). Este último, por ejemplo, escribe unos dos o tres libros superventas al año y es además un genial comunicador que tiene su propio programa de radio, *El mundo de Wladimir*, y ha organizado la llamada *Discoteca de los rusos* en el Café Burger de Berlín. A todos ellos es común la refle-

³⁴ Vid.e.g. *Yo* (1993), de Wolfgang Hilbig (n. 1941), *Una larga historia* (1995), de Günter Grass, *Héroes como nosotros* (1995), de Thomas Brussig (n. 1965), o *Animal triste* (1996), de Monika Maron (n. 1941).

³⁵ Uno de los más exitosos ejemplos es *Simple Storys* (1998), de Ingo Schulze (n. 1962).

xión sobre el enorme valor del lenguaje para reflejar la emotividad del ser humano en tanto que ser individual en una sociedad de masas y de medios, multicultural y móvil. Y valiéndose de la ironía o del desasosiego, en sus obras se relatan los encuentros y desencuentros que configuran nuestra actualidad.

Si la temática que caracteriza la literatura alemana más contemporánea es la redescubierta subjetividad, la forma que quizá pueda considerarse como la más novedosa es la del “microrrelato”, a modo de aforismo, pero de carácter ficticio, a modo de anécdota, pero sin tratar de ningún personaje histórico, a modo de creación lírica, pero carente de su ritmo. Característica esencial del microrrelato es su laconismo, que le confiere la agudeza que lo hace tan efectivo. Propongo a continuación como exponente el relato titulado *Aventura* (1993), del suizo Peter Bichsel (n. 1935):

Una vez en la vida –ya tenía 47 años– tropezó en pleno día, en el centro de la ciudad. De alguna manera subestimó la altura del canto de la acera. Al principio, existió la sospecha de que se hubiera roto el hueso metacarpiano.³⁶

El protagonista de este microrrelato es un hombre que se define por la palabra “centro”, y es justo en ese centro, incluso vital –tiene cuarenta y siete años–, que se sitúa su “aventura”. Sucede, además, en pleno día y en el centro de la ciudad. Con “aventura” se asocia, por otra parte, lo que es más bien un accidente, un accidente fortuito. Y la consecuencia, probable, no definitiva, es también relacionable con ese centro, con esa mediocridad y a la vez con esa indecisión, que parecen regir su existencia: la rotura de un hueso que ocupa una posición intermedia en la palma de la mano.

Esta “aventura” que describe Bichsel ciertamente nos recuerda a aquel “fin del mundo” expresionista de Van Hoddis con el que abríamos este paseo literario. Había anunciado, sin embargo, que el viaje iba a concluir con el anodino motivo de un resfriado. El de los pequeñoburgueses de principios del siglo XX era, como quedó dicho, un indicador de la hecatombe esperada por el poeta, el fin del hombre guillerminiano. El tema de la canción de Meret Becker (n. 1969), con la que concluimos, es la imposibilidad de comunicación, de transmisión de aquellas emociones de las que, no obstante, depende la propia existencia del ser huma-

³⁶ Orig. en: Kaiser, ed. 2000b: 183. Trad. L.V. En el original se repite varias veces el sujeto masculino, no recogido en la traducción.

no. Así, con la historia de la muerte de la golondrina portadora de un mensaje de amor, y de la joven enamorada a quien éste va dirigido, vemos a su vez un ejemplo del cabaret berlinés de los primeros años del siglo XXI.³⁷ Probablemente pueda incluirse a Becker dentro del “milagro de las señoritas”, un movimiento literario llamado así por reunir a escritoras que rondan los treinta años³⁸ y por analogía al “milagro económico” de los años cincuenta en la República Federal Alemana. En todo caso, el interés de la literatura en lengua alemana de principios del siglo XXI ha dejado de ser eminentemente político o de carácter reivindicativo en el sentido, por ejemplo, de los planteamientos feministas de la escritura de mujeres de los años setenta y ochenta. El enfoque es ahora hacia la sensibilidad, la fragilidad y la subjetividad del individuo y su experiencia en un entorno que sigue siendo alienante.

sentada en la cornisa de la ventana de la chica
había una pequeña golondrina empapada
que tenía en el piquito
un mensaje no – sólo medio
la lluvia se había llevado
el nombre del enamorado y también la palabra amor
y así la chica murió al partirsele el corazón
y la golondrina de un resfriado³⁹

³⁷ Meret Becker es una polifacética escritora y compositora que canta y actúa habitualmente en el café-teatro *Bar Jeder Vernunft* (Bar del sentido común) de Berlín.

