

La ruta de la creatividad

Ensayos

Cecilia Urbina



EDITORIAL LAMM

© 2013, Cecilia Urbina

© De esta edición:

Centro de Estudios para la Cultura y las Artes Casa Lamm, S.A.
Álvaro Obregón 99 Col. Roma Del. Cuauhtémoc C.P. 06700

ISBN: 978-607-96280-3-1

Diseño de libro: WR Servicios Editoriales.

Ilustración: Te veo llegar

Autor: Enrique Cattaneo, pintor de Casa Lamm.

Primera edición: noviembre 2013

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra.

AGRADECIMIENTOS

A Claudia Gómez Haro por su siempre generoso apoyo.

A Susana Corcuera y Susana de Murga por su interés y el tiempo que dedicaron a revisar estos textos.

A Jorge

ÍNDICE

Introducción.....	11
El imperio del pasado.....	15
El arte de narrar y la novela de la guerra.....	21
La ruta de la creatividad.....	33
Julian Barnes y la mirada universal.....	35
Ian McEwan: la pérdida de la inocencia.....	43
Los héroes están confundidos: William Boyd y el protagonista posmoderno.....	52
Graham Swift: de lo histórico a lo cotidiano.....	66
La escritura sin género: historia y violencia en la obra de Pat Barker y Hilary Mantel.....	79
Los márgenes y el centro: visiones de la literatura poscolonial.....	99
Escritores poscoloniales: literatura y política.....	111

INTRODUCCIÓN

Los ensayos de la primera parte de este volumen son un acercamiento a la generación de autores británicos nacida en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y pretenden comentar la obra de seis de ellos, Pat Barker, Hilary Mantel, Julian Barnes, Ian McEwan, William Boyd y Graham Swift. Elegir entre el numeroso grupo de escritores que han hecho resurgir la literatura británica en las últimas décadas no es fácil y el criterio en este caso es totalmente subjetivo; no es un intento de jerarquización ni un deseo de hacer comparaciones o establecer juicios. Después de seguir la trayectoria de un autor durante muchos años (y casi toda su obra publicada), parecería inevitable caer en la tentación de escribir acerca de lo que escribe; los ecos se multiplican, las constantes se evidencian y la trayectoria se dibuja. Esa tentación es más aguda cuando se quiere adoptar un triple enfoque de escritor/crítico/maestro de creación literaria. El crítico pretende hacer un análisis cualitativo; el escritor quiere ser cómplice; el profesor busca compartir lo que admira y establecerlo como un parámetro de aprendizaje.

No hay en los ensayos el empeño por identificar la herencia que estos autores han recibido de sus antecesores; tampoco citas formales de otros críticos como forma de validar opiniones. Ensayos o análisis literario; quizá en detrimento de la teoría, se hacen amplios comentarios de la obra, se pretende seguir los pasos de trayectorias ya reconocibles e identificar las cons-

tantes y las variables, evidenciar la manera en que las distintas anécdotas se inscriben en una misma corriente y cómo ésta evoluciona, se fragmenta y se desvía.

La obra de un escritor requiere de perspectiva para aquilatarse; sólo años después de terminada puede integrarse a su tiempo, valorar la interacción del autor con sus contemporáneos y con las circunstancias que le tocó vivir, entender qué tanto supo reflejarlas en sus escritos. Estos son autores en plena actividad productiva; ocupan un lugar preponderante en el panorama literario actual pero seguramente su proceso evolutivo continúa y en el futuro aún deparará sorpresas. No se pretende aquí un análisis exhaustivo de su obra, no abarca cuento o ensayo y se limita a las novelas. De éstas, se comentan algunas, una vez más a partir de un punto de vista subjetivo. Cuáles en el futuro serán las más valoradas, las que se consideren los momentos culminantes de su carrera, dependerá de la perspectiva individual del crítico. Es un mero acercamiento, un intento por interpretar lo que dicen y cómo lo dicen. Pero la interpretación es un empeño riesgoso; establece una conjunción entre lo que está y lo que se quiere encontrar. Cada lectura conlleva una carga personal de intenciones propias y deforma el contexto de acuerdo a parámetros que quizá no corresponden al original. Todas las herramientas técnicas, la dinámica ortodoxa de la crítica literaria, se rinden ante la mirada individual. El trayecto entre el mensaje y el destinatario sufre un proceso químico al que se incorporan ingredientes insospechados, luces que brillan con intensidad distinta para cada quién. El camino abierto es, entonces, responder a los ecos que ciertos escritos hacen resonar en nuestra imaginación.

La segunda parte comprende dos breves incursiones en el vasto territorio de la literatura poscolonial, un mero atisbo a ciertos

autores sin ninguna conexión entre sí. El primer texto parte de una premisa quizá arbitraria, el incluir autores británicos (E.M. Forster y Paul Scott) en el canon poscolonial. Aunque el término es muy amplio y puede incluir obra a partir de ciertas fechas, o de acuerdo a parámetros de índole histórica, en general se refiere a escritores provenientes de ex colonias. En este caso el criterio obedece al punto de vista del autor y cuestiona si se adhiere a la visión colonialista o considera una perspectiva más universal, si aspira a interpretar al *otro* y contraponer dos posiciones a través de una mirada comprensiva.

Los títulos de las obras se han conservado en el idioma original porque no todas están traducidas y/o publicadas; cuando es así, se incluye el título de la traducción y la editorial en una nota al pie de página. Es posible que haya omisiones en estas notas; el mundo de las publicaciones es hoy demasiado vasto y resulta difícil consultarlo con fidelidad.

EL IMPERIO DEL PASADO

En el año de 1944, la población total de los territorios del Imperio Británico sumaba aproximadamente 760 millones de individuos. En 1997, en las colonias habitaban 170 mil.¹ La historia registra el largo reinado de su majestad Victoria y las joyas sucesivas que el ejército imperial fue agregando a su corona, símbolos de cada uno de los países conquistados. Vino el cruel desgaste de dos guerras mundiales y después el lento desgranamiento de las joyas y los territorios. La década de los años sesenta cambió la geopolítica: las islas británicas se redujeron a eso, unas islas, con unas cuantas colonias en ultramar, más virtuales que efectivas. Cifras dramáticas: en menos de medio siglo, el imperio más fabuloso del mundo se redujo a la superficie de un pequeño territorio europeo. ¿Qué le sucede a un país y a sus habitantes enfrentados a este cambio radical? Habría que analizar qué tanto influye en la autoestima del individuo el orgullo nacional. Orgullo de conquistadores, prestigio de vanguardistas políticos, ambos mantenidos durante siglos. Los cambios implican mucho más que una reducida territorialidad. El prestigio de la institución británica por excelencia, la monarquía, se agita con vientos de escándalo; los hechos no son nada nuevo en las familias reales, pero el aparato informativo sí lo es. Los ciudadanos británicos —si juzgamos por sus escritos— ven su sociedad con nostalgia, en el mejor de los casos, y angustia en el peor.

La historia de las letras inglesas no es una de mentes sumisas; los críticos abundan. Bajo la proverbial ironía in-

glesa se oculta un análisis brutalmente honesto. Swift, Shaw, Wilde, Forster, Russell contemplaban su tiempo y lo entregaban al público disecado con un escalpelo agudo. Pero el substrato masivo, los logros, las banderas, los arrogantes desfiles de los ejércitos victoriosos eran imágenes para la masa.

La crítica de hoy, magnificada por los medios, traiciona las imágenes, si las hay. No parece haber muchas en la Inglaterra del nuevo milenio —no muy favorables, al menos. Es quizá el contraste con los triunfantes tiempos idos o la conciencia de un futuro incierto. La literatura británica de una cierta generación es ideológicamente escéptica, moralmente derrotista. Jeremy Seabrook comenta en un ensayo titulado *An English Exile*¹¹: “todas las características, los mitos autocomplacientes con los que Gran Bretaña se ha consolado —nuestra tolerancia y buen humor, nuestra simpatía por los desfavorecidos, nuestra imparcialidad y sentido de la justicia— han sido violentamente negados... Somos xenofóbicos, injustos y poco amables; cualidades sin duda apropiadas para un pueblo en cuyo nombre sus líderes deben, ahora y en el futuro predecible, administrar la decadencia económica y social”. *Decadencia*: la palabra que resalta una y otra vez en los textos de ensayistas, narradores, sociólogos, en fin, las mentes dedicadas a observar y analizar una sociedad. No se trata ya de ese talento anglosajón para la autocrítica y la ironía, ni de la visión sarcástica que permeaba las novelas y obras de teatro inglesas. Hay algo de feroz en la crítica actual; una mirada de desesperanza.

Margaret Drabble es una escritora cuya temática ha crecido paralela a su edad; en sus novelas se da el proceso de vida de un individuo y el de una sociedad. Siempre ha tenido una mirada de aguda percepción hacia el desarrollo psicológico de las personas y los núcleos que habitan. Sus obras de la década de los años ochenta —la trilogía *The Radiant Way*, *A Na-*

tural Curiosity y *The Gates of Ivory*— y la más reciente *The Witch of Exmoor* (1997) incorporan el análisis sociopolítico en una forma tanto más devastadora porque no prescinden del sentido del humor.

“Fueron los años de una pequeña guerra en las islas Falkland (más bien de un montón de muertos)... Fueron los años cuando unas negras criaturas falsas, extrañas, harapientas, semejantes a buitres, empezaron a posarse en parvadas sobre las ramas de los árboles ingleses”^{III}: el recuento de los años de Margaret Thatcher. Desempleo, industrias que quiebran, desmoralización generalizada en un país que ve sus expectativas decaer mientras su gobierno le dice que todo es para bien en el mejor de los mundos posibles. En el siguiente volumen, *A Natural Curiosity*, Margaret Drabble decía: “... la pérfida reina celta, dorada, magnífica, que traiciona a su pueblo a cambio de la civilización y la comodidad de los romanos... infiel Britannia, aliándose con la poderosa América y abandonando la antigua cultura de su propia gente...”^{IV} para convertirse en “una colonia pobre de los E.U., una plataforma de lanzamiento para misiles, un tiradero nuclear”.

La decadencia económica-política arrastra al ciudadano común. Pocos individuos pueden sustraerse al desaliento, parece decir Drabble en su última novela: “Los auténticos ingleses son una variopinta raza mestiza, abigarrada y fea, manchada de pigmentos erróneos, de pelambre poco favorecedora. Los ingleses son torpes, toscos y al mismo tiempo mal desarrollados”.^V

Cruel radiografía de los ciudadanos del propio país; admonitoria para los de casa e inquietante para los de fuera. ¿Dónde está la orgullosa Britannia de otros tiempos? Sepultada, quizá, bajo los escombros de dos guerras, de cinco años de feroz neoliberalismo y la sombra de una alianza tan incondicional como deplorable con los Estados Unidos.

¿Es este el tipo de país que produce grandes escritores? Habría que pensar si la buena literatura proviene de la complacencia. Francia acumuló todo el genio posible en los años más desesperanzados de su historia: agotada y confundida tras los estragos de la Segunda Guerra Mundial, vio surgir a un grupo de literatos —Sartre, Camus, Malraux, de Beauvoir— que inauguró una era de filosofías de vanguardia. El alud de ideas aturdía por su inteligencia. El *boom* latinoamericano nació en décadas de dictaduras militares, exilios, amenazas de tortura y muerte y revitalizó la literatura del mundo. Hay talentos individuales, que florecen solos, despreocupados del ambiente a su alrededor: el creador encerrado en su torre de marfil es una imagen válida para todos los tiempos. Parecería captar las corrientes en forma inconsciente, procesarlas y devolverlas al mundo hechas literatura. Después, la perspectiva demuestra que no estaba tan aislado, que conocía e interpretaba su universo y su momento. Los grupos nacen en circunstancias especiales, se retroalimentan y se impulsan.

Esta Gran Bretaña agotada no es una excepción. En la generación nacida de la posguerra, atemorizada en su infancia por la amenaza nuclear, hostigada por los fracasos políticos y los escándalos, ha surgido un grupo de escritores notables, de tendencias diversas y talento similar. Y quizá son un testimonio de que esa actitud derrotista presente en un sector de la sociedad británica es meramente eso, la actitud de un cierto sector y que la historia de Inglaterra, su literatura, sus monumentos, su pasión por el conocimiento y la excelencia siguen vigentes.

LISTADO DE REFERENCIAS

I- Winchester, Simon, revista *Granta* No. 56, Londres, Invierno 1996, p. 246.

II- Seabrook, Jeremy, revista *Granta* No. 56, Londres, Invierno 1996, p. 188.

III- Drabble, Margaret, *The Radiant Way*, Ivy Books, Londres, 1987, p. 215.

IV- Drabble, Margaret, *A Natural Curiosity*, Penguin, Londres, 1989, p.3.

V- Drabble, Margaret, *The Witch of Exmoor*, Penguin, Londres, 1997.

EL ARTE DE NARRAR Y LA NOVELA DE LA GUERRA

La revista *Granta* tiene una visión certera de las perspectivas literarias. Su número 7, publicado a principios de la década de los 80, se titulaba “Los mejores novelistas británicos jóvenes”, y en el breve comentario introductor —un párrafo en la contraportada— decía: “¿Quiénes de ellos serán los autores importantes del mañana?” Ahora, tres décadas después, la respuesta es, casi todos y bastan unos nombres: Martin Amis, Pat Barker, Julian Barnes, William Boyd, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Shiva Naipaul, Salman Rushdie, Graham Swift, Rose Tremain. Varios de ellos han sido premiados con la mayor distinción inglesa para novela, el Booker Prize.

Shiva Naipaul (muerto prematuramente en 1985) y Salman Rushdie pertenecen a ese grupo, no menos notable, de lo que se cataloga como literatura poscolonial: escritores nativos de las ex colonias británicas, algunos educados en Inglaterra, que logran una sincronía singular de las dos culturas. Naipaul y Rushdie son sólo dos nombres de una lista muy larga que merece un capítulo aparte.

Los otros son británicos, de la misma generación: Martin Amis (Oxford, 1949), Julian Barnes (Leicester, 1946), Pat Barker (Teesside, 1943), William Boyd (Ghana, 1952), Ian McEwan (Aldershot, 1948), Graham Swift (Londres, 1949), pero eso no los convierte en un grupo homogéneo, o por lo menos afín, que comparte inquietudes en un café parisino. ¿Qué tienen en común y qué los distingue? El tono y el estilo son muy diferentes; Amis es un corrosivo crítico sin complacencias con

una postura política controvertida; un autor brillante, tal vez el más vanguardista, Barnes está siempre dispuesto a experimentar; McEwan explora el lado oscuro del individuo en novelas de tendencia psicológica y utiliza una estructura característica que se repite a lo largo de su obra; los fuertes lazos de Boyd con el África de su infancia se manifestaron en sus primeras novelas y se distingue por un sentido lúdico del humor; constructor de sorpresivas estructuras, Swift nunca se aleja del elemento de suspenso; Barker juega con el malabarismo intelectual de injertar la ficción en la historia. Los paralelismos temáticos entre ellos no son evidentes; sin embargo, todos comparten una tendencia dentro de una amplia gama de recursos individuales: son grandes narradores. Se evidencia en su obra la pasión de contar, de hilar una historia, de acumular sucesos hacia un desenlace que cierra el círculo. “El nuevo interés en la narrativa puede, creo, relacionarse a la necesidad que hay en los nuevos novelistas, y su interés esencial, en contar historias después de un largo periodo de flujo de conciencia, seguido por las formas fragmentadas y no lineales del *nouveau-roman* y la novela experimental”, dice A.S. Byatt.¹ La experimentación con la forma, el deseo de sorprender con el *cómo* tuvo su momento en el siglo pasado; el mundo cambiaba y la literatura tenía que seguir sus huellas. “Hazlo nuevo”, decía Pound; había que romper con la tradición, crear el mundo en el momento de percibirlo, establecer la discontinuidad histórica y colocar al individuo por encima de la sociedad. Esa tendencia no eliminó la anécdota pero volvió la mirada hacia el interior; fragmentó las formas anteriores, alteró el tiempo y el espacio y se situó en el centro de la percepción y la disección del YO. La memoria involuntaria como detonador de largos pasajes introspectivos en Proust, el flujo de conciencia de Joyce y Woolf, el genio de Faulkner en transparentar el ritmo de la mente sin interlocutores marcaron nuevas formas de na-

rrar y orientaron la literatura posterior. Por otra parte, a su lado floreció Hemingway y el realismo se perpetuó en la herencia de Henry James o Steinbeck.

Pero quizá ya no queremos explorar minuciosamente los laberintos emocionales, interiorizarnos en los traumas y neurosis del individuo, sino patentizar la interrelación entre el yo y el mundo, entre el presente y el pasado y la forma en que éste se repite y se reconforma. En su novela *Atonement*,¹ Ian McEwan hace una especie de declaración de principios en la carta de un famoso crítico (con las iniciales de Cyril Connelly) dirigida a uno de sus personajes: “Sus más sofisticados lectores tal vez conozcan las últimas teorías de Bergson sobre la conciencia, pero estoy seguro que conservan el deseo infantil de escuchar una historia, experimentar el suspenso, saber qué pasa. Para decirlo simplemente, necesitan la columna vertebral de una anécdota”^{II}. Anécdota: el interés por la trayectoria del protagonista, la posibilidad de identificarse con él, de amarlo u odiarlo, seguir con ansiedad el proceso narrativo hasta una conclusión. Eso no excluye la experimentación con estructuras y tiempos: Barnes es un gran creador capaz de reinventar la historia y el arte, de conjuntar épocas, realidad e imaginación en una obra tan singular como *A History of the World in 10 ½ Chapters*²; Barker y Boyd insertan a sus personajes literarios en circunstancias reales y los proyectan junto a otros, verdaderos, en un diálogo que elimina el tiempo y las barreras entre realidad y ficción. Todos ellos, sin embargo, comparten el poder seductor de atrapar a sus lectores en la telaraña de la narración y evocan la figura legendaria del cuentista que viene del desierto a encandilar con sus relatos.