³⁸ Al “milagro de las señoritas” pertenecen autoras como Jenny Erpenbeck (n. 1967), Judith Hermann (n.1970), Alexa Henning von Lange (n. 1973), Zoë Jenny (n. 1974), o Sibylle Berg (n. 1962).

³⁹ Orig. *schwalbé (vogellied)*: es saß auf dem fenstersims des mädchens/eine kleine durchnäßte schwalbe/die hatte in ihrem schnäbelein/eine nachricht nein – nur eine halbe/der name des liebsten und auch das wort liebe/sind vom regen weggeschwemmt worden/so ist das mädchen an gebrochenem herz/und die schwalbe am schnupfen gestorben (voz: Meret Becker, música: Ulrike Haage en: *fragiles*, Philips/Decca, 2001, trad. L.V.)

Bibliografía básica: manuales

- Barck, Joachim et al. (2002) *Von 1945 bis zur Gegenwart*. Vol.6 de *Geschichte der deutschen Literatur*. Leipzig/Stuttgart/Düsseldorf: Klett.
- Beutin, Wolfgang et al. (2001) *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Frenzel, Herbert A./Frenzel, Elisabeth (1990) *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*. München: dtv.
- Roetzer, Hans Gerd/Siguan, Marisa (1992) *El siglo XX: de 1890 a 1990*. Vol.2 de *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Ariel.

Bibliografía citada

- Grass, Günter (1994) *El tambor de hojalata*. Trad. Carlos Gerhard. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Hoffmann, Dieter (1998) *Arbeitsbuch Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Tübinga/Basilea: Francke.
- Jelinek, Elfriede (1993) *La pianista*. Trad. Pablo Diener Ojeda. Barcelona: Mondadori.
- Kaiser, Gerhard R. (ed.) (2000a) *Gegenwart I*. Vol.16 de *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Kaiser, Gerhard R. (ed.) (2000b) *Gegenwart II*. Vol.17 de *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Pinthus, Kurt (ed.) (1991 [1920]) *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlín: Rowohlt.
- Seghers, Anna (1983) *La séptima cruz*. Trad. Manuel Olasagasti. Madrid: Alfaguara.
- Vinke, Hermann (ed.) (1993) *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. Hamburgo: Luchterhand.
- Wolf, Christa (1998) *Medea*. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Debate.

El mundo pluricultural visto por las mujeres en la literatura italiana de hoy

Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado.

Presidente de la Dante Alighieri.

Universidad de Murcia.

“Hay otros mundos, pero todos están en éste.” Simples y sencillas palabras para que nos quitemos la venda de los ojos y sepamos que nuestra sociedad se compone de algo más que el mundo acomodaticio, consumista, universitario y profesional que nos rodea. Podemos ser marginales sin salir de nuestras ciudades, y podemos enriquecernos con una atenta mirada a los barrios que forman los lugares donde vivimos.

Leer a las escritoras italianas de hoy –aunque sean de diferentes generaciones– para ver de qué mundos nos hablan. Ciertamente imposible ser exhaustivo. Autoras elegidas por su diversidad temática: Margaret Mazzantini (Premio Selezione Campiello y Premio Strega), Giuliana Morandini, (Premios Prato, Viareggio, Selezione Campiello), la irónica Rossana Campo, autora de “In principio erano le mutande” llevada al cine por Ada Negri; Marisa Madieri o Melania Mazzucco (Premio Strega). Muchas las escritoras ausentes, sobre todo entre las grandes escritoras, pero he dejado hablar, sobre todo, a las jóvenes que tienen mayor responsabilidad de recoger la sociedad en que viven.