1 *Expiación*, Anagrama, 2011

2 *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Anagrama, 1997

Hay una idea subyacente que queda después de leerlos: su interés por otras épocas. Ian Jack, el editor de Granta, habla de “la literatura del adiós”^{III} en Inglaterra, una que no se apoya en la historia directamente para reproducir hechos y detalles o caer en el costumbrismo. Es más bien una mirada que recurre al pasado en busca de un cierto sentido heroico, una posibilidad de nobleza extraviada en las últimas décadas, y que a la vez emprende un proceso de desmitificación. No es menos crítica esta mirada que la enfocada al presente y hay en ella una intención clara de volver atrás para denunciar las paradojas que enfrentan a una sociedad clasista e hipócrita que pregona valores estables y a la vez persigue y destruye a sectores que se rebelan y la exhiben, personajes inmersos en una realidad donde se confunden los temores internos con presagios ominosos para un mundo cuyos signos se contraponen.

La mirada oscila entre presente y pasado, se dirige más allá de la confusión de las sociedades de hoy para contemplar horizontes universales. ¿Individualismo postmoderno, empeño por utilizar la historia como metáfora? “Creo que los escritores postmodernos regresan ahora a la ficción histórica porque la idea de escribir acerca del Yo se percibe agotada, o precaria, o porque estos escritores se sienten atraídos por el concepto de que tal vez no tengamos un Yo orgánico, único. Tras la desaparición del Alma Inmortal, la del Yo desarrollado y coherente” dice A.S. Byatt^{IV}.

Se puede proponer una distinción, quizá arbitraria, entre historia novelada y novela histórica. La primera recupera personajes verdaderos, con un perfil ya consagrado por los historiadores, y los reinventa a base de imaginación, les otorga una nueva vida, los hace hablar, enamorarse, sentir, mover los hilos de los acontecimientos. Hilary Mantel (Derbyshire, Inglaterra, 1952) pertenece también a la generación de la postguerra y por

lo tanto es contemporánea de los otros escritores mencionados; sin embargo, es raro encontrar su nombre junto al de ellos. Ha ganado dos veces el premio Booker con los primeros volúmenes de lo que anuncia como una trilogía, *Wolf Hall*³ y *Bring up the Bones*⁴, centrados en la vida de Thomas Cromwell, el ministro de Enrique VIII. Anteriormente, en 1992, publicó *A Place of Greater Safety*, 748 páginas de investigación exhaustiva en el tema de la Revolución francesa con Robespierre, Desmoulins y Danton como figuras protagónicas. Historia novelada en donde la única ficción consiste en imaginar el tono de voz, el ingenio de los diálogos, los cuestionamientos y dudas que acosan la mente del personaje de la vida real.

Pat Barker toma otro camino en la primera parte de la trilogía *Regeneration*, *The Eye in the Door* y *The Ghost Road*; el poeta Siegfried Sassoon y el psiquiatra Rivers sostienen la trama, con apariciones menores de Robert Graves y Wilfred Owens. Aquí sin embargo, surge la presencia de otro personaje protagónico, Prior, éste ficticio y a su vez eje de las siguientes dos obras. Es una hábil manera de mezclar géneros y hacer la transición de historia novelada a novela histórica.

La novela histórica utiliza la realidad como un telón de fondo sobre el cual se proyecta un argumento de ficción; los hechos, los datos fidedignos son parte del acervo histórico y enmarcan las vidas imaginarias de personajes cuya existencia se ve afectada por el drama externo. No es biografía lo que Barker hace con las figuras históricas de Rivers, Tonks, Sassoon y Owen; Barnes con el mítico Noé y algunos curiosos seres, las termitas, víctimas de un surrealista juicio de la Inquisición; Boyd con los duques de Windsor, Hemingway, Woolf y sus tangenciales apariciones en sus obras. Su intención sería,

3 *En la corte del lobo*, Destino, 2012

4 *Una reina en el estrado*, Destino, 2013

más bien, una búsqueda de verdades relativistas o plurales, una transposición de pasado y presente con un significado válido de correspondencia entre el sujeto y su representación.

Un territorio parece atraer singularmente a este grupo de escritores: las dos guerras mundiales. Es indudable que fueron los periodos de la historia del siglo XX que marcaron la vida y la imaginación de las generaciones posteriores y cambiaron la geopolítica y la visión del hombre acerca del mundo y de sí mismo.

El tema bélico ha sido una constante en la historia de la ficción universal, pero el punto de vista del escritor ha evolucionado paralelo al de aquellos que se ven obligados a participar en las contiendas. El concepto de la elite: la guerra es un deporte noble; el del soldado o de los ciudadanos: es un mal ineludible, se veía reforzado por las loas más o menos sinceras, dirigidas al oído del poder, entonadas por los apologistas del régimen en turno. Incluso las voces independientes contemplaban las hazañas del guerrero como algo digno de alabanza y de figurar entre las ocupaciones civilizadas de la humanidad. Ese elocuente panegírico de las artes marciales de todo tipo feneció con la bomba atómica, los campos de concentración y la convicción de que el sistema pone las armas y el pueblo pone los muertos. Pero guerras ha habido, hay y lamentablemente seguirá habiendo, y por lo tanto habrá también novelas, poemas y memorias sobre ellas. A cada conflicto bélico corresponde un estante en las librerías, quizá porque, como dice Malraux, el hombre da lo mejor y lo peor de sí mismo en situaciones extremas y siempre resulta fascinante, y aterrador, asomarse a las reacciones humanas en momentos de crisis.

“Para nosotros, británicos, las imágenes y anécdotas de 1914-18 parecen tener una persistencia y un poder que eclipsan las de

la Segunda Guerra Mundial... en Inglaterra, donde casi un millón de soldados murieron, son las escenas de las trincheras del Frente Occidental las que figuran y resuenan..." dice William Boyd en un artículo para el *New York Times*⁵ a propósito de su más reciente novela *Waiting for Sunrise*⁵, la tercera situada en ese escenario. Su tío abuelo fue herido en la Batalla del Somme, su abuelo, en Ypres, así como el padre de Pat Barker murió en la guerra del 40 y su abuelo luchó en la Primera Guerra Mundial. Es comprensible que un acontecimiento de tal magnitud permaneciera en su imaginación y se haya volcado en sus novelas. La escritura, entre tantas cosas, incluye la posibilidad de exorcizar fantasmas, y muchos deben haber quedado en las mentes y la sensibilidad de los que vivieron su niñez viendo desfilar ante sus ojos las imágenes, evocadas por sus familiares, de tiempos de pánico o dolor.

Amores de tiempos de guerra, efímeros y trágicos; la supervivencia o la muerte en las trincheras del frente europeo; el asombro ante las posibilidades de la violencia; el valor ingenuo que deviene juicio rencoroso, son los temas que surgen una y otra vez en las páginas de estos autores británicos, como si la película de las dos grandes guerras siguiera pasando frente a sus ojos.

Pat Barker se inspira seguramente en los recuerdos de su abuelo para desarrollar tanto la trilogía de *Regeneration*, *The Eye in the Door* y *Ghost Road* como sus dos últimas novelas, *Life Class* y *Toby's Room*. Es una escritora que roza la crueldad hacia sus personajes y sus lectores; no sólo por las descripciones de escenas de trinchera, de las mutilaciones y los rostros desfigurados de los pacientes en los hospitales de campaña y de convalecencia, sino por el trasfondo profundamente represivo de un sistema que persigue hasta aniquilar a pacifistas, homosexuales

⁵ *Esperando el alba*, Duomo, 2012

y socialistas. Sus novelas se inscriben en una corriente antibélica que no se detiene ante el horror para transmitir su mensaje.

Lo mismo hace Ian McEwan en *Atonement* con su descripción de la retirada de Dunquerque; no hay en ella la mistificación del heroísmo en la batalla, sino el retrato del caos de una debacle militar, el terror de sentirse inerme ante los aviones enemigos, el rencor contra la propia fuerza aérea incapaz de defender esas columnas, o grupos dispersos, de soldados que huyen, los conflictos internos que amenazan con desbordarse hasta los límites del linchamiento. Una novela anterior, *Black Dogs*⁶ (1992), inicia recién terminada la Segunda Guerra Mundial y finaliza con la caída del Muro de Berlín. Mucho más que una obra antibélica, es una fábula posmoderna acerca de dos visiones del mundo y la vida a partir del encuentro con ese algo maléfico que se perpetúa en la historia. *The Innocent* es la historia de un crimen pero sucede en esa tierra de nadie que es la frontera entre las dos Alemanias divididas por el tratado de paz.

Martin Amis enfoca la época stalinista en *The Last Encounter* y *Koba The Dread*, que ejemplifican quizá su postura política derivada del rechazo a la de su padre, Kingsley Amis, en sus épocas comunistas; *Time's Arrow* es un experimento con el tiempo narrativo y una siniestra fábula de los campos de exterminio nazis.

La novela de William Boyd *An Ice-Cream War* se sitúa en Inglaterra y África oriental en 1914. Es un acercamiento muy distinto a los anteriores; antibélica como todas, la novela oscila entre relato de guerra y sátira social y política. Si Barker emprende relatos de horror, McEwan aborda los efectos psicológicos de los conflictos y Amis establece tesis con tintes políticos, Boyd no está nunca lejos de lo humorístico, aún en situaciones de violencia y muerte. Dos de sus más recientes obras, *Restless*

⁶ *Los perros negros*, Anagrama, 1993

y *Waiting for Sunrise*, son una reinención de la novela de espías, ambas con el trasfondo de las guerras mundiales, con todas las peripecias emocionantes del género y buenas dosis de sátira.

En *Shuttlecock*, Graham Swift crea una historia de suspense y atmósfera kafkiana en la que el protagonista tiene que investigar la figura de su padre, otrora elegante y audaz agente secreto del ejército británico durante la guerra, sólo para encontrarse con algunas sorpresas, y para que el autor deconstruya la tradicional imagen heroica y la reemplace con la de un falible ser humano. En su más reciente novela, *Wish You Were Here*, aborda el tema del soldado muerto en una guerra lejana (Irak) y su efecto tardío en la vida de su hermano.

Una de las frases más bellas de la novela de Michael Ondaatje (Sri Lanka, 1943), *The English Patient*⁷ (1992), establece el drama subyacente a la historia: la guerra invalida la imaginativa posibilidad de convivencia con el otro: “Todos nosotros, aun aquellos con hogares europeos y familias lejanas, queríamos despojarnos del atuendo de nuestros países. El desierto era un lugar de fe. Desaparecíamos en el paisaje... *Ain, Bir, Wadi, Foggara, Khottara, Shaduf*. No quería ver mi nombre junto a nombres tan hermosos. ¡Borrad los apellidos! ¡Borrad las naciones! Tales cosas me enseñó el desierto.” Pero los apellidos y las nacionalidades son ineludibles en la guerra, y las enseñanzas del desierto desaparecen en la conflagración. Antibélica como las anteriores, *The English Patient* habla de lo que las guerras causan: muerte, dolor, separaciones, y también de lo que se contraponen a ellas: el arte, la historia, el amor, la compasión, la amistad. Su tesis política es más bien un asombro dolido ante lo que el hombre inventa para sacrificar al hombre. Las dos historias de amor, sin embargo, suceden porque hay una guerra. Tal vez es la urgencia por acelerar la vida ante el peligro: la

⁷ *El paciente inglés*, Anagrama, 2007

atmósfera intensa del Cairo amenazado por los ejércitos enemigos, la paz de un convento toscano donde se refugian aquellos a los que la batalla dejó de lado, ofrecen el entorno sin ataduras donde todo es posible.

Se percibe una añoranza por la intensidad de esos amores turbulentos, casi siempre trágicos, siempre audaces en su desdén por los convencionalismos que la urgencia de la guerra destruye, como en la obra de Ondaatje; la reflexión profunda sobre los motivos de la crueldad y su permanencia en un mundo en apariencia pacificado que emprende McEwan; la crítica mordaz de Boyd o la muy amplia visión socio-política de Barker; todos comparten una posición de rechazo al sentido de la guerra y lo que los hombres cometen en su nombre. Más notable es el cuestionamiento de Barker y Boyd acerca de la política inglesa en la Primera Guerra Mundial, un conflicto donde las fronteras ideológicas eran menos definidas y el patriotismo más acendrado. La visión retrospectiva sería una de nostalgia por un tiempo en el que Britania dominaba los mares, la economía y la política. Sin embargo, encontramos una mirada de feroz cuestionamiento a la actuación de su gobierno (y de todos los gobiernos) en las circunstancias históricas que comentan. ¿Realmente los soldados británicos fueron mandados a morir “para conservar sus fines de semana y sus campos de golf?” En ese caso, ¿los campos de golf de quién? Del sistema en el poder —el que perseguía pacifistas, socialistas y homosexuales—, de los miembros de las clases privilegiadas que, sin embargo, murieron junto a sus hombres en las trincheras... Hay un empeño desmitificador del concepto heroico/romántico en estas novelas. En ellas, la guerra es siempre un mal mayor, un crimen político juzgado con objetividad que llega en ocasiones hasta la farsa.

Es válido cuestionar qué tan fidedigna es la atmósfera bélica de estas novelas; no son un recuento de experiencias per-

sonales, como los clásicos *Sin novedad en el frente*⁸ de Erich María Remarque, *The Naked and the Dead*⁹ de Norman Mailer, las excelentes novelas sobre Vietnam de Tim O'Brien (*If I Die in a Combat Zone*, *The Things They Carried*¹⁰ y *Going after Cacciato*) o la más reciente *Matterhorn*¹¹ de Karl Marlantes. Citando una vez más a Byatt, “estos novelistas ingleses de la postguerra utilizan los clichés de las películas de guerra... y los utilizan deliberadamente, para escribir acerca de lo que creo es la sensación de vivir en el después, un tiempo sin heroísmo desprovisto de urgencia y de imágenes...”^{VI} Será que nuestra época añora certezas, positivas o negativas, motivos profundos de rebelión o sacrificio, la convicción de un ideal por el que vale la pena luchar...

8 *Sin novedad en el frente*, Edhasa, 2009

9 *Los desnudos y los muertos*, Anagrama, 2000

10 *Las cosas que llevaban*, Anagrama, 2011

11 *Matterhorn*, Europa Editions, 2011

LISTADO DE REFERENCIAS

I- Byatt, A.S., *On Histories and Stories*, Harvard University Press, Cambridge 2001, p.38.

II- McEwan, Ian, *Atonement*, Doubleday, Nueva York, 2002, p.296.

III- Jack, Ian, revista *Granta* No. 56, Londres, Invierno 1996, p.8.

IV- Byatt, A.S. *On Histories and Stories*, Harvard University Press, Cambridge, 2001, p.31.

V- The New York Times, enero 21, 2012.

VI- Byatt, A.S., *On Histories and Stories*, Harvard University Press, Cambridge 2001, p.26.

LA RUTA DE LA CREATIVIDAD

Si hay una ruta que los creadores siguen, consciente o inconscientemente, a través de su proceso, la hay también en el contexto más amplio del arte en general. En pintura, la evolución es quizá más evidente: de la mimesis propuesta por los filósofos griegos al abstracto absoluto a través de todas las búsquedas tanto plásticas como intelectuales. Pero quizá el artista confrontado con la tentación del vacío, la superficie de perfección monocromática sin variación alguna que la altere —cuyo único futuro parecería ser el cristal, o sea la transparencia que permite verlo todo sin aportar nada—, se haya cuestionado la necesidad de recuperar la forma, el contraste y la textura. La literatura abandonó sus principios de orden cronológico para fragmentar tiempos y voces, alterar el proceso de pensamiento, desafiar al lector con juegos que le exigen una participación más profunda. Entre otras estrategias, ha roto un pacto: el que establecía que el autor fabricaba ficción para volverla tan verosímil que presuponía para el lector el sumergirse en una realidad alternativa. Esa verosimilitud implica la desaparición del fabulista que delega su voz en otro, el narrador; éste, a su vez, desde adentro o afuera de la anécdota, se dirige a un interlocutor implícito o explícito.

¿Quién cuenta las historias? Imaginemos una cadena de transmisión: escritor-narrador-interlocutor-lector. El narrador, ya sea un omnisciente, un yo o un testigo, es el portavoz del escritor y le relata... ¿a quién? A veces hay un interlocutor intradieгético, como es el caso de *Cumbres Borrascosas*, en la que Nelly, el testigo, le cuenta la historia de los protagonistas a un via-

jero. En una novela de estructura muy similar, *El Gran Gatsby*, el recurso del interlocutor intradiegético desaparece y se convierte en un elemento implícito. Nick Carraway, el testigo, hace el relato de lo que ve e incluso comparte, o adivina, a *alguien*. Ese *alguien* hace posible el pacto: yo, autor, y tú, lector, estamos fuera del escenario y la acción se desarrolla independiente.

Hoy, a veces, el escritor se rehúsa a desaparecer. El pacto ya no es necesario; los intermediarios, narrador/interlocutor, se mimetizan y se confunden con los otros. El autor se siente libre para irrumpir en la historia con elucubraciones acerca de una época que nada tiene que ver con la de la anécdota (Susan Sontag en *El amante del volcán*), para dirigirse al lector (Italo Calvino en *Una noche de invierno un viajero*) incluso para hacer apariciones directas en la página (Paul Auster en *Trilogía de Nueva York*). Las intervenciones ensayísticas amplían el espectro, incursionan en temas abstractos, aportan reflexiones que al autor le interesa compartir o información relevante. La ciencia, la historia, las matemáticas se incorporan a la ficción y le otorgan nuevas dimensiones. La cadena de transmisión, escritor-narrador-interlocutor-lector, se altera, se recompone y establece un diálogo íntimo entre escritor/lector, una complicidad que sin embargo no actúa en detrimento de esa realidad alternativa que debe ser la literatura.

Julian Barnes y la mirada universal

Julian Barnes, el *camaleón* de las letras inglesas, no sigue una ruta fácil de analizar. Da saltos sorprendidos, su mirada inquieta parece detenerse sin previo aviso en los cuatro puntos cardinales y verse atraída por temas disímboles y aparentemente inconexos, aunque una observación más profunda detecta corrientes estables y una de ellas sería el uso continuo de elementos ensayísticos. Quizá el más brillante, innovador e inteligente de sus contemporáneos, fue hasta 2011 que le fue otorgado el Booker (por *A Sense of an Ending*)¹ mientras que Francia lo ha galardonado con el Fémina y lo ha nombrado sucesivamente Caballero, Oficial y Comandante de la Orden del Arte y las Letras. Justificados reconocimientos para un enamorado de Francia, su idioma y su cultura; hijo de profesores de francés, vivió en París cuando muy joven, es traductor de Daudet y ha escrito ampliamente sobre los franceses y sus costumbres. Es quizá una afortunada influencia de la literatura y el pensamiento de Francia (como sería el caso de Paul Auster) lo que le da a su obra esa dimensión de profundidad, lo que le permite incursionar sin temor en los interludios autorales y lo inscribe en el género de *novela de ideas*.

Barnes contempla la posmodernidad con una mirada de esteta irónico y elegante; oscila entre la reflexión erudita, la observación política, el análisis psicológico de personajes y la intertextualización. En una entrevista dice que su escritor favorito es Flaubert. Y sobre ese escritor favorito escribió la novela que

¹ *El sentido de un final*, Anagrama, 2012

lo llevó a la fama: *Flaubert's Parrot* (1984)². El título se refiere al loro disecado que Flaubert pidió al Museo de Ciencias Naturales como modelo para uno de sus cuentos y que desató una proliferación de loros falsos en las salas de la burguesía preocupada por la moda intelectualizante. La historia se narra en voz de su protagonista, el doctor Braithwaite, quien utiliza pasajes de la vida de Flaubert para contar la suya propia y la de su mujer, y para que Julian Barnes haga una sátira de los críticos de Flaubert y disfrute haciendo desfilan a sus personajes entre los suyos.

Anteriormente, Barnes había publicado *Metroland* (1980)³, una obra semiautobiográfica que narra el viaje de un joven inglés al París de 1968, cuyos acontecimientos políticos ignora en medio de un romance apasionado con una francesa y su posterior decisión de casarse con una inglesa e instalarse a una vida convencional. *Before She Met Me*⁴ (1982), su segunda novela, todavía guarda parámetros estilísticos tradicionales; se nota en ella, sin embargo, el espíritu de originalidad en el tratamiento de personajes y situaciones.

La historia inicia con un planteamiento cotidiano: un hombre de edad mediana que de pronto se percata del hastío que inunda su matrimonio, se enamora de otra mujer y se divorcia para casarse con ella. Como dice Donoso en alguna de sus novelas, esta nueva relación le permite reinventarse como individuo lleno de sorpresas. “La primera vez que Graham Hendrick vio a su mujer cometiendo adulterio no le dio importancia. Incluso le causó risa”¹. El presunto adulterio no es tal; Ann, su esposa, lo comete en la pantalla, en una de las varias películas menores que filmó de soltera durante una modesta y corta carrera fílmica. Los celos retrospectivos son imposibles de verificar,

2 *El loro de Flaubert*, Anagrama, 1994

3 *Metrolandia*, Anagrama, 1989

4 *Antes de conocernos*, Anagrama, 1995

impermeables al reclamo. Barnes sigue a su protagonista por los laberintos psicológicos que enmarañan su mente y lo observa, a través de esa rendija de voyeur que es la ficción, en su trayecto de la cordura a la violencia.

Si *Flaubert's Parrot* (1985) establece ya la voz de Barnes como un narrador original e imaginativo, *Staring at the Sun*⁵(1986) la reitera. Es la historia de una mujer sencilla, marcada muy joven por el encuentro con un piloto de aviones Hurricane en la Segunda Guerra Mundial que le relata cómo, durante un vuelo, vio salir el sol dos veces. Esta escena mágica la acompaña toda su vida y es el pretexto para una serie de reflexiones acerca de Dios, la muerte, el sentido de la verdad, el feminismo, el amor: temas que resurgen a lo largo de la obra de Barnes.

*A History of the World in 10 ½ Chapters*⁶ (1989) suscitó una gran controversia acerca de si podía considerarse una novela. En una entrevista con Bruce Cook^{II}, Barnes la defiende: “Creo que en el fondo todo se reduce a esto: si no te gusta, es una colección de cuentos. Si te gusta, es una novela... La definición del término novela es un asunto bastante académico, ¿no?...” El mismo Cook apunta que Barnes es la respuesta de Inglaterra al postmodernismo y esta obra lo justifica. Las anécdotas oscilan entre el humor, la recreación satírica del mito, una disertación sobre la representación pictórica y el proceso creativo a propósito de “La balsa de la Medusa” de Géricault. La reproducción del cuadro, tormentoso, dramático, se incluye en el libro para que el lector siga los pasos de Barnes en su disección. Si la pintura “transforma la catástrofe en arte”, ¿cómo se transforman la forma y el color en literatura? Barnes comenta la política de la época, la estrategia de Géricault para aislarse mientras pintaba, pero hace especial énfasis en lo que *no* repro-

⁵ *Mirando al sol*, Anagrama, 1987

⁶ *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Anagrama, 1997

dujo: el naufragio en sí, los casos de canibalismo y de muerte, el rescate. “El tiempo disuelve la historia y la convierte en forma, color, emoción”^{III}; el ensayista imagina las posibilidades que el pintor desechó, las herramientas técnicas utilizadas, los efectos de luz y sombra, el nivel del horizonte, documenta la investigación histórica que llevó a cabo y transforma el arte en metáfora: “Con qué desesperanza hacemos señales, qué oscuro es el cielo; qué enormes las olas. Estamos todos perdidos en el mar, hundidos entre la esperanza y el desaliento, llamando a gritos a algo que tal vez nunca venga a rescatarnos”^{IV}. Al final comenta el deterioro que el lienzo ha sufrido en el tiempo y añade: “sin duda, al examinar el marco, descubrirán que ahí viven termitas”^V. Una termita narra la primera historia del libro, ese recuento imaginativo y burlón del Arca de Noé; en otra, las termitas destruyen el sillón del obispo de Besançon y son condenadas por la Inquisición; en una más amenazan con devorar las cartas de amor del protagonista. El proceso narrativo avanza en paralelismos y contrastes y conecta las anécdotas por ironía o casualidad.

Es *una* historia del mundo, no *la* historia: uno de los muchos acercamientos posibles al pasado y al mito, con un trasfondo de reflexión y un medio capítulo en el que el autor se desmascara y habla directamente al lector, su mujer dormida al lado, acerca del significado del amor: “... Debemos creer en él o estamos perdidos. Tal vez no lo consigamos, o lo consigamos y nos haga infelices; aún así debemos creer. Si no, simplemente nos rendimos ante la historia del mundo y la verdad ajena”^{VI}. El amor como antídoto de la historia; el arte como redentor de la tragedia; la ficción que propone una posible verdad entre otras muchas; porque “La historia no es lo que sucede, es lo que los historiadores nos dicen... Una buena historia lleva a otra... ¿La Historia del mundo? Sólo voces haciendo eco en la oscuridad; imágenes que brillan por unos cuantos siglos y luego se desva-

necen; relatos, viejos relatos, que a veces se sobreponen; extraños lazos, conexiones impertinentes”^{vii}.

Si Barnes autor habla directamente a sus lectores, sus personajes lo hacen en *Talking it Over*⁷(1991): dos hombres y una mujer, vértices de un triángulo amoroso, se sitúan metafóricamente frente al interlocutor/lector, se dibujan, se confiesan, se explican. Barnes renuncia así a su prerrogativa de juicio y la transfiere al lector, despertando nuestra suspicacia: ¿los personajes nos engañan al retratarse o al justificar sus acciones? O se engañan a sí mismos, quizá... El hecho de que el texto descansa en monólogos impide discernir quién dice la verdad y quién no, y se establece una competencia por atraer nuestras simpatías. En el fondo, como en el medio capítulo de la novela anterior, Barnes hace un tributo al poder del amor, aunque en tono satírico y con resultados ambivalentes: ese amor, o la ilusión de lo que se cree amor, cambia la trayectoria de la vida, impulsa al individuo a reinventarse y logra que una mujer actúe en contra de su instinto autoprotector.

*England, England*⁸(1988) es una sátira multifacética. Con el pretexto de la creación de un parque temático que reproduce a Gran Bretaña en la Isla de Wight, ironiza sobre la organización de poder en la empresa arquetípica —presumiblemente de corte estadounidense— y ataca el concepto de turismo contemporáneo donde el énfasis está en la cantidad: hay que ver el mayor número de elementos en el menor tiempo posible. Esta estructura crítica se expresa en escenas de franca comicidad, pero no es el todo ni lo más importante; implica una incursión en la política contemporánea que se adhiere a la visión de Jeremy Seabrook y otros observadores de la Inglaterra de hoy. Barnes comenta

⁷ *Hablando del asunto*, Anagrama, 1999

⁸ *Inglaterra, Inglaterra*, Anagrama, 1999

en un artículo: “Thatcher se imagina que su actitud obstruccionista, regañona, prepotente, hacia Europa se puede interpretar como una señal del orgullo inglés. Piensa que insultando a la gente se gana uno su respeto”. Una imagen más pesimista de lo que esta mujer le hizo a Gran Bretaña es la que expresa en sus *Cartas desde Londres* respecto a los niños cantores de baladas navideñas. Cuando la Thatcher llegó al poder, dice, los niños se detenían tradicionalmente frente a una casa, cantaban dos o tres canciones, y después tocaban el timbre; si alguien abría, cantaban un poco más. A la mitad del periodo thatcheriano, los niños no ofrecían canciones hasta comprobar que había alguien en la casa para darles dinero; “cuando la Thatcher llevaba como 10 años en el poder, abrí la puerta una noche de Navidad y vi, a cierta distancia de la casa, dos niños. Uno preguntó ¿canciones? y extendió la mano con gesto de comerciante”.

Crítica social, política, sátira a la “americanización” y algo más; una reflexión sobre el sentido de identidad, nación, historia y memoria. En el capítulo inicial de *England, England*, Barnes elucubra sobre el sentido del recuerdo, de aquello que está grabado en la memoria realmente y lo que, a través de relatos de alguien más, incorporamos como verdadero. ¿Qué aspectos del pasado, o del continuo presente, constituyen la esencia de una cultura o de una nación? Antes de realizar el proyecto en la Isla de Wight, se llevan a cabo encuestas entre nacionales y extranjeros acerca de lo que para ellos significa Inglaterra. Las respuestas incluyen monumentos, (el Parlamento, Big Ben, Stonehenge), elementos de la vida cotidiana (los taxis de Londres, los autobuses de dos pisos, la mermelada de naranja, el té con leche) personajes vivos y muertos, (la reina Victoria, la familia real, Shakespeare) y algunas características poco favorables (frigidez emocional, esnobismo, hipocresía). Mediante esta lista aparentemente elegida al azar y en realidad muy de-

liberada, Barnes ofrece un inquietante panorama de lo que una nación piensa de sí misma y lo que representa para los demás. “Lo mejor de lo que Inglaterra fue, o es, puede verse cómoda y seguramente en esta espectacular Isla”, dicen los anuncios para turistas. ¿Se pueden reinventar o duplicar los mitos y la historia? O están contruidos de tiempo, sin el cual su sentido desaparece... Ya André Malraux había cuestionado la validez de transportar a los museos las esculturas o los frisos; ¿pierde una obra de arte su sentido cuando se elimina el entorno para el que fue soñada? El tema subyacente es la esencia de una cultura y las posibilidades de perder el pasado, sin el cual la memoria nacional se convierte en algo sintético y comercial.

La estructura de *Arthur & George*⁹ (2002) se inscribe dentro de lo convencional: dos argumentos lineales en capítulos alternados, la vida de Arthur (Conan Doyle) y la de George, un oscuro abogado hijo de un pastor inmigrante. El interés radica en el juicio al que George es sometido por un extraño crimen que hizo historia en su momento, la mutilación y muerte de los animales en la zona rural donde nació. El encuentro entre los dos personajes da lugar a un pastiche de una novela de Sherlock Holmes cuando Arthur se entera del caso y decide investigarlo: dos ríos que corren independientes para unirse en un mismo caudal y un juego de transtextualización. Como siempre, esos ríos arrastran corrientes: el racismo (las sospechas recaen sobre George en parte debido a sus antecedentes “extranjeros”) el amor (de Arthur por su esposa enferma y su pasión por otra mujer) las historias que reinventan la Historia y el poder de la imaginación en el desarrollo de los individuos. La infancia de Arthur está alimentada por los cuentos de su madre acerca de un mundo de fantasía; la de George transcurre en un ambiente rígido que propone la mentira como el pasaporte directo al in-

⁹ *Arthur & George*, Anagrama, 2008

fierno. Y al final, la capacidad de inventar mentiras (ficción) llevará a Arthur a descubrir la verdad, como si ésta, al imaginarse, se volviera real.

“Cuando jóvenes, nos inventamos diferentes futuros; al envejecer, inventamos diferentes pasados para los demás”^{VIII}, dice Tony Webster, el protagonista y narrador de la más reciente obra de Barnes, *The Sense of an Ending* (2011), novela engañosamente sencilla en la que la vida del personaje se reduce a un matrimonio, un divorcio, una hija y una existencia de retirado. Hay un pasado con su dosis de drama —la novia que lo dejó por su mejor amigo y el suicidio de éste— y una vuelta de tuerca final en la que ese pasado revive y se manifiesta. En el fondo —y el fondo es siempre la parte crucial de las novelas de Barnes— es un homenaje a Philip Larkin; sin mencionarlo por su nombre —sólo habla de “el poeta”—, cita líneas o parafrasea conceptos y los mimetiza con su propio texto.

“Y eso es la vida, ¿no? Algunos logros y algunas desilusiones. Ha tenido interés para mí, aunque no me sorprendería que los demás no se lo encontraran...”^{IX} ¿Cómo convertir a un personaje tan modesto en el vehículo para una larga meditación sobre la pérdida, la nostalgia y el amor? En su artículo del *New York Review of Books*, Colm Tóibín^X concluye: “la novela de Barnes... es un intento por encontrar un lenguaje y una estructura formal en la ficción que le permitan a un hombre darle sentido a las cosas en lo abstracto pero también en su propia voz”.

Por su parte, el escritor Jay McInerney dice: “Barnes reinventa la rueda; siempre me fascina averiguar en qué forma aparecerá la próxima vez”^{XI}. Quizá sigue los pasos de su admirado Flaubert, “gran ejemplo de un genio que nunca escribió el mismo libro dos veces”^{XII}.

Ian McEwan: la pérdida de la inocencia

La más reciente novela de Ian McEwan, *Sweet Tooth*, (2012) es una sorpresa que provoca cuestionamientos acerca de la evolución del escritor en general, ya sea debido a experiencias acumuladas, a los cambios que la madurez trae o al deseo de encontrar un nuevo punto de partida en la carrera literaria. Cuando un autor ha publicado catorce libros, entre novelas y volúmenes de cuentos, y ha ganado casi todos los premios importantes que su país otorga, existe ya una plataforma de análisis.

Si Barnes sorprende en cada episodio de su carrera, la estructura formal de McEwan es identificable en la mayoría de sus novelas. Un esquema repetitivo las define: personajes inmersos en la placidez de pronto confrontan un suceso fortuito que la altera o destruye. Un miembro de las fuerzas inglesas se involucra en un amorío con una alemana de Berlín Oriental, se ve envuelto en un asesinato y obligado a ocultarlo; el paseo en Venecia de una pareja desemboca en una historia gótica de terror; un padre que va con su hija al supermercado la ve desaparecer de su lado; la luna de miel de dos jóvenes ingleses en la campaña francesa es amenazada por el encuentro con perros feroces; el picnic idílico de dos profesionistas se ve interrumpido por el accidente de un globo aerostático y la subsecuente persecución de un individuo obsesivo; un brillante neurocirujano tiene un percance automovilístico menor y enfrenta el acoso de un psicópata. Esta secuencia sugiere un cuestionamiento: ¿existe un mal latente susceptible de introducirse por azar en la vida de los individuos? Ninguno de estos personajes es un ser audaz que corteja el peligro; éste lo asalta sin aviso y siempre

por causas ajenas a su comportamiento. ¿Es nuestra propia ingenuidad, la falta de suspicacia para detectar actitudes abiertamente nocivas e incluso criminales, la que nos expone? En cada una de estas novelas una circunstancialidad perversa arranca a los protagonistas de su estado de inocencia y los ubica en una dimensión distinta. Hay, en casi todos estos individuos, la nostalgia de esa inocencia perdida, de la ignorancia acerca de lo que la vida puede destruir.

Desde que publicó *The Cement Garden*¹⁰ en 1978, McEwan se hizo notar por el manejo de situaciones extremas, relatadas desde una distancia que las agudiza al tiempo que desconcierta a los lectores. Esa primera novela contaba la historia de cuatro hermanos que, al morir su madre, temen la interferencia de las autoridades y deciden enterrarla en el sótano (enterrar es un eufemismo, en realidad la petrifican en cemento). La voz narrativa corresponde al tercer hijo, presa de los conflictos de una adolescencia difícil y de los juegos peligrosos a los que se entregan los hermanos. El que esa voz combine el relato del hecho (las tragedias en la obra de McEwan suelen reducirse a hechos, y es lo que les otorga peso) con sus propias reflexiones establece un tapiz de emociones contenidas. Es la historia de la infancia extraviada por circunstancias que se acumulan hasta fragmentar el sentido de la realidad. *The Comfort of Strangers*,¹¹ (1981) —título que en sí establece una ironía—, incursiona en el enigma del crimen del que son víctimas dos turistas en Europa: un mundo oscuramente seductor que arrastra a los ingenuos a la catástrofe sin que una voluntad redentora los auxilie. Esa misma ingenuidad lleva al protagonista de *The Innocent*¹² (1990) a cometer un asesinato accidental y a ocultar el cadáver —des-

10 *El jardín de cemento*, Tusquets, 1982

11 *El placer del viajero*, Anagrama, 2001

12 *El inocente*, Anagrama, 1993

membrado en la bañera a lo largo de una descripción por demás gráfica— del marido de su amante en un túnel secreto que los estadounidenses construyen para penetrar en Alemania Oriental. En esta primera parte de su obra, McEwan se caracteriza por una violencia explícita que le valió el sobrenombre de McAbro.

*Black Dogs*¹³ (1992) aborda la confrontación fortuita con el mal y el contemporáneo tema del abismo entre intelecto e intuición. June y Bernard Tremaine, comunistas llenos de ideales, se casan apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, parten al sur de Francia en viaje de bodas y, durante una caminata por el campo, Bernard se detiene a estudiar un insecto, June sigue sola y tiene el encuentro que cambiará su vida: en un recodo de la vereda, dos perros negros la enfrentan y tratan de atacarla. Los animales, herencia de la ocupación nazi, están entrenados para violar y matar y adquieren un valor simbólico en el libro. Para June, el episodio tiene un significado metafísico, una premonición de otros estratos, y ahí rompe con el materialismo pragmático que antes compartía con su marido. El abismo es infranqueable; procrean hijos, conservan el amor del uno por el otro, pero no hay convivencia posible.