Margaret Mazzantini, nacida en Dublín aunque vive en Roma, publicó su primera obra en 1994. “Il catino di zinco” con el que ganó el Premio Selezione Campiello. Obtuvo también el premio Strega 2002 con su obra “No te muevas” (“Non ti muovere”, Mondadori, 2001) de la que Sergio Castellino ha rodado e interpretado la película y por la que Penélope Cruz ha recibido el Donatello este año por su papel de la mujer marginal, que lleva el nombre de Italia. Mazzini nos habla de ese cruce

de mundos, en la sociedad que nos circunda, donde se tejen las vidas de personajes de mundos diversos: Timoteo es cirujano, casado con Elsa, brillante periodista, con una hija adolescente a la que se le permite comprarse la motocicleta de pequeña cilindrada, pese a la inicial oposición de los padres (ya se sabe: “se subirá de todas formas a la de los amigos”, “promete llevar siempre el casco”...). El asfalto húmedo, una maniobra arriesgada y la niña –que no se abrochó el casco- cae al suelo y sufre un gravísimo golpe en la cabeza que la mantiene en coma, a las puertas de la muerte. Mientras un colega del padre la opera –él no se atreve a hacerlo, porque para un cirujano el amor hacia el paciente que ha de operar “está contraindicado”- llega el momento de rendir cuentas, de confesar a una hija, que no puede escuchar, los hechos que pudieron cambiar sus vidas. Son personajes que, como dice Timoteo para referirse a su mujer, periodista y de clase alta, no conocen el dolor: “ha imparato tutto, ma non conosce il dolore, crede di conoscerlo, ma non sa. È lassù in cielo –vuelve en avión- e ancora non sa cos’è questo quaggiù.” Sin embargo Italia, la amante del padre a la que éste vio por primera vez en los suburbios de la ciudad un día que se le estropeó el coche, lo conoce bastante bien, o mejor, desconoce el dolor al igual que desconoce la felicidad, así cuando su amante le dice que la ama ella confiesa que, pese a haber tenido relaciones sexuales desde casi una niña, es la primera vez que alguien se lo dice.

Son mundos alejados entre sí, como el del propio protagonista cuya madre, tras casarse, se ve obligada a vivir en un barrio más mísero del que está acostumbrado: “ma tua nonna –dice Timoteo en su ficticia conversación con la hija- si rifiutava di guardare fuori dalle finestre, per lei quel quartiere non era triste, la tristezza sapeva bene come sopportarla, no, era molto peggio, era un gradino al di sopra la miseria”.

Es el sutil hilo que separa el racismo como tal, -desprecio por quien es de otra raza, de otra cultura-, de ese racismo encubierto hacia quien está por debajo de nosotros económicamente, en los límites de la miseria. Aceptar al extranjero rico, de buena posición, es “ser cosmopolita”, “abierto de ideas”; aceptar al pobre que convive unas manzanas más allá es mucho más difícil. Si el pobre es extranjero al desprecio lo llamaremos “racismo”, pero si es de nuestra propia raza, ¿cómo definir ese desprecio, esa actitud a la defensiva, ese miedo interno bajo la excusa de que pueden robarnos o asaltarnos? Algo así siente Timoteo cuando por primera vez entra en la casa de Italia para hablar por teléfono. Es el miedo a una miseria que espera no le salpique.

En aquélla casucha bajo el acueducto, las primeras relaciones sexuales son forzadas, violentas, hasta el punto de que Timoteo lo asume como una violación

(“Ho violentato una donna- gridai” p.45). Italia nada nos dice, aunque tenemos la certeza de que su sexualidad está en manos de los otros, los cuales la usan según su conveniencia (desde el padre que la estupra, hasta Timoteo que la asalta sin darle espacio para la negativa). Inútilmente esperará el protagonista que vengan los carabinieri a arrestarle por violación -a Italia sería lo último que se le ocurriría-, en su mundo no hay sitio para la justicia ni para la voluntad propia. Pero Timoteo siente el remordimiento (“Perché non sono andato indietro a farle una carezza, a convincerla che non era suceso nulla?” p.51) aunque a veces trata de justificarse (“No, non avevo fatto tutto da solo. Lei aveva voluto, quanto me. Più di me... Lei faceva l’amore così, non io” p.59).