Con estos elementos, McEwan construye una fábula posmoderna: el enfrentamiento entre dos visiones del mundo y de la vida, a veces igualmente rígidas e intolerantes. Bernard acusa a su mujer de haber claudicado a la primitiva dicotomía de Dios y el Diablo: “detesto la forma en que los cristianos han tomado la palabra amor como rehén”^{XIII}. June, por su parte, considera que la inocente ceguera de Bernard contribuye a los males contemporáneos. McEwan no toma partido y aporta una última anécdota para cerrar el círculo: en medio del ambiente de euforia ante la caída del Muro de Berlín, un joven obrero turco levanta una bandera roja en muda manifestación. Un grupo de

¹³ *Los perros negros*, Anagrama, 1993

jóvenes, las cabezas rapadas, tatuajes de suásticas en los brazos, golpean —y parecen dispuestos a asesinar— al turco y al anciano Bernard que se empeña en defenderlo; a su alrededor los espectadores observan impávidos. Sólo una muchacha muy joven se atreve a insultarlos, a ponerlos en ridículo hasta que los hace huir. Es una viñeta, un atisbo que McEwan arroja a la consideración de su lector, y que quizá apoya la postura de June: el mal existe, bajo distintas banderas, y su símbolo son esos maléficos perros negros del título que dejan a su paso los rastros ensangrentados de sus víctimas.

En *Enduring Love*¹⁴ (1997), la balanza se inclina en sentido opuesto: entre la emoción intuitiva y la racionalidad, esta última es la que acierta en sus juicios. La violencia en el aspecto formal de McEwan recuerda a veces la escena de *El Extranjero* de Camus, en la que Mersault, cegado por la luz del sol, agobiado por el calor, asesina a un hombre al que no conoce, desde luego no odia, y por el que se siente vagamente amenazado. Los personajes de McEwan, como Mersault, parecen ser arrastrados a la violencia por una causalidad gratuita, y casi nunca por voluntad propia. Hasta ahí los posibles paralelismos; McEwan no construye extranjeros, sino seres sorprendidos por los acontecimientos pero —como su autor— vívidamente empeñados en darles un sentido.

Enduring Love inicia con una escena extraordinaria en fondo y forma; Joe Rose, un periodista científico, y su pareja, Clarissa, profesora de literatura, disfrutan un día de campo. La descripción del paisaje, del clima, la mención de la marca del vino crean una atmósfera de placidez rota por un accidente: un globo de gas se suelta de sus amarras y amenaza perderse en las alturas, el piloto en tierra, un niño en la canasta lanzando gritos de terror. Joe acude al rescate, varios otros lo secundan; aferra-

14 *Amor perdurable*, Anagrama, 2001

dos a las cuerdas, su peso combinado no logra impedir que el globo empiece a elevarse y terminan por soltarlo. Sólo uno se mantiene asido y todos contemplan horrorizados cómo lo vence el cansancio y cae. “Colgando a varios pies de altura... nuestro grupo actuó el antiguo e irresoluble dilema de la mortalidad: nosotros, o yo. Alguien dijo *yo*, y ya el nosotros no tuvo ningún significado...”^{XIV}. Pero el dilema permanece. El hombre que no supo, o no quiso, decir *yo* se sostuvo hasta el fin y murió. Después, cada uno se preguntará ¿fui el primero en soltar las cuerdas? Si no lo hubiera hecho, ¿me hubieran imitado los demás? La culpa por la muerte ajena y el temor propio los atormenta. Sin embargo, un desarrollo subsecuente plantea el verdadero tema de la novela. Uno de los miembros del improvisado equipo, Jed, contempla la reacción de Joe, percibe en él un magnetismo especial y cae en una especie de enamoramiento combinado con fanatismo religioso. A partir de ese momento, Jed perseguirá a su presa con la obsesión enferma del maniático.

Enduring Love es la historia de esa obsesión y de los efectos que tiene sobre el hombre que la inspira. McEwan es un hábil tejedor de tramas de suspenso basado en amenazas tanto más terribles por no ser totalmente explícitas. Jed es un enfermo, un obsesivo. ¿Es también un criminal en potencia? Las motivaciones de los personajes se interceptan, se entrecruzan al punto de volverse indistintas. Joe no logra describir la naturaleza de los mensajes de Jed; su mujer, Clarissa, y nosotros, lectores, empezamos a dudar de su veracidad. Conocemos el desenvolvimiento de los sucesos en la voz de Joe y a través de su juicio, pero también participamos del de Clarissa. En un punto crucial de la historia, ella —y nosotros— nos perdemos en la fantasía de Joe, cuestionamos su versión, sospechamos que él inventa o magnifica la violencia de su perseguidor. Es la vuelta de tuerca que convierte a las novelas de McEwan en

una caja de sorpresas ominosas. En un cambio de voz narrativa, el relator abandona la mente de Joe para centrarse en la de Clarissa y darnos la perspectiva opuesta. Al hacernos partícipes de dos puntos de vista diferentes nos involucra en el juicio de ambos. Es una descripción de la realidad llevada al límite. ¿Conocemos la verdad de lo que creemos saber? ¿Entendemos lo que sucede a nuestro alrededor? Siempre hay la posibilidad de la otra verdad, la que queda oculta aún para el que la vive.

El dilema de *Black Dogs* se actualiza: McEwan es un observador brillante de su tiempo y de los juegos intelectuales que conlleva. “El autoconvencimiento es un concepto preferido de los psicólogos evolucionistas”. Joe se plantea ¿dónde queda la honestidad de la inteligencia? Su relación con Clarissa, tan armoniosa, se desmorona por la acción de un extraño. *Enduring Love* es una parábola acerca de la necesidad que los seres humanos tienen de los demás, de la interdependencia y la culpa. También un estudio de la relación humana y de pareja, de los obstáculos que se crean involuntariamente y que destruyen sin remedio. “Nos portábamos con ligereza escrupulosa porque sabíamos que cualquier otra actitud —la cortesía helada, por ejemplo— nos habría expuesto al conflicto que deseábamos evitar... Cuando nuestras miradas se cruzaban, era como si una realidad mezquina y fantasmal interpusiera las manos frente a nuestro rostro para bloquear la posibilidad de entendimiento”^{xv}.

En la obra de McEwan hay muerte, crímenes, violencia. Una violencia redimida por la inocente complicidad de sus personajes. Los polos del espectro se pierden en una gama sutil de tonalidades medias; la vida, parece decirnos, es demasiado compleja para definirla en colores primarios; los seres humanos demasiado ambivalentes para catalogarlos de acuerdo a una escala convencional. “Vivimos en una bruma de dudosas percepciones medio compartidas, y la información de los sentidos

nos llega deformada por un prisma de deseo y fe que también transforma nuestros recuerdos”^{xvi}.

Ciencia y espiritualidad que se confrontan; la incomunicación entre vías intelectuales divergentes; la verdad objetiva inalcanzable, traicionada por los equívocos del sentimiento: tales son los temas que McEwan explora una y otra vez. También la historia y la política, con una visión desencantada de su país que expresa en *Child In Time*¹⁵ (1987) y parcialmente en *Amsterdam*¹⁶ (1998).

La obra que lo llevó al nivel de *bestseller*, por lo menos en E.U., es *Atonement*¹⁷ (2001), cuya versión cinematográfica reforzó el éxito del libro. Una vez más, un hecho destruye la aparente armonía de una familia. En este caso no es producto del azar o de la intervención de extraños. Briony, una niña precoz y confundida, presencia una escena de aparente violación y se la adjudica al novio de su hermana; hay antecedentes equívocos, su versión es aceptada y el muchacho termina en la cárcel. Es una historia de amor frustrado, un buen retrato de la psicología adolescente y una tragedia que culmina con otra, la retirada de las fuerzas expedicionarias inglesas en Dunquerque. El largo capítulo que McEwan dedica a retratar este éxodo caótico es un *tour de force* acerca de un tema que no suele abordar en su obra. Sin embargo, lo más significativo es la exploración de lo que para él implica la literatura en sí, una especie de declaración de principios y un juego estructural que incluye un ejercicio de escritura: el hacerlo *mal*, o al menos de forma muy distinta a lo que acostumbra. Briony es en realidad la autora de la novela que leemos, según se explica al final, y la primera parte se deslinda del estilo McEwan: largas descripciones, un ritmo mucho

15 *Niños en el tiempo*, Anagrama, 1989

16 *Amsterdam*, Anagrama, 2000

17 *Expiación*, Anagrama, 2011

más lento. Es Briony la que escribe, y la que recibe una carta de un crítico famoso en la que justamente le reclama la falta de columna vertebral, de tensión, en su texto.

Un escritor prolífico, y sobre todo audaz, casi nunca es homogéneo: en mi opinión, *Amsterdam* (1998), *Saturday*¹⁸ (2005) y *Solar*¹⁹ (2010) son menos notables que las otras novelas de McEwan. *On Chesil Beach*²⁰ (2007) es un texto corto, intenso, con una premisa que el lector estaría tentado a cuestionar: ¿realmente la psicología de los protagonistas es creíble? Estos jóvenes de la generación de los años sesenta, tan aterrados o ansiosos en lo que se refiere al sexo, tan ignorantes, más bien parecerían habitar la ceguera mojigata de la era victoriana... Sin embargo la descripción de esa noche de bodas frustrada es notable, como lo es la escena anterior, la cena de esa misma noche, en la que el narrador pasa de uno a otro de los personajes en una predicción de lo que está por venir.

Y ahora aparece *Sweet Tooth* con varias sorpresas: una voz narrativa femenina; un argumento de espías durante la Guerra Fría; una vuelta de tuerca final optimista y, más notable, un McEwan ligero, divertido, humorístico. Si la crueldad limítrofe con lo grotesco de su primera etapa evolucionó a una mirada más profunda, siempre ha sido una característica suya el construir estructuras sólidas. La de *Sweet Tooth* no lo es tanto; la infalibilidad del MI5 (el organismo de inteligencia inglés) ocasiona serias dudas ante su criterio al contratar a una espía tan poco plausible como la protagonista, Serena Frome, y ella se apresura a refrendar esas dudas con su comportamiento muy alejado de lo profesional. La estratagema para llegar al final es una larguísima

18 *Sábado*, Anagrama, 2005

19 *Solar*, Anagrama, 2012

20 *Chesil Beach*, Anagrama, 2007

sima carta, recurso un tanto artificial en un escritor tan experimentado. Sin embargo, pareciera que McEwan ha decidido por fin divertirse, y divertirnos, con una fábula postmoderna donde la verosimilitud de la trama es menos importante que uno de los temas de fondo: la influencia de los libros en la vida de las personas, el poder del amor frente a otras consideraciones, las posibilidades de la levedad tanto en la vida como en la literatura. Como en *Atonement*, hay aquí especulación sobre la lectura, la escritura y el papel del autor en su obra. Incluso McEwan mismo, o un doble sospechosamente similar, aparece en la figura de Tom Haley, el joven literato que se transforma rápidamente de objeto de espionaje en amante: estudió en la misma universidad, tuvo el mismo editor y los mismos amigos. McEwan juega con un elemento muy postmoderno, el citar nombres reales (Martin Amis, Ian Hamilton) para situar a su personaje.

Sweet Tooth es un cambio evidente en fondo y forma, y establece una expectativa en cuanto a lo que el futuro depara para los lectores de Ian McEwan.

Los héroes están confundidos: William Boyd y el protagonista posmoderno

Los héroes están fatigados. O más bien la literatura se cansó de la soberbia certeza que los caracteriza. El guerrero sin miedo y sin tacha ha dejado su lugar al soldado no sólo aterrado sino escéptico en cuanto a la justicia de su cometido; si eventualmente emprende hazañas heroicas será más por instinto de supervivencia o por momentánea enajenación que por deseo de pasar a la posteridad. El protagonista postmoderno es un individuo acosado por la incertidumbre y confundido por corrientes encontradas. Los personajes atormentados han existido siempre pero en general su inquietud era atribuible a fuentes definidas: el amor, la culpa, la ambición, la venganza. Si descartamos a James Bond y a los especuladores de Wall Street, cuyas metas obedecen a principios tan primarios, el ciudadano común está sujeto a enigmas más complejos. Habría que partir de su denominación categórica: postmoderno, o sea lo que ya no es pero carece aún de nombre propio. A los más notables pintores de finales del siglo XIX (Cézanne, Van Gogh, Gauguin) se les conoce con el término postimpresionistas, lo cual parecería una injusticia: otorgarles una etiqueta que refiere a la tendencia anterior y los define como lo que no son.

La relatividad de las verdades, una aportación valiosa del concepto de postmodernidad, se ve devaluada por el retorno a la magia; desprovista de ese misterio ominoso no exento de poesía, conserva como instrumentos la ignorancia y superstición. En el pasado se acuñaban movimientos de oposición contra ciertas corrientes; los románticos se rebelaron contra la industrialización, (“los oscuros molinos satánicos” de Blake), los hippies

y los *flower children* contra el materialismo aburguesado del sistema; si las aspiraciones se confundían a veces en una niebla de experimentación, aquello que *no* querían, lo que había que rechazar por principio, era palpable.

“En un mundo que es cambio, sólo se sienten a gusto los que crean: los que repiten sienten vértigo ante el cambio”^{xvii}. Si algo ha heredado la postmodernidad es el cambio: científico, social, el tecnológico que aturde por la rapidez de su evolución. A la par que un estancamiento en las posibilidades del pensamiento político, sujeto a las fuerzas oscuras del poder económico, se ha dado un bombardeo, auspiciado por la comunicación instantánea, de alternativas posibles, de tendencias encontradas que hacen difícil la elección, ya no tanto de lo que queremos, sino de lo que decidimos *no* querer. El individuo postmoderno se debate entre la tentación de *pertenecer* y la marginación voluntaria.

Los personajes de las novelas de William Boyd (1952) suelen ser un buen ejemplo de este héroe postmoderno que oscila entre la seguridad y la duda, que contempla el mundo que lo rodea con el asombro de quien no logra entenderlo del todo, que se debate entre la acción y la pasividad. Esto se debe quizá a que, en la mayor parte de sus obras, dichos personajes se proyectan contra un trasfondo que incrementa exponencialmente la conflictiva inherente a todo ser humano: países ajenos, situaciones de guerra, cambios violentos en el ámbito social.

William Boyd nació en Ghana, de padres ingleses y, aunque después estudió en Glasgow y Oxford y vive en Londres y en el sur de Francia, su país natal parece haberle dejado el interés por explorar escenarios lejanos a Inglaterra. Pero no sólo escenarios; explora también temas específicos que patentizan un espíritu de investigación en los anales de la historia, de la ciencia y las matemáticas. Entre sus contemporáneos es quizá

la voz portadora de esa faceta de la literatura inglesa, la ironía y el sentido del humor.

Algunos críticos lo etiquetan como un escritor de novela cómica, lo comparan con Evelyn Waugh por esa mirada proclive a la crítica social a través de la comedia limítrofe con la farsa. Boyd equilibra drama en dosis calculadas para lograr novelas de horizonte amplio y protagonistas arrollados por las circunstancias.

La trayectoria de Boyd no es muy clara, en vez de analizar su obra en orden cronológico, se podrían establecer núcleos temáticos con ciertas características en común y otro número de novelas de más difícil categorización. Un primer grupo serían sus novelas de África, *A Good man in Africa*²¹ (1982), *An Ice-Cream War*²² (1983) y *Brazzaville Beach*²³ (1990); aunque no secuenciales —en el intermedio publicó *Stars and Bars*²⁴ (1984) y *The New Confessions*²⁵ (1988)— participan de un planteamiento similar: el ciudadano británico confrontado a una tierra y unas costumbres que lo rebasan. La de Boyd no es una mirada elitista ni proclive a los prejuicios raciales; el extranjero no es el poseedor de la civilización y la verdad inmerso en un territorio salvaje. Es, simplemente, un ser ajeno a dicho territorio cuyas coordenadas ignora y por lo tanto confunde, un antihéroe que no conquista sino padece.

El antihéroe de su primera obra, *A Good Man in Africa*, es un burócrata, Morgan Leafy, empleado de la Misión Británica en un remoto país africano inventado, Kinjanja. Pálido, gordo, medio calvo, Leafy dista mucho de convocar la imagen de un seductor protagonista de aventuras; las suyas son si acaso patéticas, producto de su escasa dedicación, nulas convicciones y

21 *Un buen hombre en África*, Alfaguara, 1995

22 *Como nieve al sol*, Alfaguara, 1988

23 *Playa de Brazzaville*, Alfaguara, 1992

24 *Barras y estrellas*, Alfaguara, 2006

25 *Las nuevas confesiones ¿?*

tendencia a la holgazanería y el alcohol. La novela fue recibida con buena crítica gracias a la habilidad de Boyd para describir situaciones cómicas y para interesar a su lector en un personaje con tan pocos atributos favorables.

Es su segunda novela, *An Ice-Cream War*, la que lo establece como una figura en el panorama literario de su generación. En ella regresa al África de su infancia y a la Primera Guerra Mundial, un suceso que habrá de reaparecer una y otra vez en su obra. “Al final de cuatro años y cerca de nueve millones de soldados muertos, las dos fuerzas opuestas estaban esencialmente en el lugar donde empezaron”^{XVIII}, dice en un artículo acerca del porqué del interés de sus contemporáneos en el tema.

Mientras en Europa se desarrollan las masacres de las trincheras y ola tras ola de soldados cae segada por el fuego de ametralladora, en otro continente, Inglaterra y Alemania llevan a cabo una singular guerra protagonizada por ejércitos de nativos que nada tienen que ver con el conflicto. África Oriental Británica (Kenya) y África Oriental Alemana (Tanzania), son colonias contiguas cuyos habitantes europeos, agricultores en su mayoría, conviven y comercian entre ellos. Al estallar la guerra, el aparato militar recluta voluntarios, establece fortificaciones y envía buques de guerra y batallones. *An Ice-Cream War* es la historia de la contienda y de dos hermanos, Gabriel y Felix Cobb. La frase de uno de los personajes secundarios sirve de introducción a la mirada que Boyd pasea por el conflicto: “... Luchamos por nuestro golf y nuestros fines de semana. Fuimos a la guerra para impedir que Austria y Alemania pacificaran Serbia. Los franceses se aliaron con Rusia ante el terror de que hubiera una revolución y no les pagaran sus deudas. Ahora luchamos para mantener en el trono a un zar tiránico. Dime, ¿son causas por las que vale la pena morir?”^{XIX}. La pregunta es válida para toda la novela: ¿por qué vale la pena morir? Gabriel Cobb

va a la guerra por inercia, por presiones familiares y sociales, por un matrimonio reciente y conflictivo. Su actuación en ella se limita a una escaramuza llena de confusiones, desorden y malentendidos al final de la cual cree unirse a su batallón sólo para caer en manos de los soldados nativos del ejército alemán que lo hieren gravemente. Pasará el resto de la guerra en un hospital alemán para prisioneros.

Felix se unirá al ejército en busca de su hermano desaparecido. La historia de su guerra no es más heroica que la de éste: “Un general alcohólico, un ejército semejante a las tribus de Babel, y todos vagando por una planicie árida sin la menor idea de lo que se suponía que estaban haciendo...”^{XX}. *An Ice-Cream War* es una historia de confusiones narrada con ironía a veces cruel. No hay buenos ni malos. Los oficiales alemanes son seres humanos con las mismas dudas que los ingleses; la relación de ambos con los soldados “nativos” es distante y llena de incomprensión. El ejército imperial inglés, compuesto por soldados de las colonias, carece de unidad, de idioma en común. Los soldados indios, sudafricanos, masai, kikuyu, ignoran las causas y el motivo de la contienda, mueren por enfermedad, envenenamiento, epidemias. Los oficiales, improvisados en su mayoría, ignoran la estrategia militar. Un personaje muere decapitado porque el oficial encargado de apresarlo no logra hacerse entender de sus soldados. Felix es herido de gravedad por una bala de cañón disparada por error por un oficial inglés, que estornuda con el disparador en la mano. Boyd establece la teoría del absurdo de la guerra a través de una narración llena de humor que contempla la muerte, la discriminación y la venganza pero también el lado humano de los participantes, sin importar su nacionalidad. Lo que podría ser una farsa tiene el trasfondo de la tragedia, porque en medio de ese caos y esa incomprensión, los obuses y las granadas matan igual.

Brazzaville Beach salta en el tiempo: es el África contemporánea, no menos convulsionada, ahora por guerras internas, herencia de las otras. El relato es más complejo en cuanto a técnica: una voz narrativa femenina muy verosímil, la de Hope Clearwater —personaje más fuerte y dueño de sí que sus contrapartes masculinas—, narra su experiencia en un campamento científico dedicado al estudio de los chimpancés; otro narrador, éste omnisciente, relata la vida de Hope con su marido, un matemático obsesionado con sus investigaciones de la teoría de la turbulencia. Las matemáticas y el estudio de los primates son las áreas que permiten a Boyd establecer metáforas acerca del ansia del ser humano por el conocimiento y la certidumbre y cómo ésta se ve frustrada por las variables de la ciencia y la naturaleza. El marido de Hope establece teorías innovadoras sólo para percatarse que ya han sido alcanzadas por otros; Hope descubre con horror la violencia y el canibalismo entre los chimpancés: “Atacaron a dos chimpancés sin ninguna provocación... Fue horrible. Casi, pensé, inhumano. En realidad fue terriblemente humano... Querían matarlo y querían lastimarlo”^{XXI}. Los episodios violentos entre los primates, gráficamente expuestos, provocan cuestionamientos: “Si fue cruel, entonces fue deliberado. Si fue deliberado, hay que descartar el instinto ciego; debe involucrar algún grado de conciencia cognoscitiva... Hope sabe que ha visto el mal en los chimpancés...”^{XXII}

En cada capítulo hay un corto prefacio en voz omnisciente que establece conexiones ingeniosas entre las teorías matemáticas y los hechos, o aporta datos que la protagonista no sabe. Tragedia y comedia, humorismo en este caso difuminado en el drama de la acción y las implicaciones filosóficas que aborda. El segundo núcleo comprende dos novelas de más largo aliento y ambición, *The New Confessions* (1988) y *Any Human Heart* ²⁶

²⁶ *Las aventuras de un hombre cualquiera*, Alfaguara, 2003

(2002). En ellas retoma el concepto de la interrelación entre lo público y lo privado y las consecuencias de los acontecimientos históricos en la vida de los individuos pero va más allá de una guerra y abarca la totalidad del Siglo XX a través de las experiencias y la mirada de sus protagonistas.

The New Confessions es una referencia a la obra de Rousseau y un intento por replicarla en un paralelismo ingenioso. Hay ecos biográficos de Rousseau en John James Todd (ambos pierden a su madre al nacer) y la obsesión de éste es filmar una película basada en la vida de aquél. Nacido en 1899, Todd es un testigo involuntario de las catástrofes del siglo: la guerra de trincheras, los campos de concentración de prisioneros, el surgimiento del nazismo, la cacería de brujas de McCarthy. Es también una víctima igualmente involuntaria; no es un idealista y si se ve arrollado por los acontecimientos es de manera fortuita, en un eco de los personajes de *An Ice-Cream War*. La historia está relatada en retrospectiva, la síntesis personal de una época que ilumina los momentos claves.

La misma estrategia servirá para construir *Any Human Heart*: Logan Mountstuart narra su versión del Siglo XX y la de su propia vida en forma de diarios. Intercalados hay pasajes de un omnisciente que ofrece un punto de vista objetivo y llena lagunas. En este caso el énfasis no es para los sucesos sino para las personas; Mountstuart tropieza a lo largo de su relato con numerosas figuras de la vida real, Virginia Woolf, Hemingway, Picasso, Cyril Connelly y Ian Fleming, quien lo recluta para el Servicio de Inteligencia y lo envía en una curiosa misión a Bahamas a “vigilar” a los duques de Windsor. Es un privilegio del escritor utilizar la mirada de un personaje de ficción —y uno no necesariamente confiable— para jugar con retratos imaginarios de personajes famosos. Woolf se dibuja como una mujer neurótica y poco agradable, Hemingway responde al mito común

—bebedor exuberante— igual que Picasso, y los duques de Windsor, volubles y sin escrúpulos, se ven involucrados en un asunto de tintes político-criminales que se deja en el misterio.

En ambas novelas el protagonista es víctima de las circunstancias históricas, de las veleidades del éxito (Todd como cineasta y Mountstuart en tanto que escritor) y de su propia incapacidad para lograr un proceso creativo sostenido. Son dos acercamientos a la síntesis histórica de un siglo en versión de voces que se creen fidedignas y cuya parcialidad se transparenta para el lector en ciertos comentarios ingeniosos que los dibujan. Cumplen también con la premisa inicial del héroe —o antihéroe— confundido y atrapado en los avatares de lo público.

*Armadillo*²⁷ (1998) regresa a Londres, que el protagonista recorre constantemente, enumerando barrios, calles, trayectos cuyo tráfico es tan irritante como el de cualquier gran metrópolis. Se nota un amor recuperado por la ciudad, sus viejos cafés —vestigio de un estilo de vida que desaparece— sus parques.

Armadillo, como se explica al inicio del libro, corresponde a “pequeño hombre armado”. El protagonista tiene serias razones para armarse ante el mundo. Milomre Blocj, hijo de gitanos emigrados de Rumania, huye de la domesticidad “exótica” para estudiar en Escocia, se integra a la sociedad británica, cambia su nombre mediante un juego de letras a Lorimer Black, e inicia una exitosa carrera como ajustador de seguros. Víctima de un serio desorden del sueño, acude a una clínica especializada para curarse. Su gran pasión son las armas antiguas, sobre todo los cascos con visera, en los cuales invierte sus ganancias. Así protegido, el armadillo de la historia parece inmune a las acechanzas circundantes.

27 *Armadillo*, Alfaguara, 2000

Fábula contemporánea, *Armadillo* explora los enigmas del mundo de los negocios, de la vida urbana, la identidad y el amor. Lorimer transforma sus incógnitas cotidianas en insomnio y paga sus culpas familiares con dinero, el instrumento que compensa su alejamiento. Mientras, organiza su existencia de la manera más racional posible y se esconde, metafóricamente, tras las máscaras griegas que compra a riesgo de endeudarse. Su analista le explica su problemática: “para ti, en el fondo, el miedo al sueño profundo es miedo a la muerte. Pero en el sueño lúcido recreas un mundo que puedes controlar... lo opuesto al mundo real”^{XXIII}. Pero los soñadores lúcidos son en realidad escapistas; Lorimer Black se agota en el esfuerzo por evadir el descanso profundo y con él, el temor a la muerte. Inconscientemente busca mantenerse en el nivel superficial, que le ofrece el mundo perfecto donde todo está bajo control.

Boyd utiliza el recurso de pasajes en cursiva —en este caso el *Libro de las Transfiguraciones*— que interrumpen la trama para ofrecer reflexiones, datos biográficos no implícitos en el argumento, referencias, etc. Si en *Brazzaville Beach* incurcionaba en las matemáticas, aquí lo hace en el análisis científico del sueño, en el pasado del protagonista y en sus elucubraciones sobre la mitología, la sociedad y otros temas que le preocupan. Estos pasajes, lejos de restar agilidad al ritmo de la historia, la complementan y nos acercan a la psicología del protagonista.

Lorimer Black es un personaje entrañable, hábil e ingenuo a la vez, y sobre todo honesto, cualidad un tanto superflua en el mundo de las aseguradoras, según nos dice Boyd. Un argumento que se inicia con sencillez adquiere complejidad hasta convertirse en una trama pseudopoliciaca que Black tendrá que resolver a costa de su puesto en la compañía y su desilusión con el medio. El personaje femenino es una deliciosa Flavia Malinverno, tan improbable como su nombre.

Lorimer Black puede transitar en Londres sin que el fantasma de Milomre Blocl ponga en peligro sus posibilidades de éxito. Pero ese fantasma persigue sus noches de insomnio y amenaza su relación ambivalente con Flavia, tan proclive a guardar secretos como él. Por otro lado, moneda de dos caras, ilumina su sentido de la honestidad. “Hay demasiado de Prometeo y Pandora en mi vida actualmente. Me consuela el final de la leyenda... La esperanza acecha en algún lugar, debe haber escapado ya de la caja... Prometeo y Pandora, mis dioses preferidos”^{XXIV}. Prometeo, el dador del fuego, lo traiciona; Pandora, origen de las calamidades, le ofrece la esperanza en sí mismo.

Los simbolismos abundan: Lorimer encontrará el amor en el misterio y la inaccesibilidad, la identidad en la derrota de sus aspiraciones profesionales, a sí mismo en la convicción de sus propios valores. La metáfora más interesante de la novela concierne a los antiguos cascos que Lorimer-Milo colecciona: símbolo de protección, máscara de ocultamiento, representan la coraza de la que se rodea para actuar su falso yo. Cuando se ve obligado a romper su casco máspreciado, a despojarse de la coraza, recupera al Milo disfrazado de Lorimer y con él, a Flavia.

Boyd tiene algo que decir acerca del individuo de fin de milenio, una preocupación profunda por la manera como el pasado explica a dicho individuo, y cierta contemporánea angustia por el futuro. En el caso de *Armadillo*, el mensaje es de optimismo: “... tal vez somos todos igualmente irracionales en nuestros tropiezos hacia el futuro. Quizá, finalmente, es lo que nos distingue de las capaces, poderosas y complejas máquinas, de los robots y computadoras que controlan nuestras vidas. Es lo que nos hace humanos”^{XXV}.

Stars and Bars (1984), en parte una divertida parodia poblada por arquetipos de la novela sureña estadounidense (el patriarca inabordable, el hijo inútil, la nuera que se empeña en

coquetear y seducir a pesar de un avanzado embarazo) aborda los problemas de identidad de un inglés en los EU; *The Blue Afternoon*²⁸ (1993) recupera la figura del extranjero extraviado en una cultura ajena que no entiende, es este caso Manila después de la guerra hispano-estadunidense; *Nat Tate* (1998) es la biografía apócrifa de un pintor (aparece brevemente en *Any Human Heart*) con documentos, fotografías y comentarios. En su momento confundió a los lectores, incluyendo críticos; algunos consideraron fidedigna la broma literaria de Boyd, reforzada por el lanzamiento en una galería de arte con David Bowie, cómplice de la puesta en escena, como anfitrión.

El tercer núcleo está conformado por sus novelas más recientes, en las que parece cambiar de ruta e incursiona en argumentos de suspenso y/o espionaje, integrándose por primera vez a lo que se podría llamar literatura de género: *Restless*²⁹ (2006), *Ordinary Thunderstorms*³⁰ (2010) y *Waiting for Sunrise*³¹ (2012). El protagonista de *Ordinary Thunderstorms* pertenece a la misma raza de héroes confundidos aunque es quizá más hábil para allegarse recursos de supervivencia. Adam Kindred, climatólogo de prestigio, académico, está en Londres para una cita de trabajo y traba conversación con un vecino de mesa en un café; el hombre se va, dejando unos documentos que Kindred decide ir a devolverle a su casa. Encuentra el lugar destrozado y al sujeto a punto de morir con un cuchillo clavado: *zemblanity*, neologismo acuñado por Boyd en *Armadillo* que significa el acontecer de sucesos infortunados y gratuitos producto del azar. La palabra también se relaciona con Zembla-4, una droga fabricada por una compañía farmacéutica de nulos escrúpulos y prácticas

28 *La tarde azul*, Alfaguara, 1996

29 *Sin respiro*, Duomo, 2007

30 *Tormenta cotidianas*, Duomo, 2010

31 *Esperando el alba*, Duomo, 2012

siniestras. En ese marco irrumpe Kindred, que será perseguido como asesino por la policía y como testigo y poseedor de los documentos por un matón a sueldo. Estructura anecdótica de *thriller* que Boyd convierte en una reflexión acerca de la identidad y su dependencia del medio social. Kindred, cuyo retrato aparece en periódicos y medios, desciende en la escala hasta refugiarse en la ribera del Támesis, cazar gaviotas para comer y finalmente recurrir a la limosna e incluso el robo. ¿Qué tanto depende nuestra conducta de la imagen que el mundo tiene de nosotros? Si es así, cuando nos volvemos invisibles, un ente en la masa anónima de una gran ciudad, a qué grado esa conducta se revierte al primitivismo de la subsistencia, es la pregunta implícita. Otra sería, de qué manera el convertirnos en un ser invisible, la ausencia de una mirada que nos identifique, otorgan una libertad que elimina las barreras no únicamente sociales sino de orden moral. Temas paralelos, la conspiración capitalista, la violencia de los bajos fondos, se entretajan con la trama de suspenso teñida como siempre de humor.

Restless y *Waiting for Sunrise* inauguran una etapa en la trayectoria de Boyd: protagonistas cuyo mapa mental abandona la confusión para dar lugar a la eficiencia y una peculiar capacidad para la acción. Inicialmente jóvenes indecisos, arrastrados por las circunstancias o por personajes convincentes, Eva Delectorskaya (*Restless*) y Lysander Rief (*Waiting for Sunrise*) comparten, además de la originalidad de sus nombres, una tendencia a elevarse a niveles de sorpresiva violencia para resolver una situación cuando ésta amenaza con rebasarlos.

Ambas novelas retoman el tema de la guerra, enfocando un aspecto menos explícito: el mundo del espionaje, lleno de claroscuros, de enigmas y lealtades ambiguas; ambas hacen uso de una herramienta favorita de Boyd: el diario personal que permite una mirada interiorizante y un atisbo a las emociones de su

autor. Está presente también la proclividad a introducir temas especializados de interés general apoyados en una investigación minuciosa: *Waiting for Sunrise* aborda teorías psicológicas reminiscentes de Stanislavsky y de Bergson a través de la terapia a la que se somete Lysander para curar un problema sexual. El escenario es la Viena de la preguerra, donde las nociones freudianas flotan como nubes en el firmamento. El tema queda como un substrato bajo lo que será una historia de intriga, espionaje y suspenso. Y el ingenuo Lysander, el actor de nombre shakespeariano, se transforma en un héroe que recuerda a Le Carré en la ambivalencia de un individuo fundamentalmente pacífico y sin embargo capaz de recurrir incluso a la tortura cuando las circunstancias lo reclaman.

Sally Gilmartin, en realidad Eva Delectorskaya, espía del Servicio de Inteligencia Británico en los meses previos al ataque a Pearl Harbor, le entrega a su hija Ruth unas memorias que narran su pasado. El escenario es propicio: la apacible Sally vive atenta a los bosques que rodean su casa, escudriña el horizonte con unos binoculares en busca de... ¿Teme que un pasado tan lejano (la historia inicia en 1976) reaparezca en la figura de un asesino a sueldo enviado a vengar algún agravio? Agravios hubo, entre otros un episodio de inusual violencia en el que Eva mata a su atacante con un lápiz.

Restless dibuja la imagen de una espía entrenada para la acción, siempre alerta y efectiva; en su retiro, tranquila madre y abuela, no ha olvidado sus antiguas habilidades para sobrevivir, y con ellas crea Boyd una bien tramada historia de suspenso.

El protagonista postmoderno se injerta en el héroe sin miedo (y con alguna tacha); la confundida víctima de las circunstancias ha evolucionado al prototipo del hombre (o mujer) de acción. Las tres más recientes novelas de Boyd participan

de un género, el *thriller*, y marcan un cambio. Si McEwan ha aprendido a divertirse, quizá Boyd ha adquirido el gusto por lo heroico sin olvidarse del humor.

Graham Swift: de lo histórico a lo cotidiano

Si los protagonistas de Boyd pueden catalogarse como posmodernos, los de Swift están ubicados en un limbo atemporal. Son en general individuos perdidos en el anonimato, el mundo rural o los barrios urbanos de la clase trabajadora, ajenos a cualquier glamour globalizador. Algunos pertenecen a un mundo más ambicioso, incursionan en el universo de la gran empresa o la academia, (los de *Ever After* o *Out of this World*) pero aún así se extravían en el laberinto de las preocupaciones individuales.