Timoteo ve quizás en ella el lado contrario de la vida que él lleva: “Lei non bella, era scialba, deprimente. La sua pochezza mi sembrava una tutela, nessuno poteva immaginarla quando diventava un’altra e il suo corpo spento si accendeva di vita” (p.81). Ella sufre cuando Timoteo llega a dejarle dinero: “Lei accettò, come si accetta il dolore”. Todo lo contrario ocurre -su cara se llena de felicidad- el día que Timoteo tiene hambre y consiente que Italia le prepare un plato de pasta (“Non era solo allegra, era qualcosa di più, era felice” (p.92). Con la comida la relación entre ambos trasciende el mundo de las relaciones sexuales para convertirse en convivencia cotidiana; Italia mira mientras él come y en esa sencilla escena ambos amplían su mundo común: “Gli spaghetti erano davvero buoni, Angela. Gli spaghetti più buoni della mia vita. Mangiavo sotto lo sguardo vigile di Italia che non si perdeva un solo moto del mio appetito, lo assecondava con gli occhi, con piccoli assestamenti delle spalle, delle braccia. Sembrava che mangiasse a sua volta, che assaporasse con me ogni boccone” (p.92), “Aveva smesso di temermi. Era bastato un piatto di spaghetti” (p.95).

Y el amor surge irracional entre dos personas de mundos distintos, sin aparentemente nada en común, sólo la necesidad de estar uno junto al otro: “Non c’era una sola cosa in lei che corrispondesse ai miei gusti. Eppure era lei, Italia, e mi piaceva tutto da lei. Senza saperne la ragione. In quella notte lei era tutto ciò che desideravo” (p.108).

Pero no son sólo dos personas que se han amado, son también dos mundos diferentes que nada tienen que ver el uno con el otro. Por eso Timoteo piensa en Elsa, su mujer, y en las palabras que nunca le dirá: “Ho desiderio di una donna ma forse mi vergogno di lei, mi vergogno di desiderarla. Ho paura di perderti, ma forse sto facendo di tutto per essere lasciato. Sì, mi piacerebbe vederti preparare una valigia e scomparire nel cuore della notte. Correrei da Italia e forse li scoprirei che mi manchi” (p.147).

Italia queda embarazada, el hijo que espera es excusa y motivo para que Timoteo decida abandonar a Elsa, pero ésta, después de más de doce años sin querer tener hijos, también lo está. Italia se da cuenta el día que desde la acera de enfrente espía la casa de Timoteo. Al verle salir con su mujer, a Italia le basta verla a ella agarrándose el vientre por abajo, para comprender que también la esposa espera un hijo. Es entonces cuando decide llevar a cabo la idea que ambos habían rechazado a la puerta misma de la clínica privada a la que Timoteo había llevado a Italia: abortar. Lo hará como las mujeres del mundo al que pertenece Italia, a manos de una gitana y lejos del Hospital desinfectado y limpio.

Angela, con su accidente, es causa de la confesión del padre, pero también motivo principal del cambio de destino de Italia, Timoteo y Elsa: “Sei apparsa in questa casa la stessa sera in cui io avevo deciso di lasciarla e ti sei inghiottita il mio destino” (p.166) –le dice Timoteo a la hija-. Pero Timoteo desea ir al otro lado, a ese mundo diferente al que pertenece Italia: “Cercavo il contagio, Angela, che mi spingesse definitivamente dall’altra parte, in quella palude tra il mare e la città dove habitaba l’unica persona che amavo veramente” (p.187).

La cadena se rompe por su eslabón más débil: el mundo precario de Italia. Y Timoteo, con el paso del tiempo (Angela tiene ya quince años) volverá a amar a Elsa con la pasión tranquila de la convivencia, tal y como le confiesa a la hija: “lo la amo, Angela. La amo per come è stata, e per come siamo. Due vecchi podisti in marcia verso un traguardo di polvere” (p.294).

Pero en la literatura actual italiana también están presente otros mundos, aunque quizás no los que esperábamos, se trata de mundos entre las diferentes regiones de Italia: el conflicto del Mezzogiorno entre las regiones del Norte y del Sur, el de zonas limítrofes como el Friuli (detengámonos en Marisa Madieri, o Giuliana Morandini) O bien las diferencias con otros países de Europa: la frontera que existió entre las dos Alemanias (Morandini), la estancia de jóvenes italianas en los barrios de París (Rossana Campo).

La obra narrativa de Giuliana Morandini, nacida en Pavía de Udine, está estrechamente ligada a su doble condición de mujer y de friuliana: por una parte mujer que reivindica la igualdad, y al mismo tiempo un mundo interior femenino propio; y por otro, su pertenencia al Friuli, a un mundo fronterizo, de ciudades con un fuerte sentido de la Historia y la Cultura (a Trieste le dedicará dos de sus libros).