Barnes contempla la Historia con un enfoque filosófico y la convierte en un protagonista más de sus escritos; un siglo entero y varios continentes son el telón de fondo para la trayectoria de los personajes de Boyd; McEwan prefiere el ámbito inglés, casi siempre un medio de profesionistas o intelectuales. El enfoque de Swift es más localista, ya sea desde el punto de vista geográfico —parajes apenas identificables en el mapa del mundo: los pantanos de East Anglia, los barrios de Londres, los pubs de provincia o la claustrofobia del entorno burocrático— o psicológico: conflictos generacionales, la atmósfera asfixiante de los desencuentros de pareja o de familia. Sin embargo, la Historia está ahí, cíclica, omnipresente, con un cierto dejo pesimista que cuestiona la supervivencia de la civilización o el sentido del progreso. Las guerras del siglo XX, elemento usual en la obra de esta generación de escritores, hacen su aparición como el trasfondo que se percibe sin detallar: los bombarderos que sobrevuelan la campiña inglesa puntualmente, día a día, en su ruta destructora sobre Alemania; la imagen de las tierras enlodadas de Flandes, el diario de un espía cuya veracidad se

cuestiona, los despojos humanos que pueblan las casas solariegas transformadas en hospitales para heridos de guerra; el enigma ético de un fabricante de bombas. Más que la acción o las posibilidades del heroísmo, se vislumbra un entorno, una atmósfera que permea la vida diaria, un telón frente al cual se desarrolla otra *historia*, local y particular.

Las herramientas narrativas de Swift resuenan con ecos del pasado. Los críticos encuentran en su obra la huella de Dickens, de Thomas Hardy, de George Eliot, de Faulkner. La palabra ha caminado al lado del hombre durante demasiado tiempo como para que los signos no se confundan. Todo escritor es un gran lector; cuántas historias no se reescriben, cuántas imágenes no se reproducen inadvertidamente, sin que la voluntad intervenga; y cuántas veces no sucede en plena conciencia, como un homenaje a obras o autores especialmente admirados. La transtextualización es un elemento omnipresente en la literatura actual, las referencias se multiplican y el lector experimentado las identifica. A menudo en el curso de la lectura se enciende una luz, una sensación de *déjà-vu* que nos refiere a algo ya conocido, un viraje en la anécdota, una imagen, una frase, la psicología de un personaje. En la obra de Swift los ecos son particularmente claros. Es evidente su fascinación con la literatura del pasado; sus escenarios le deben mucho más a la novela clásica inglesa que al ambiente cosmopolita y universal; sus anécdotas heredan a veces la complejidad y el alcance de un Dickens o un Hardy; la temática se podría equiparar al drama decimonónico; los personajes y su interrelación obedecen a una mentalidad campirana, primigenia y en general, con pocas excepciones, carecen de la sofisticación contemporánea. Estos elementos se entregan al lector en una estructura y un modo narrativo originales y eclécticos. El tiempo se descompone, se fragmenta; la voz es casi siempre un yo susceptible de descalifi-

car la confiabilidad de lo que narra; los intervalos ensayísticos, limítrofes con lo enciclopédico, proliferan; la Historia interactúa con las historias de manera continua. Swift acude al pasado, el inmediato y el lejano, en lo general y en lo particular; en sus novelas hay mucho de saga familiar, los antecesores dejan huellas imposibles de erradicar y los protagonistas luchan por rebasar la presencia, real o metafórica, de padres y abuelos.

The Sweetshop Owner (1980), la primera novela de Swift, es la historia de un día en la vida de Willy Chapman, el dueño de la tienda del título. Se da una alternancia de voces, la muy cercana de un narrador “avec” y otras en primera persona, y un tiempo que va y viene para relatar a un personaje conformista, modesto. Su mujer, Irene, de clase socioeconómica muy superior a la suya, se casa con él por desilusión, por rencor a su familia, en un pacto concebido por ella con frialdad y determinación. Como muchos de los personajes femeninos de Swift, es una mujer enfermiza y distante. Mundo cerrado, claustrofóbico, teñido, si no de tristeza, de resignación ante lo opaco de la existencia limitada a una calle, una tienda y unos acontecimientos lejanos —la guerra— que parecen no poder penetrar el hoyo negro de la cotidianidad.

Shuttlecock (1981) inicia en una atmósfera kafkiana, un semisótano donde se almacenan documentos viejos del gobierno bajo la mirada escrutadora de un jefe impredecible; los legajos, cuya utilidad nadie conoce, desaparecen a veces y con ellos los secretos enterrados bajo el peso del papel. Prentiss, el protagonista y narrador, se exhibe con candidez: confiesa haber torturado a su hámster cuando niño, es un padre violento y autoritario, en algún momento admite que si su esposa lo confrontara la golpearía como lo hace con su hijo mayor. “Mi vida sexual es en realidad un asunto patético, obsesivo, absurdo... Siste-

mática y fríamente, como un torturador empeñado en destruir a su víctima, estoy convirtiendo a mi mujer en una puta”^{XXVI}. Su padre está en un asilo, habiendo perdido el habla y la capacidad de interactuar; Prentiss vive atormentado entre el enigma de los folios que desaparecen y la obsesión por la biografía que escribió ese padre ahora incapacitado, espía durante la guerra, en la que se presenta como un valiente militar cuya misión era contactar a los grupos de la Resistencia francesa. Eventualmente es capturado por los alemanes, lo torturan y logra escapar. Pasajes de esa biografía aparecen reproducidos fielmente en la novela, y el suspenso se deriva de conocer la posible *otra* historia: ¿fue realmente el padre un héroe o un traidor que delató a sus compañeros? Y esa versión, ¿acaso se encuentra en los papeles perdidos, u ocultos? Reflexiones sobre la relación entre padres e hijos y acerca de si la frustración puede llegar al punto de provocar una conducta cruel e irracional es el trasfondo de una anécdota de tintes policíacos.

La estrategia argumental de Swift recurre en general a *flashbacks* continuos que parecen buscar las piezas de un rompecabezas hasta que la última se coloca y se cierra el círculo. Esa pieza vital implica casi siempre un secreto, un enigma a descifrar y exige del lector un ejercicio de memoria para ubicar tiempos, lugares, nombres. Esta estrategia es efectiva para mantener la atención del lector a lo largo de páginas de minuciosa disección de escenas, sentimientos y relaciones.

Last Orders (1996)³² obtuvo el premio Booker, una versión cinematográfica exitosa y algunas insinuaciones de la crítica por su semejanza argumental con *As I Lay Dying* de Faulkner. Cuatro amigos llevan las cenizas del quinto miembro del grupo a esparcirlas en el mar, de acuerdo a sus deseos. Una serie de narrativas en primera persona, interrumpidas por descansos

32 *Últimos Tragos*, Anagrama, 2001

en los pubs de la ruta, reconstruyen una trayectoria de amistad, conflicto e infidelidad; la viuda del difunto se constituye en el eje de las relaciones entre los personajes.

Es casi imposible que un autor mantenga el mismo nivel a lo largo de toda su obra; dos novelas, dentro de la larga trayectoria de Swift, parecerían menos convincentes, *The Light of Day*³³ (2003) y *Tomorrow*³⁴ (2007). La primera toma prestado un personaje común a las novelas de corte policiaco: un policía que cae en el desprestigio se ve obligado a dejar su puesto y convertirse en investigador privado. La secretaria empeñada en conquistarlo, el escepticismo de un hombre inmerso en la monotonía de los casos de infidelidad son elementos conocidos. La novela sigue el esquema de narrar un día en tiempo real, como ya lo había hecho *The Sweetshop Owner*, y en este caso la fragmentación se intensifica en escenas cortas, a veces casi viñetas, en la voz de George, un narrador obsesivo y obsesionado en su amor por Sarah, la mujer que lo contrató para vigilar a su marido. Ciertos detalles resultan, si no inverosímiles, artificialmente concebidos, como ese amor derivado de tan escasos encuentros y la petición de la mujer a George de ir a dejar flores a la tumba de su marido.

Paula, la protagonista de *Tomorrow*, explora el pasado, el propio y el de su familia, en un monólogo nocturno; se dirige a su marido, dormido a su lado, y a sus hijos en la recámara adyacente, condicionándolos mentalmente para un secreto que piensa develar al día siguiente. Cuando llega, dicho secreto es proporcionalmente banal a esa intensa preparación de muchas páginas y tiende a decepcionar al lector acostumbrado a sorpresas de mayor relevancia.

33 *La luz del día*, Anagrama, 2004

34 *Mañana*, Anagrama, 2008

*Out of this World*³⁵ (1988) se narra en capítulos alternos por las voces de Harry Beech y su hija Sophie. A través de un océano y una década, se establece el reclamo de la joven por algún hecho que se descubrirá en el tiempo y la distancia rencorosa que ha establecido en su relación. Quizá el argumento, eficaz en su desarrollo, es lo menos notorio de esta novela; el tema de fondo es la imagen y su influencia en el mundo moderno. “El mundo entero está esperando que lo conviertan en película”^{xxvii}, dice Harry, el protagonista fotógrafo. Así como se maravilla de la autenticidad que la imagen otorga (“Sin la cámara el mundo podría dejar de creer”)^{xxviii} también cuestiona su ética: ¿hasta qué punto es válido invadir la intimidad ajena a través de la lente? Porque, en el fondo, fotografiar implica *poseer*; al observar a un grupo de turistas que captan un monumento, Harry piensa, “tratan de poseer algo que no les pertenece”^{xxix} y concluye: “Se ha dado una imperceptible inversión... como si la cámara no registrara la realidad sino la confiriera”^{xxx}. Es justamente una fotografía invasora de la intimidad la que provocó ese doloroso desencuentro con su hija.

En *Ever After*³⁶ (1992), Bill Unwin es otra voz pesimista y autoconfesional que relata varias historias interconectadas, una saga familiar donde los suicidios se repiten y un tema de fondo prevalece: en este caso a través del diario de un antepasado (cuyos fragmentos se reproducen) en el que anota su descubrimiento de las teorías de Darwin, su conversión y el subsecuente alejamiento de su mujer y su familia por la controversia entre ciencia y religión.

*Waterland*³⁷ es quizá la novela cumbre de Swift, por el alcance, la complejidad de la trama, de la estrategia narrativa y

35 *Fuera de este mundo*, Anagrama, 1999

36 *Desde aquel día*, Anagrama, 1993

37 *El país del agua*, Anagrama, 1998

por el enfoque al aspecto histórico. En ella confluyen las tendencias ya patentes en el resto de su obra. Una vez más es la voz del protagonista, Tom Crick, la que narra; un maestro de historia a punto de tener que abandonar su cátedra decide hacer a sus alumnos el relato de su familia y de su tierra. Los pantanos de East Anglia, los *fens*, han sido el eje de una continua lucha entre el agua y el hombre; los seres humanos quieren arrebatar las tierras fértiles, encauzar los ríos, hacerlos navegables, y con ese fin construyen canales, esclusas, diques. Triunfan parcialmente hasta que un día el agua se venga e inunda todo a su paso. Actores principales en esta batalla incesante son dos familias: los Atkinson, emprendedores que forjan un imperio cervecero en la región, y los Crick, campesinos y guarda esclusas. Las sagas familiares confluyen en una unión improbable; la de Helen Atkinson, última heredera del emporio, y Henry Crick, quien, herido de guerra, la conocerá como enfermera voluntaria, se casará con ella y obtendrá el puesto de guarda esclusa. Es común a las novelas de Swift este matrimonio entre un hombre humilde y una mujer de clase socioeconómica más alta, como también es usual que las mujeres amadas mueran o pierdan la razón a edad temprana. La novela involucra a los hijos de la pareja, el estudioso Tom, narrador cuando adulto, y Dick, el hermano deficiente mental. La estructura juega con los tiempos y con los temas; largos pasajes acerca de la zona, del clima, del sistema hidráulico; una intervención casi enciclopédica sobre la vida y naturaleza de las anguilas y su transitar por mares y continentes, un argumento dramático y complejo en el que el incesto, el conflicto familiar, los celos, el amor y la locura acechan a los personajes. Historias de amor malogrado en una transtextualización constante: ¿Es Sarah Atkinson, la antepasada de Helen, el fantasma de Miss Havisham? ¿Es Dick Crick un heredero de Benjy? Lo son, quizá, en un homenaje a Dickens y sobre todo

a Faulkner; ecos de *The Sound and the Fury* reverberan en las páginas: las mujeres de trágico destino como eje de la familia, el conflicto entre padre e hijo, el muchacho deficiente mental que se erige en una figura de dimensiones heroicas. Tom Crick, cronista y víctima de su entorno, reflexiona sobre el papel de la Historia y el suyo como maestro: “¿Quién es un maestro de Historia? Alguien que enseña errores. Mientas otros dicen, así se hacen las cosas, él informa, esto es lo que falló”^{XXXI}. Papeles que considera indispensables si el hombre ha de entender el mundo y a sí mismo: “Hombre, el animal que exige explicaciones, el animal que pregunta Por Qué”^{XXXII}.

Swift es un hábil estratega del misterio: la novela inicia con el descubrimiento de un cadáver que el río ha arrojado contra la esclusa. ¿Accidente, suicidio o asesinato? A partir de ahí, otros enigmas nos intrigan —el baúl secreto oculto en el desván, la relación entre Helen y su padre, el incendio que destruyó la destilería— hasta la conclusión en un final épico y conmovedor. Drama proyectado contra el escenario de esa tierra siempre inundada donde el hombre y el agua luchan por prevalecer: “Vivir en los pantanos equivale a recibir fuertes dosis de realidad. La gran, plana monotonía de la realidad, el amplio espacio vacío de la realidad. La melancolía y el suicidio no son ajenos a los pantanos. El alcoholismo, la locura y los actos súbitos de violencia tampoco”^{XXXIII}.

Wish You Were Here (2011)³⁸ es la más reciente novela de Swift. Un escenario rural amenazado por la epidemia de las vacas locas que arruina granjeros y destruye fortunas, disgregando a las familias; un hermano distanciado y muerto en la guerra de Irak cuya figura interviene en la paz de un matrimonio; un hombre obligado a ir a recibir su cadáver en medio de tantos otros. Un capítulo más en una trayectoria que, como

38 *Ojalá estuvieras aquí*, Galaxia Gutenberg, 2013

comentario final, amerita una cita de *Waterland*: “Niños, sean curiosos. Nada es peor que el fin de la curiosidad. Nada es más represivo que la represión de la curiosidad. La curiosidad engendra el amor. Nos une al mundo. Es parte de nuestro perverso, loco amor por este planeta imposible que habitamos. La gente muere cuando la curiosidad se desvanece. La gente tiene que descubrir, que saber...”^{XXXIV}

Estos escritores tienen un *tempo* de narración muy distinto. Si nos pensáramos pasajeros de un navío capitaneado por ellos, nuestro viaje resultaría en experiencias muy disímolas. Barnes es un piloto de los esteros; el curso de su travesía abre panorámicas, esconde bajos, navega corrientes lentas o atropelladas pero no insinúa la amenaza de una catarata. Es tal la seducción del trayecto que el arribo a puerto es una consideración menor. Nuestra atención está fija en las riberas y en los paisajes que se suceden; las ideas son una selva feraz que nos aturde con su variedad. Es un escritor que hace de sus lectores seres más inteligentes llevándolos a establecer, detectar y comprender las infinitas referencias cruzadas que sus libros sugieren. No duda en exigirles que lo sigan por médanos y afluentes, en perderlos entre los cañaverales para hacerlos desembocar en una laguna o en el mar abierto. Es quizá su más reciente novela, *The Sense of an Ending*, la primera en proponer una vuelta de tuerca sorpresiva, como si un súbito golpe de viento hubiera hinchado las velas después de un recorrido calmo.

Navegar con McEwan implica que la catarata, o la amenaza de ella, acecha y existe la duda de si los protagonistas serán arrojados al abismo. Se intuye la presencia de criaturas acuáticas que rondan las profundidades y rara vez escapan, los personajes y el lector, a los remolinos que surgen sin aviso.

Boyd es un piloto que nunca olvida el guiño cómplice susceptible de hacer amable la travesía; los encuentros con el mal tiempo, incluso las tormentas, se suceden pero siempre hay un resquicio para permitir la sonrisa o la franca risa que una mirada irreverente provoca.

Un tiempo nublado nos acompaña al lado de Swift. Pocas veces logran los rayos solares despertar reflejos gozosos en el agua. La mirada se empeña en escudriñar la superficie plomiza para desentrañar secretos, desvelar misterios; los sobresaltos, tanto argumentales como estilísticos, abundan, y el autor exige de sus lectores atención constante para seguirlo.

Si buscamos la corriente subterránea que los impulsa hacia las riberas de la creatividad, encontramos discursos de signos muy diversos que, sin embargo, participan de una constante: todos abordan los enigmas y preocupaciones del individuo contemporáneo, la forma como los ecos del pasado, histórico o personal, resuenan para afectar su existencia, y ofrecen un espejo en el que el hombre universal encuentra alguna faceta de sí mismo.

LISTADO DE REFERENCIAS

I- Barnes, Julian, *Before She Met Me*, Vintage International, Nueva York, 1982, p.11.

II- Cook, Brue, “*The World’s History and Then Some in 10 ½ Chapters*”, Los Angeles Daily News, nov. 7, 1989, p.12.

III- Barnes, Julian, *A History of the World in 10½ Chapters*, Vintage Nueva York, 1990, p.133.

IV- *Ibid*, p.137.

V- *Ibid*, p.139.

VI- *Ibid*, p.244.

VII- *Ibid*, p.240.

VIII- Barnes, Julian, *The Sense of an Ending*, Knopf, Londres, 2011, p.88.

IX- *Ibid*, p.60.

X- Tóibin, Colm, “Going Beyond the Limits”, *The New York Review of Books*, mayo 12, 2012.

XI- Stout, Mira, “Chameleon Novelist”, *New York Times Magazine*, noviembre 22, 1992 p.72.

XII- McGrath Patrick, “Julian Barnes”, *Bomb 21*, otoño 1987, p.22.

XIII- McEwan Ian, *Black Dogs*, Bantam, Nueva York, 1994, p.102.

XIV- McEwan, Ian, *Enduring Love*, Doubleday, Nueva York, 1998, p.15.

XV- *Ibid*, p.150.

XVI- *Ibid*, p.196.

XVII- Racionero, Luis, *Filosofías del Underground*, Anagrama, Barcelona, 1984, p.31.

XVIII- Boyd, William, New York Times, enero 21, 2012.