Su obra narrativa la constituyen principalmente las trilogía de las ciudades formada por las novelas Cristal de Viena (I cristalli di Viena, Bompiani, 1978)

que aquí presentamos y por el que recibió el Premio Prato, Caffé Specchi (Bompiani, 1983) por el que se le concedió el prestigioso Premio Viareggio, y Ángel en Berlín (Angelo a Berlino, Bompiani, 1987) Selezione Premio Campiello. En estas novelas la presencia de las ciudades centroeuropeas Viena, Trieste y Berlín no es casual, pues la ciudad con su pasado se convierte en un personaje más de la obra.

Café Specchi (1983) toma el título de un conocido café de Trieste, ciudad a donde la protagonista Katharina Pollaczek llega para tratar infructuosamente de que le sea concedida la custodia de su hijo. Hay en Katharina un sentido de maternidad frustrada, no vivida plenamente. La protagonista busca desde el primer momento a su abogado, Osermann, del que espera noticias; el encuentro no se producirá hasta las últimas páginas del libro cuando le comunica “qué lejos estamos de la solución” y de cómo la documentación judicial es un muro sobre el que se estrella los deseos íntimos de esa mujer a la que le prohíben ver a su hijo a causa de la oposición del padre de éste, que usa todo su poder de familia aristocrática y toda su excentricidad de hombre obsesivo para retenerlo. Nuevamente en Morandini aparece sus rasgos feministas que muestran a la mujer como el eslabón más débil de la cadena, pero cuya condición femenina le lleva precisamente a defender su maternidad truncada que busca y desea al niño nacido de sus entrañas.

La variedad lingüística, que ya existe en toda la obra de Morandini, se amplía. Aparecen conversaciones en inglés, eslavo, alemán, italiano, e incluso en árabe en el último capítulo; porque la variedad lingüística es para Morandini síntoma de la variedad cultural y racial del mundo de frontera en el que vive; la protagonista usa una lengua determinada según la relación que quiera establecer con su interlocutor. Katharina, la protagonista, habla inglés en el hotel o con el médico serbio, y duda qué lengua utilizar con el marido. La lengua se convierte en parapeto tras el que defenderse de la agresión externa.

Dentro de esa descripción de los límites que separan diferentes mundos, encontramos la figura de Marisa Madieri (autora de tres libros, “Verde agua” 1987, “El claro del bosque” 1992, “La concha y otros cuentos” 1998). En su libro “Verde agua” nos cuenta el éxodo de aquellos italianos que después de la Segunda Guerra Mundial se ven obligados a abandonar las zonas asignadas a la exYugoslavia. Italianos para los que les expulsan, y casi yugoslavos para los que los reciben al otro lado de la frontera. Son vistos con desconfianza por ambos mundos. Sin casa ni posesiones, son confinados en hangares y silos convertidos en albergues de acogida. Emigración forzada dentro del propio país, que se contra-

pone al conocimiento –y es fácil que así fuera- de que dentro de la propia sangre hay también ancestros eslavos, pertenecientes a ese otro lado que les expulsa por considerarlos extranjeros.

Pero no todas las fronteras son internas –dentro de Italia- o externas –entre Oriente y Occidente—. Otras escritoras han mostrado la diversidad dentro de la propia Europa. Así Morandini en *Ángel en Berlín* (*Angelo a Berlino*, 1987) se centrará en la división artificialmente creada dentro de la propia Europa. La autora toma el nombre de la una cita de Walter Benjamín, de “Ángelus Novus”, colocada al inicio: “El ángel de la historia tiene el rostro dirigido al pasado...” Nuevamente una mujer en movimiento, Erika, la protagonista, pasa de la antigua Alemania del Este a Berlín Oeste para estudiar los proyectos de las nuevas construcciones y documentarse sobre la historia del tejido de la ciudad”, el estudio de la estructura arquitectónica pasada servirá para comprender cómo programar la reconstrucción de la ciudad. Sus personajes son mujeres solas que vagan su ansiedad, dolor, vacío y desasosiego por ciudades queridas al encuentro de personajes o cosas (edificios, calles...), acompañadas más por sus pesadillas y miedos que por personas. Existe en todas ellas una carencia afectiva, una necesidad de amar que no puede ser colmada. Pero Erika encontrará el amor y la compañía en un arquitecto de Berlín que trabaja fuera del sistema y con libertad, y ese amor será su revancha sobre el pasado que la atenaza.

Encuentros con personas de la ciudad, pertenecientes a otros mundos suburbanos y extraños: el encuentro casi fantasmal con la viuda que le alquila una habitación, o con la “belleza antigua” de la joven Malina por la que Erika se siente atraída, Malina desaparecerá sin que nadie parezca haberla conocido, por lo que la posible relación entre ambas queda en algún que otro gesto. La presencia de lo multicultural en los personajes de Morandini: Malina se considera tan alemana como Erika, pues aunque de padres turcos nació en Alemania: “La Turquía de Malina estaba lejos, y también la Prusia de Erika.”

En el pasado de Erika hay una víctima cubierta de sangre –la hermana muerta al tratar de cruzar el muro- que le crea una especial desazón, además de la locura de la madre ya desaparecida. En ella está presente la herida de la separación, al igual que la sufrida por Alemania, que históricamente ha padecido guerras de religión y luchas entre pequeños estados celosos cada uno de ellos del propio orden; la herida del país se concreta en la herida mortal padecida por su hermana. Y para curar la herida nada como la paciencia. Cuatro años más tarde de escrito el libro, el muro de Berlín caía y la reunificación de Alemania se producía dentro de una Europa Unida.

Pero la literatura italiana escrita por mujeres presta también atención al problema de la emigración, aunque no es la actual sino la que sufrió el pueblo italiano a principios del siglo XX. Melania G. Mazzucco (1966), publica su primera novela, “La balsa de la medusa” en 1996, obteniendo un gran éxito internacional, finalista de los premios Strega y Viareggio; en el 2000 publica “Lei così amata” sobre la vida de Annemarie Schwarzenbach. Ganó el premio Strega 2003 con “Vita”, que tiene como telón de fondo el tema de la emigración que llevó a tantos italianos a la ciudad de los rascacielos en la primera década del siglo pasado. No obstante las circunstancias sean diferentes de las de la emigración actual, la escasez, el robo y la miseria son los mismos. Ciertamente el paso del océano no permite pateras, pero las condiciones que impulsaron a aquellos hombres y mujeres fueron las mismas que se dan hoy. Así nos cuenta Mazzucco las condiciones del viaje: “In quei dormitori –è cosa risaputa- nelle interminabili dodici notti di viaggio sparrisce di tutto –dai risparmi al formaggio, dalle teste d’aglio alla verginità- e niente si ritrova” (p.15). La emigración conlleva no solo la esperanza ante nuevas oportunidades y descubrimientos, sino también, y principalmente, el miedo a un mundo desconocido, a un viaje al “corazón de la noche” parafraseando a Conrad: “Un intero mondo sconosciuto gli viene incontro nel cuore della notte, aggredendolo mentre è così indifeso –con i sussurri, le ombre e il buio” (p.18), para en algunos casos dar paso a la desilusión, como la que invade a la jovencísima Vita al comprobar que las hormigas son iguales a las de su pueblo (“Ne lasciò salire una sul palmo de la mano. Poi la uccise, delusa. Disse che era identica alle nostre” (p.32).

También presente la mentira implícita que conlleva la emigración –como ayer y como hoy-. Paradójicamente en aquel entonces no podían decir que tenían contrato de trabajo, hoy se ven obligados a decir que visitan nuestros países como turistas: “La maggior parte ha anche un contratto di lavoro. Ma tutti lo hanno negato. Così bisognava (...) L’interprete ti spiega che devi dire la verità, solo la verità, perché in America la menzogna è il peccato più grave, peggio del furto. Ma purtroppo la verità non serve a loro e non serve a te” (p.21).

Y es que efectivamente la literatura italiana se detiene más fácilmente en la emigración histórica de los italianos hacia el exterior (especialmente la dirigida a América del Norte y a Argentina), o en la de los movimientos de población provenientes del Sur de Italia, dirigidos al Norte Septentrional, durante los años cincuenta, sesenta y setenta, que no en la emigración que en estos momentos recibimos en nuestra sociedad, esto es, la que viene del África Subsahariana, la del Magreb, o la de los antiguos países del Este. Enfrentamiento de mundos diferentes pero que no son homogéneos, pues algunos de estos grupos tienen diferen-

te color de piel, diversa religión, lo que les hace más ostensiblemente foráneos ante una sociedad que siempre teme a lo desconocido.