XIX- Boyd, William, *An Ice-Cream War*, Avon Books, Nueva York, 1992, p.193.

XX- *Ibid*, pag 228.

XXI- Boyd, William, *Brazzaville Beach*, Avon, Nueva York, 1992, p.162.

XXII- *Ibid*, p.142.

XXIII- Boyd, William, *Armadillo*, Penguin Books, Toronto 1998, p.299.

XXIV- *Ibid*, p.274.

XXV- *Ibid*, p.304.

XXVI- Swift, Graham, *Shuttlecock*, Vintage, Nueva York, 1981, p.75.

XXVII- Swift, Graham, *Out of this World*, Vintage, Nueva York, 1988, p.13.

XXVIII- *Ibid*, p.107.

XXVIX- *Ibid*, p.130.

XXX- *Ibid*, p.189.

XXXI- Swift, Graham, *Waterland*, *Vintage*, Nueva York, 1992, p.235.

XXXII- *Ibid*, p.106.

XXXIII- *Ibid*, p.17.

XXXIV- *Ibid*, p.206.

LA ESCRITURA SIN GÉNERO: HISTORIA Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE PAT BARKER Y HILARY MANTEL

Es un cuestionamiento usual el si existe una escritura femenina o no, es decir, si las mujeres, por el hecho de serlo, tienen una perspectiva, un estilo, una forma de escribir diferente a los de los hombres. Curiosamente, nunca se plantea si existe una literatura masculina; esto implica que el paradigma es uno, el de los escritores, y lo que las mujeres hacen se juzga y se cataloga por comparación. El juzgar algo en *comparación a* es necesariamente reduccionista pero, si no es desde el punto de vista comparativo, ¿cómo podemos hablar de una escritura femenina? Si esta categorización no es aplicable en el caso de autores del género masculino, estaríamos clasificando la literatura femenina por lo que no es: aplicando un calificativo de diferenciación respecto a su contraparte.

Para analizar de qué y cómo escriben las mujeres, hay que plantear la pregunta en general: ¿por qué escribimos? ¿Será únicamente por amor a la palabra, a la posibilidad de reinventar el mundo, de iluminar sus rincones más oscuros y seductores? O, si no reinventarlo, hacerlo vivir en las páginas de un libro: reproducir hechos, emociones, amores, tragedias. El creador tiene ante sí varios de estos mundos posibles: el propio, el que conoce o el que imagina. Si escribimos a partir de una experiencia propia, habría que pensar cómo se vive esa experiencia; si como individuo o como género. Al mirar atrás, podemos entender que antes del parte aguas social que fueron las décadas de los sesenta y setenta, y más aún antes de las dos guerras mundiales y la

consecuente transformación de todos tipos que acarrearón, la experiencia accesible a las mujeres estaba circunscrita a un rol de género. Al pensar en Jane Austen, en el talento para los diálogos, la agudeza del poder de observación, la crítica social, no deja de sorprender la pequeñez del alcance: en su obra, las mujeres dedican su vida y sus esfuerzos a la empresa de atrapar un marido. Esto en un momento de la historia en el que Napoleón jugaba al ajedrez con la geopolítica europea. Pero el tema no es tan superficial como parece: Jane Austen escribía en una época en la que la leyes de la herencia en Inglaterra habían cambiado al esquema de primogenitura masculina y por lo tanto dejaban a las hijas sin medios propios, dependientes del marido o, en el caso de quedarse solteras, como es el de la misma Austen, de la benevolencia del hermano mayor o algún otro pariente. Más de un siglo después, Virginia Woolf retoma el tema en *Orlando*¹: “el hombre tiene la mano libre para empuñar la espada; la mujer debe emplear la suya en evitar que el satín se deslice de sus hombros”. Al leer a estas autoras se concluye que las mujeres escribían como tales porque vivían como seres inscritos en un apartado especial determinado por la sociedad. Aún así, en 1818 Mary Shelley publica *Frankenstein*, separándose de los cánones de la literatura femenina de su tiempo.

Actualmente hay muchos ámbitos sociales en los que las mujeres siguen condenadas a vivir en ese apartado excluyente pero ese es un tema aparte. El concepto de una escritura definible como *femenina* sugiere la premisa de que el artista crea a partir de coordenadas de género y negaría la universalidad de la literatura (o del arte en general) y su potencial como transgresora de las fronteras de identidad. La experiencia directa de la realidad en tanto que ser biológico y/o social no es determinante para el ámbito creativo y abundan los ejemplos en la historia

de las letras: D.H. Lawrence adopta una mirada femenina para plasmar las relaciones sexuales; Flaubert se proyecta (Emma Bovary soy yo) en su personaje como paradigma del rechazo a la opresión de ambientes rígidos... Hay autoras que eligen como su territorio uno fincado en las experiencias y la problemática de las mujeres (Doris Lessing, Toni Morrison) y otras que asumen una mirada global (Marguerite Yourcenar, Oriana Fallaci, Susan Sontag), así como hay escritores que construyen su obra alrededor de personajes femeninos redondos y que utilizan sus voces con gran verosimilitud (William Boyd, J.M. Coetzee).

La década de los años sesenta es crucial en la perspectiva del mundo. Podríamos hablar de revolución sexual, de la píldora anticonceptiva, de desmitificación del concepto de autoridad, del surgimiento de los jóvenes como una fuerza con poder: “nunca confíes en nadie mayor de 30 años”. Pero también de una sociedad influenciada por Simone de Beauvoir, Betty Friedan y otras escritoras cuyo impulso descalificó al universo llamado femenino. A partir de entonces, las mujeres participan en profesiones, política, como soldados en las guerras; el mundo ha llegado a ser el mismo para los géneros, y por lo tanto la escritura también. Si la ficción se imagina a partir de una realidad, y la realidad es similar para ambos sexos, la ficción lo será por consiguiente. Pero no sólo se trata de la escritura basada en una cierta experiencia; se da también la capacidad de proyectarse al *otro*, de asumir su sentir y pensar, y sus circunstancias.

Pat Barker nació en Teesside, Inglaterra, en 1943 y su padre murió en el frente durante la Segunda Guerra Mundial. Sus primeras novelas son retratos oscuros y violentos de la vida en los barrios bajos de las zonas industriales pobres del norte de Inglaterra. Barker recibió el premio Booker por el tercer volumen de

una trilogía acerca de la Primera Guerra Mundial, *Regeneration* (1991), *The Eye in the Door* (1993) y *The Ghost Road* (1995).

Un ambicioso proyecto literario, las novelas incluyen personajes de la vida real y registran el encuentro en 1917 entre los poetas Robert Graves, Siegfried Sassoon, Wilfred Owen y el psiquiatra-antropólogo W.H. Rivers. De éstos, Robert Graves, prolífico autor de novela histórica, poeta y ensayista, subsiste como uno de los grandes nombres de la literatura inglesa; la obra de Wilfred Owen, muerto en las trincheras en 1918 y de Siegfried Sassoon, quien sobrevivió a la guerra, ha caído en un semi-olvido, y W.H. Rivers es muy poco conocido. Pero todos ellos fueron protagonistas de un notorio drama que escandalizó a la sociedad de ese tiempo y su relación es el núcleo de las tres novelas.

Sassoon era miembro de una prestigiosa y rica familia; atractivo, buen poeta, su valor casi irracional le valió el afecto de sus soldados y la Cruz Militar. En 1917 demostró otro tipo de valor: influenciado por Bertrand Russell (premio Nobel de Literatura 1950 y encarcelado por sus actividades pacifistas en 1918) y convencido de la futilidad de la guerra y la necesidad de una paz negociada, publicó una declaración en la que condenaba “la brutal indiferencia con la cual la mayoría de los que se quedaron en casa contemplan las continuas agonías que no comparten y que no tienen capacidad de imaginar”¹¹. Robert Graves, su amigo y hermano de armas, evitó que fuera a consejo de guerra por desertión mediante un certificado médico que lo declaraba víctima de un colapso mental y lo enviaba al Hospital Craiglockhart en Escocia.

Es ahí donde Barker sitúa *Regeneration*. El médico en jefe del hospital, W.H. Rivers, era una figura importante en las investigaciones sobre la interpretación de los sueños como terapia y un antropólogo apasionado que había realizado extensos estu-

dios en Melanesia. El esquema novelístico surge del encuentro entre estas dos figuras, el poeta-héroe y el médico, y utiliza el recurso de sus diálogos para crear tensión y exponer un dilema trágico: Sassoon está convencido de su postura pacifista, y sin embargo lo tortura el sentido del deber hacia sus hombres: “El frente de batalla es el único lugar decente donde se puede estar”, declara. Rivers sabe que su obligación es curar a sus pacientes, pero sabe también que la salud momentánea implica el regreso a la trinchera y a una muerte casi segura: “en las circunstancias actuales, la recuperación implicaba el regreso a actividades no meramente autodestructivas sino positivamente suicidas”^{III}.

A su lado aparece otro personaje, éste ficticio, Billy Prior, protagonista de la continuación de la trilogía sin descartar a los otros. Prior es el paradigma del esquema clasista británico: “caballero circunstancial” por su origen humilde y su posición de oficial en el ejército, bisexual, torturado por lealtades en pugna, es el eje para el análisis social que Barker emprende, una crítica a la que ningún aspecto de la vida británica escapa. El tema de esta primera parte gira alrededor de varias disyuntivas: patriotismo y responsabilidad moral, lealtad al ser humano y lealtad al concepto de nación; curar para la muerte o para la vida. Las primeras implican actuar en contra de una guerra que se considera absurda a costa de abandonar “al único grupo mártir que está en lo correcto”, los soldados; la tercera cuestiona el papel del médico en tanto que hombre de ciencia y ser humano.

“No hay ninguna justificación racional... para la guerra. Se ha convertido en un sistema que se perpetúa a sí mismo. Nadie se beneficia. Nadie tiene el control. Nadie sabe cómo detenerla.”^{IV}, dice Prior en una frase que parece resumir la visión de Barker respecto a ese momento histórico. ¿Dónde quedó el mito de la guerra justa, la guerra patriótica destinada a preservar el mundo

civilizado? Se convirtió en eso: un mito. “Una sociedad que devora a sus hijos no merece lealtad automática e incuestionable”. Es, además, una sociedad que clasifica a esos hijos que devora mediante un código estricto e inamovible. El sistema ataca a todos aquellos “que no se someten”. Con sus profundas diferencias culturales y de clase, Sassoon y Prior pertenecen a esa categoría. Barker hace un recuento de los juicios legales en contra de los homosexuales; la sospecha y la calumnia contaminan a una sociedad cuya juventud es exhortada al amor fraterno entre combatientes. ¿Dónde está la frontera que divide el amor viril de las inclinaciones homosexuales en un conglomerado totalmente masculino sujeto a grados extremos de tensión emocional? La sociedad no quiere ver manchado el honor de sus soldados con la sombra de una duda, y para borrarla emprende una persecución continua y cruel, eco de la que sufrió Oscar Wilde. “La homosexualidad, por ejemplo. En tiempos de guerra se glorifica el amor entre los hombres y al mismo tiempo se acusa una cierta ansiedad. ¿Es el tipo correcto de amor? Una manera de asegurarse de que lo sea es hacer inequívoca la condena pública al otro tipo. Y luego, está el placer de matar...”^v

Hay otro grupo igualmente peligroso, perseguido de similar forma: los pacifistas, acusados de comunistas y traidores. Sus filas se nutren de pocas figuras notables —como Sassoon o Russell— y de muchas provenientes de la clase obrera, de los militantes socialistas. Para ellos no hay la indulgencia que se otorga a un aristócrata héroe de guerra, sólo *el ojo en la puerta* de la cárcel, el soborno al traidor potencial, la represión secreta.

Los fantasmas que recorren el camino son los mismos que pinta Sassoon en sus poemas: “batallones y batallones con las cicatrices del infierno; el ejército sin retorno que fue joven; las legiones que sufrieron y son ahora polvo”. La trilogía es un alarde de reconstrucción histórica, de ficción y de crítica so-

cio-política; crece en una estructura compleja desde la crisis intelectual y moral del primer volumen al estudio de clases en el segundo, y termina con un cuestionamiento al núcleo mismo de la cultura y la sociedad. Contempla con una mirada lúcida y desencantada un periodo de la épica del mundo occidental, destruye los mitos y devela las infamias.

Si el padre de Barker murió en la Segunda Guerra Mundial, su abuelo sobrevivió a la primera, y le dio acceso a recuerdos sin duda sobrecogedores. Se podría pensar que la trilogía de *Re-generation* había agotado el tema, pero las dos últimas novelas publicadas más de una década después, *Life Class* (2008), y *Toby's Room* (2012), lo retoman para adentrarse en ese territorio dramático. Dramático porque lo fue, pero también porque Barker hace uso de una crueldad especial en sus relatos. Las novelas de tesis antibélica abundan, el maniqueísmo se extinguió en Vietnam (como atestiguan los relatos de Tim O'Brien y, más recientemente, *Matterhorn* de Marlantes), en medio de los arrozales asiáticos y la convicción de una guerra criminal, injustificable y absurdamente prolongada, y Barker no es una excepción: el enemigo no es humano, es la insaciable máquina destructora del sistema que devora a una generación. Heroísmo hay, pero teñido de una tal desesperanza y un entorno tan semejante a lo que el hombre puede imaginar como un infierno que implica un desatinado derroche de nobleza.

Life Class y *Toby's Room* tienen un argumento en común; la segunda es continuación de la primera aunque se puede leer independiente sin falta de coherencia. Comparten muchos de los temas de la trilogía, —la homosexualidad, la vida de hospital— y utilizan de nuevo el recurso de introducir personajes reales en interacción con los ficticios (en este caso Henry Tonks, médico y maestro de dibujo). El arte tiene el poder para encap-

sular la atención y aislar al individuo del horror de su entorno pero a la vez suscita cuestionamientos: ¿es egoísmo, irresponsabilidad, incluso inconsciencia, o simplemente intento por sobrevivir? También el arte puede estar al servicio de los efectos de la guerra, en una labor compasiva y útil, la de reconstruir en el papel los rostros desfigurados para que después lo sean en la realidad. El ambiente artístico de la preguerra, la lucha entre la ambición y la honestidad creativa, los celos profesionales y afectivos sucumben, como todo lo demás, a la ola de violencia que destruye vidas y carreras.

Los personajes de Barker, nunca maniqueos, son falibles, inciertos; se repite el concepto de “caballero temporal”, el muchacho de clase obrera elevado a otro estrato por la guerra, ese gran nivelador. Y sin embargo, no tanto como se presume; las diferencias persisten entre los oficiales y los soldados rasos.

Pat Barker no es la única escritora británica contemporánea en emprender la revaloración de las políticas oficiales en la Primera Guerra Mundial; otros, como McEwan o Boyd, han publicado críticas amargas a unos gobiernos irresponsables, pero es quizá la de Barker la voz más definida. Uno se pregunta cómo una mujer que, suponemos, nunca ha tenido un fusil en las manos, ni ha estado en situación de matar o morir, ni ha pasado meses entre lodo, frío y cadáveres en el fondo de una trinchera, puede transmitir con tanta fidelidad las sensaciones que estas circunstancias provocan: “Mírenos. No recordamos, no sentimos, no pensamos... de acuerdo a cualquier parámetro civilizado (pero qué significado tiene *eso ahora*) somos objetos de horror”. Quizá, como dice A.S. Byatt, “... encontró su gran tema en parte porque era una mujer empeñada en evadir las limitaciones del material feminista preconcebido. Su interés se centra en los hombres, le importan los hombres y sus circunstancias y su libro

es acerca de la masculinidad, la combatividad, las virtudes del valor y también de los peligros de la violencia y la crueldad”^{VI}.

Igualmente podemos preguntarnos cómo un escritor, Flaubert, puede penetrar en la mente de una mujer cuya fantasía ha sido exacerbada por las novelas románticas y hacerla hablar convincentemente: “Se miró en el espejo y se quedó sorprendida al ver su rostro. Nunca había tenido los ojos tan grandes, tan negros, tan profundos. La transfiguraban como un sutil halo que se extendía por toda su persona. ¡Tengo un amante! ¡Tengo un amante!, se repetía.”^{VII}.

Hay escritores que dibujan una línea infranqueable entre su obra y su vida privada; comparten su imaginación, su oficio, pero no sus circunstancias, delimitan claramente cuál sección de la casa está abierta al público y cuál pertenece al ámbito de lo secreto. Habrá indiscretos —o morbosos— que invadan ese territorio resguardado, pero será sin la venia del propietario. Se dice que un creador se desnuda, pero a través de velos tan espesos que la mirada no logra traspasarlos o, más bien, interpretarlos. Otros están dispuestos a abrir la puerta a su intimidad y ofrecer pautas inequívocas de lo que de sí mismos permea su obra e, incluso, a escribir textos revelatorios. Michel Tournier analiza las fuentes de su proceso creativo en *El viento paráclito*; autores como Martin Amis y J.M. Coetzee han explorado su pasado, sus relaciones, su infancia en obras que no corresponden a la “emoción recordada desde la tranquilidad”, para citar al poeta, sino a un testimonio personal, un intento quizá por explicar, y explicarse, quiénes son y de dónde vienen. Hilary Mantel pertenece a este segundo grupo; *Giving Up the Ghost* (2005) es una autobiografía, o memoria, en la que patentiza una proustiana sensibilidad para explorar recuerdos de la infancia remota, sensaciones más que hechos; páginas pobladas de fantasmas, de los

hijos que nunca tuvo, de otros, indescritibles, que acosan su vida desde niña. Recuento también de largas y dolorosas enfermedades que han ensombrecido sus días y estimulado su escritura. En un pasaje que registra a los siete años, mientras juega en el jardín de su casa, percibe algo “No hay nada que ver. No hay nada que oler. No hay nada que oír... El aire se agita a su alrededor, invisible. Siento frío, náusea. No puedo moverme... Contemplo un espacio habitado por la nada. No tiene orillas, ni masa, ni dimensiones, ninguna silueta más que lo informe; se mueve. Suplico, aléjate, aléjate...”^{VIII}. Esta sensación aterradora, la intuición ¿del mal? ¿de una presencia sobrenatural?, se convertirá en inspiración para varios de sus relatos, directa o indirectamente. Su primera novela, *Every Day is Mother's Day* (1985), y la secuela *Vacant Possession* (1986) pertenecen a un género híbrido: crítica social, comedia de humor sumamente negro, historia de terror gótico. Una mujer cree ver su casa invadida (y a sí misma amenazada) por criaturas misteriosas que se oyen pero no se ven; habitación tras habitación se clausuran para conjurar la amenaza. En esa “casa tomada” vive con su hija autista, Muriel; es la atmósfera de tintes góticos y paranoia en la que se desarrolla un argumento cruel paralelo a otro, cotidiano, de las vecinas y la trabajadora social a cargo de esas singulares mujeres. La secuela, aún más macabra y con el mismo humor, describe el retorno y la venganza de Muriel después de haber estado internada en un manicomio.