Pero prosigamos con la obra de Melania Mazzucco. A la pobreza de la emigración pronto se une la extorsión que una minoría ejercita sobre aquella: “Prima sono venuti due loschi figuri alla frutteria, hanno annusato con aria proterva i suoi pomodori riarsi dal gelo e gli hanno detto di preparare duecento dollari altrimenti gli bruciavano il negozio (...) O pagi o muori. E Agnello non vuole né pagare né morire” (p.27). Pero para algunos el miedo es un lujo “que no se pueden permitir.”

Los emigrantes quedan subdivididos ya desde el momento que emprenden el viaje, según sea la nave inglesa o italiana: “sul piroscavo aveva mangiato a saziatà –non per niente era un piroscavo inglese, solo gli sprovveduti viaggiano con le bagnarole italiane” (p.32). Después se irá creando una jerarquía de acuerdo al trabajo o la fortuna que se tenga. En 1997 Mazzucco viaja a New York y, tras la conversación con un doctor de un psiquiátrico, llega a la siguiente conclusión: “Negli anni Quaranta, mi spiegò un giovane dottore, la maggior parte dei ricoverati erano italiani. Gli italiani erano la minoranza etnica più miserabile della città. Più miserabili degli ebrei, dei polacchi, dei rumeni e perfino dei negri. Erano negri –mi disse- che non parlavano nemmeno l’inglese” (p.42). Y esto tiene sus consecuencias en el mundo laboral ya que el contratante “vuole prendere i negri del Sud al posto degli italiani” (p.54).

Aunque el libro se refiere a hechos ocurridos hace un siglo, no podemos dejar de pensar que la escritora tiene en mente las circunstancias actuales de la emigración, pues en el capítulo titulado “Welcome America” recoge algunos artículos que ponen el grito en el cielo contra la emigración, y que hoy un siglo más tarde siguen utilizando algunos de los críticos más conservadores de nuestra sociedad. Así Samuel Conkey, en su artículo “Immigrazione sgradita” del 28 de abril de 1903, firmado en Brooklyn: “Ma le nostre leggi per l’immigrazione sono troppo lassiste. Guardate le nostre prigioni, negli istituti di pena, guardate il numero di omicidi e crimini quotidiani. Sono tutti commessi da stranieri. E perché questi stranieri selvaggi e col sangue caldo sono sempre armati di stiletto o revolver?” Nelle nostre strade sono tutti armati. Non molto tempo fa ho visto un ambulante italiano che spingeva un carretto a mano minacciare con un coltello un bambino americano che lo aveva provocato prendendolo in giro in modo innocuo (...) Non ho trovato un poliziotto e il potenziale assassino è scappato” (p.46) Curioso que don Samuel no reproche nada al niño maleducado pero no dude en definir al hombre del carrito como “potencial asesino”. No dudo que dichos documentos hayan sido

colocados en el libro por la autora para hacernos reflexionar sobre la actitud que algunas personas mantienen respecto al foráneo. Otro texto de Eugene B. Willard, del 1 de julio de 1903, relaciona emigración y delincuencia: “non può esservi dubbio che un’immigrazione straniera senza regole e senza restrizioni ha molto a che vedere con il pericolo aumento del crimine in questo paese. Le nostre prigioni, i nostri manicomi e le case di correzione per minorenni sono la prova di questa tendenza” (p.47).

El emigrante es incomprendido y sufre la pérdida de su paisaje, de sus gentes. Es el miedo a olvidarse de todo lo que se dejó atrás, terror que atenaza a Diamante, el otro niño que acompaña a Vita: “A volte Diamante temeva di diventare come lei, un giorno. Di dimenticare da dove fosse venuto, chi era stato, quale fosse la sua gente” (p.154). Mas para aquellos que vienen solos, de países más lejanos, pierden algo que puede ser más traumático, la propia lengua: “Lena viene da una montagna del Caucaso (...) la lingua sua se l’è dimenticata, e questo l’affligge enormemente” (p.50). Diamante, sin embargo, a fuerza de vender periódicos en italiano por las calles de la ciudad, sabrá valorar con posterioridad el don precioso de la propia lengua: “Quel lavoro –del quale fu defraudato tanto presto– gli avrebbe lasciato una tenace venerazione per i giornali. Gli avevano insegnato ciò che non sapeva, e furono le sue scuole superiori. Gli avevano offerto un dono che sul momento gli sembrò inutile: la lingua italiana” (p.87). El amor por la palabra y el enriquecimiento que ello supone está presente en los dos protagonistas, Vita e Diamante, así “la piccola Vita piatta come una frittata e inesorabilmente bambina aveva qualcosa che mancava a tutte le altre femmine del quartiere: le parole. La prima cosa è dare un nome alle cose. Così sai dove sono. Se non lo sai, non puoi cercarle” (p.112). Efectivamente, los hombres van a trabajar fuera de casa y, aunque con dificultad, aprenden un inglés básico, pero las mujeres que permanecen en las casas sólo saben hablar la lengua de origen, el italiano, lo que les imposibilitará salir en un futuro del barrio, convertido casi en un ghetto.

Pero a qué iban esos jóvenes a América, realmente pensaban no volver a su patria, para la escritora “comincio a pensare che per un’intera generazione di ragazzi l’America non fosse una meta né un sogno. Era un luogo favoloso e insieme familiare –dove si compiva, con il consenso degli adulti, un rito di passaggio, un rito d’iniziazione. Altre generazioni ebbero il servizio militare, la guerra in trincea, le bande partigiane, la contestazione. I ragazzi nati negli ultimi decenni dell’Ottocento ebbero l’America” (p.135). Posiblemente ni siquiera se lo planteasen, simplemente no tenían otra posibilidad ni otra escapatoria.

Marginalidad, emigración, diversidad cultural: en Rossana Campo la presencia de negros indica la marginalidad del barrio en el que vive la protagonista (“c’è tutta la puzza del vicolo che sale si espande e di diffonde, poi vedo una con qualcosa attaccata alla schiena che si sbraccia e (...) essedo io molto abituata alle donne africane mie vicine di casa qui nel vicolo mi pare di riconoscere Akofa” p.11). Campo, que pasa parte de su tiempo en París, es más proclive a introducir algún personaje subsahariano (“la storia d’amore grande della sua vita –di Filiberto- era durata 14 anni con una ragazza africana di Abidjân nella Costa d’Avorio” p.47).

Aunque, insisto, que nada más lejos de mi intención en esta intervención que ser exhaustivo sobre la literatura italiana actual escrita por mujeres, se tiene la impresión de que no se ha profundizado todavía en la incorporación de esos otros mundos –subsahariano, sudamericano, oriental- en nuestra sociedad. Sin embargo hemos de reconocer que no toda nuestra cultura se comporta de igual modo, el cine y la televisión –más atentos a la actualidad – han comenzado a hablar sobre el fenómeno de la emigración y el contraste de mundos diversos–, recordemos la película “Lamerica” de Gianni Amendola y otras de un cine menos comercial, así como reportajes televisivos con fuerte sentido cinematográfico nos hablan de las nuevas culturas que irrumpen en una sociedad necesitada de nuevos ciudadanos que sin embargo se han formado fuera de ella. Esperemos que, como ya ocurriera en Francia e Inglaterra, con flujos de emigración recibidos en décadas anteriores a los que han llegado a los países del sur de Europa, no haya que esperar muchos años –quizás una o dos décadas- para que, como hiciera Melania G.Mazzucco con su familia, cuenten la experiencia que supone el choque de unos mundos a los que habrá que acostumbrarse y, al mismo tiempo, auspiciar una convivencia pacífica dentro de una sociedad que comienza a establecer otros parámetros de permisividad y tolerancia.

*Las obras traducidas a nuestra lengua de las escritoras citadas son las siguientes: Rossana Campo, *Nunca me he sentido tan bien*, Murcia, Diego Marín, 1999; Marisa Madieri, *Verde agua*, Barcelona, Minúscula, postfacio de Claudio Magris, 2000, *El claro del bosque*, Barcelona, Minúscula, estudio de Ernestina Pellegrini, 2002; Margaret Mazzantini, *No te muevas*, Salamandra 2003, Círculo de Lectores 2004; Melania G.Mazzucco, *El beso de la medusa*, Seix Barral, 1997, *La cámara de Baltus*, Seix Barral, 1998, *El golf de los tiempos*, Seix Barral, 2002, *Vida*, Barcelona Anagrama, 2004; Giuliana Morandini, *Cristal de Viena*, Madrid, Huerga & Fierro, 2003.