Beyond Black (2005) va más allá en la exploración de lo extrasensorial; si los fantasmas de esa primera obra podían estar o no en la mente del personaje, los de Alison Hart son tan reales como ella. Mantel construye un escenario de una verosimilitud notable aún para aquellos, impermeables a todo lo sobrenatural, que no creen en manifestaciones ajenas a la realidad tangible. Alison, una médium víctima de sobrepeso (como

la misma Mantel, según comenta en su biografía) se gana la vida en teatros de provincia “conectando” a su público con los muertos. El tráfico entre los dos mundos es intenso y perpetuo; la infancia de Alison fue de una violencia extrema, una madre rodeada de hombres amenazadores que la prostituyó desde la adolescencia y un elenco de *otros* personajes, inofensivos o temibles, de los cuales el más conspicuo es Morris, su espíritu-guía, un enano perverso que la acosa y la acompaña. Asesinatos, violación, desmembramiento y agresiones del otro mundo que nada tiene de benévolo. “La gente tiene razón en temerle a los fantasmas. No se convierten en gente decente sólo porque están muertos. Si las personas son malas en la vida —quiero decir, personas crueles, peligrosas— ¿crees que van a ser mejores después de muertas?”^{IX}.

La semilla de ese *algo* que la Hilary de siete años percibió en el jardín de su casa germinó en suelo fértil y floreció para encarnar en una estirpe. Encarnar, aunque parezca un oxímoron; nada de desencarnados tienen los personajes de Mantel, ni guardan parentesco alguno con el paradigma gótico de plasmas inasibles, brumas y transparencias. Éstos transitan las aceras, se embriagan en las cantinas y son proclives a una violencia sumamente física.

Hilary Mantel (Derbyshire, Inglaterra, 1952) estudió, como Barker, en la London School of Economics. Se graduó en leyes, vivió cinco años en Botswana y cuatro en Arabia Saudita hasta establecerse en Gran Bretaña a partir de la década de los ochenta. Sus experiencias fuera de su país fructificaron en dos novelas, *Eight Months on Ghazzah Street* (1988) y *A Change of Climate* (1994). La primera es el relato de una mujer inglesa obligada a vivir bajo las leyes islámicas a causa del trabajo de su marido. Es una novela que sólo puede escribirse a partir de

una experiencia personal; cualquier otro punto de vista parecería un intento deliberado por desprestigiar una cultura ajena. Mantel no es proclive a la intolerancia o el maniqueísmo; como se verá en sus novelas históricas, tiene la capacidad de buscar al ser humano por encima de los prejuicios que lo condenan. Si su descripción de las costumbres de Arabia Saudita es la disección de un mundo misógino, casi surreal en su opresión de las mujeres, el hecho de haberlo vivido personalmente le otorga la dimensión de testimonio: la claustrofobia, la soledad rayana en la paranoia, humillación e impotencia que sufre una mujer europea —o de cualquier país no islámico— cuando se ve sometida a un sistema que la convierte en un objeto propiedad de un hombre. En este caso, el hombre en cuestión es extranjero, inglés como ella, pero obligado también a someterse so pena de castigos legales. Su criterio en tanto que dueño de su mujer no tiene validez; ella es propiedad del estado y de la religión. La trama se combina hábilmente con un argumento de suspenso que evita sofocar al lector (quizá, sobre todo, lectora) bajo el peso de la burka. Mantel es suficientemente objetiva y observadora para no justificar la actitud soberbia y racista de los europeos y para apreciar la posible amistad o solidaridad que surge entre mujeres en situación de enclaustramiento.

¿Podría este libro haber sido escrito por un hombre? Seguramente, por uno con una gran sensibilidad para situarse en el lugar del otro, como Barker puede hablar de la guerra con la voz de los soldados que participan en ella. Sin embargo, es una historia contada por una mujer y acerca de las mujeres cuyas circunstancias descubre y sufre. Las primeras novelas de Barker eran también acerca de mujeres asediadas por otro tipo de opresiones, la pobreza, la prostitución y la violencia.

An Experiment in Love (1995), un *bildungsroman* con rasgos autobiográficos, es también un relato acerca de mujeres

hecho desde el punto de vista de una mujer de la infancia hasta la juventud. Mantel explora con una agudeza irónica las relaciones madre/hija; la rivalidad y los lazos afectivos entre compañeras y en general la condición femenina para terminar en una vuelta de tuerca que recuerda el lado oscuro de su escritura.

A Change of Climate (1994) expone el derrumbe de un matrimonio de misioneros que regresan a Inglaterra después de una estancia en Sudáfrica y Botswana; ahí desaparece uno de sus gemelos en circunstancias misteriosas, y el fantasma de este niño, perdido en la penumbra de la magia negra, será el eje de la descomposición de la familia.

Violencia es el común denominador en gran parte de la obra de Barker y Mantel. Mientras que en la primera es de una brutalidad sin paliativos, surge en general de elementos externos: la guerra, el sistema, la injusticia social. En la segunda se desarrolla en la intimidad, en el ámbito de lo doméstico y adquiere rasgos grotescos y la distancia que le otorga el sentido del humor. El mundo de Barker transcurre primordialmente entre hombres; la mirada de Mantel se podría llamar femenina en su minuciosa disección de la interrelación humana. Pero ese telefoto con el que Mantel enfoca la infancia, la vida en pareja, la relación con el misterio, se convierte en gran angular para abarcar un horizonte de mayor amplitud en tres novelas de corte histórico: *A Place of Greater Safety* (1992)¹, *Woolf Hall* (2009)² y *Bring up the Bones* (2012)³.

La primera es un fresco acerca de la Revolución Francesa; el drama de Louis XVI y María Antonieta es secundario, los reflectores iluminan tres figuras principales, Danton,

1 *La sombra de la guillotina*, Ediciones B, 1994

2 *En la corte del lobo*, Destino, 2011

3 *Una reina en el estrado*, Destino, 2013

Robespierre y Desmoulins, rodeados de una pléyade de personajes, tantos que se necesitaría llevar una bitácora para registrarlos. Situados dentro de la mayor verosimilitud y fidelidad a la historia, emergen como tres seres humanos, cínicos y mujeriegos o taciturnos, patriotas de honestidad relativa, crueles o generosos según las circunstancias, siempre ambiciosos y presa de profundas dudas acerca de su papel en el curso de la revolución. Es una obra sin héroes —difícilmente se podría calificar así a unos individuos tan falibles—, que no desdeña el recurso del humor y plasma el panorama de una sociedad en crisis y de sus líderes. Lejos están estas tres figuras de la elegante seducción del Cromwell de las novelas posteriores y sin embargo vibran en las páginas con la energía de seres de carne y hueso. Hilary Mantel hace lo que podríamos llamar biografías postmodernas, investigadas con gran lealtad a la historia pero enriquecidas con todas las herramientas narrativas de la literatura.

Wolf Hall y *Bring Up the Bones* son la dos primeras partes de una trilogía que sitúa la acción durante el reinado de Enrique VIII; en el centro se yergue la figura controvertida de Thomas Cromwell y su ascensión al poder como ministro y consejero del rey. La historia de los Tudor es apasionante, en parte por la fuerza de las personalidades involucradas y en no menor medida por los acontecimientos que cambiaron el curso de la historia durante su reinado. Como en otros casos, el juicio de historiadores, críticos, literatos o simples observadores del proceso se divide de acuerdo a ideologías, posiciones o empatía. La mitificada María Estuardo de Antonia Fraser no resiste un análisis sensato de su actuación en tanto que soberana; a Elizabeth I se le retrata como la estadista culta e inteligente que solidificó a su país o la vengativa mujer que no supo resistir la tentación de eliminar a una rival; Thomas More es un santo de la Iglesia, el “hombre de todas las estaciones” de Robert Bolt o el fanático

cruel, ejecutor de los horrores de la Inquisición; Thomas Cromwell es el oportunista que pone su inteligencia al servicio de un rey despiadado o el político que sabe encausarlo en la medida de sus posibilidades. Quizá el criterio bajo el cual se juzga a un gobernante debería hacer énfasis en sus éxitos como tal y no en su comportamiento como individuo; un gran rey no es necesariamente una persona intachable en lo privado, y menos en una época cruel, de poder absoluto o con escasos límites.

Difícilmente se podría atribuir a Enrique VIII, el rey notorio por despachar cinco esposas por medios expeditos (la sexta lo sobrevivió), una conducta ejemplar. Uno de los grandes logros de su reinado fue emancipar a Inglaterra del yugo de Roma y aún éste emana de una motivación ambigua: ¿astucia política o simple empeñamiento en un proyecto personal? Mantel lo retrata temperamental, caprichoso, a la vez violento y capaz de una cierta generosidad. Junto a este soberano peligroso, Cromwell navega los meandros de la corte con pragmatismo y habilidad.

Cromwell era una anomalía en el panorama político de su tiempo; hijo de un herrero alcohólico, huye del maltrato muy joven y viaja, se autoeduca a lo largo de años de vida aventurera en el continente. La figura que dibuja Mantel es la de un hombre sin ataduras sociales: no proviene de un clan aristocrático, su esposa y sus hijas mueren prematuramente en una epidemia, sus lazos afectivos son pocos y discretos (su hijo Gregory). Guarda lealtad al recuerdo de su mentor, Wolsey, pero es libre de entregarse totalmente al servicio del rey hasta ascender a un título nobiliario, (Conde de Essex) y el puesto de Lord Great Chamberlain. *Wolf Hall* termina con la ejecución de More; *Bring up the Bodies* con la de Anne Boleyn. (La frase del título corresponde a un término legal de la época que se usaba para ordenar la presencia en el juicio de los acusados por traición y por lo

tanto ya condenados de antemano). Las muertes se desgranar a lo largo de las páginas con regularidad; no es un tiempo generoso con los enemigos del rey o con aquéllos que representan un mero estorbo para sus designios. Thomas Cromwell es el artífice, si no de dichas muertes, sí de los artilugios necesarios para arribar al resultado. Maquiavélico en el sentido literal del término, ajeno a fanatismos religiosos, diplomático en una corte que lo desprecia y con una visión universal producto de su educación europea, es el maestro de la *realpolitik*.

¿Cómo se construye un personaje tan polémico y cómo se le convierte en un protagonista seductor? No hay en ninguna de las dos novelas un interés romántico que se le atribuya; los recuerdos de su esposa, de sus hijas muertas niñas, teñidos de nostalgia y soledad, son esporádicos; las dudas de carácter moral que lo acechan sucumben al pragmatismo. Seduce por su inteligencia, sin duda, que conocemos a través de diálogos y reflexiones, por su ironía y sano escepticismo en tiempos fanáticos.

Hilary Mantel logra un reto literario: penetrar en la mente y las emociones de un protagonista masculino del Siglo XVI; hacerlo actuar y expresarse con un realismo que le otorga cercanía y actualidad; recrear una época y una pléyade de personajes en un lenguaje moderno que nunca desentona.

La literatura ofrece ejemplos de este tipo: la voz, cuando el relato está dramatizado, e incluso el discurso autoral que, si no debieran atribuirse a un nombre en la portada del libro, serían inidentificables por género. Porque la identidad cultural va más allá de las coordenadas de sexo, etnia, nación o religión originales; busca afinidades en el amplio universo de las ideas. Si las pioneras del feminismo perseguían la adhesión al grupo, la indispensable solidaridad de género como un dique contra la falta de libertad y reconocimiento, esa etapa ha sido reba-

sada (salvo, como ya se dijo, en sociedades excluyentes) por un concepto de diversidad. Ahora la mirada no se vuelve hacia adentro, se permite hollar todos los territorios. En su ensayo *Geografía de la novela*, Carlos Fuentes analiza el policentrismo “como condición común de una humanidad sólo central porque es excéntrica, o sólo excéntrica porque tal es la situación real de lo universal concreto, sobre todo si se manifiesta mediante la aportación de lo diverso que es la imaginación literaria”^x. En ese texto, Fuentes contrapone policentrismo a eurocentrismo, pero igualmente podemos utilizar su discurso para referirnos a la excentricidad del pensamiento femenino frente al centro masculino que predominó en la civilización occidental durante siglos. Igual que en la geografía física, en la intelectual ya no hay centros, sólo regiones, y éstas se sobreponen y se confunden, se complementan y se enriquecen. La aportación de lo diverso que es la imaginación literaria: he ahí el núcleo del argumento. Los novelistas no hacen crónica ni reportaje, hacen ficción. Ficción, ficticio: del diccionario, fingido o fabuloso, imaginario, supuesto. Y la capacidad y el anhelo de fabular no están circunscritos a categoría alguna. Nada hay de fabuloso en narrar las propias circunstancias, aunque el hacerlo haya dado grandes obras a las letras. Pero el deseo de reinventar el mundo tiene un alcance mucho mayor que la realidad vivida, se nutre de fabricar, inventar: la esencia del arte, sustentada sobre la experiencia, el talento y sobre todo la imaginación.

Si la imaginación es capaz de tomar la experiencia y transformarla o magnificarla, ¿podemos pensar que lo mismo sucede al revés? ¿Que la imaginación inventa la experiencia y le otorga características tan vívidas que la hace irreconocible en tanto que fantasía, la instaure como una realidad alterna? La premisa de la novela, de la buena novela, es que el autor crea un mundo y, me-

diante una convención asumida, le ofrece al lector un pasaporte para habitarlo. El lector acepta el desafío de internarse en un territorio que, por obra de ciertos artificios, le resulta auténtico, poblado por semejantes a los que puede amar u odiar, con los que se identifica o a los que rechaza y cuyo destino tiene que conocer. “No existen límites precisos entre experiencia e imaginación”, dice Norman Mailer. Y esa carencia de límites implica otra, la de las fronteras entre segmentos de la humanidad que la Historia se ha empeñado en definir y etiquetar de acuerdo a parámetros artificiales. Hay escritores-hombres y escritoras-mujeres: algunos enfrentan el mundo y la versión que de él eligen para plasmarla en su obra, con una actitud que se asume como genérica antes que individual. Pero hay otros cuya mirada se extiende más allá de cualquier frontera, dispuestos a emprender la aventura de identificarse con el *otro* y de adoptar su voz. En su obra se desvanecen esos límites que Mailer menciona; integran la legión de seres que valoran lo universal por encima de lo particular y no contemplan el circunscribirse a las coordenadas que su condición biológica, geográfica o cultural imponen.

LISTADO DE REFERENCIAS

- I- Woolf, Virginia, *Orlando*, Granada, Londres, 1980, p.117.
- II- Barker, Pat, *Regeneration*, Plume, Londres, 1993, p.3.
- III- ____, *Regeneration*, p.238.
- IV- ____, *The Ghost Road*, Penguin Londres, 1995, p.144.
- V- ____, *Regeneration*, p.204.
- VI- Byatt, A.S., *On Histories and Stories*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, p.31.
- VII- Fuentes, Carlos, *Nueva Geografía de la novela*, FCE, México, 1983, p.167.
- VIII- Mantel, Hilary, *Giving Up the Ghost*, Harper Collins, Londres, 2005, p.106.
- IX- Mantel, Hilary, *Beyond Black*, Picador, Nueva York, 2005, p.179.
- X- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Bruguera, Barcelona, 1975, p.174.

LOS MÁRGENES Y EL CENTRO: VISIONES DE LA LITERATURA POSCOLONIAL

El término colonia nace del concepto romano de conquistar, u ocupar, territorios fuera de la ciudad-estado de Roma. Sin embargo, los estudios actuales se centran en los pueblos que los europeos, ingleses y franceses principalmente, ocuparon a partir del siglo XVIII, dominaron totalmente en el XIX, y lograron su emancipación teórica en las décadas de los años cincuenta y sesenta. Digo teórica porque, a pesar de esa independencia lograda casi siempre a costa de crueles guerras destructivas, muchos de ellos continúan bajo una forma de colonialismo económico y cultural que los mantiene sujetos al poder de los ricos países industrializados.

Por otro lado, colonialismo implica mucho más que el hecho de conquistar y ocupar territorios; conlleva, según Partha Chatterjee, “la regla generalizada de diferencia colonial, es decir, la preservación del contexto extranjero del grupo dominante”, así como “la representación del otro como inferior y radicalmente diferente, por lo tanto incorregiblemente inferior”¹. Esta forma de interrelación entre dos entidades, una conquistadora y la otra subyugada, dio lugar a desplazamientos de los pobladores nativos, a una tendencia europeizante en la cultura y a niveles arbitrarios de percepción entre el centro y la periferia. De hecho, el concepto de colonialismo no termina con la soberanía política de los países involucrados, dado que no es posible una reversión a épocas pre-coloniales; ese lapso de dependencia de otro poder deja una herencia de ideología, perspectiva, actitud, que permea todos los estratos de la vida de dichos países. El centro permanece como una referencia; los márgenes se de-

baten entre la admiración y el rechazo. Pero esa ambivalencia entre admiración y rechazo, o rencor, es mutua; el centro añora, por una parte, el esplendor imperial perdido; por otra, la seducción de lo exótico, lo diferente, de ese *otro* que ofrece la perspectiva de horizontes insospechados. Los aromas y el colorido de los barrios de inmigrantes, opacados y entristecidos por el clima londinense, en un tiempo brillaron bajo el sol de Asia y ofrecieron un espejo para que la Britania colonial se reflejara, gloriosa. Ahora son símbolo de un exotismo que afrenta la grisura proverbial de la *city* y que se mira con recelo y temor de la supuesta contaminación que trae. Y sin embargo, mucho se les debe a estas ex colonias, no sólo por la riqueza que durante siglos proporcionaron a las arcas del tesoro británico, sino por la renovación que han aportado a su literatura.

La literatura poscolonial es otro término de connotaciones vagas; en principio, designa a aquélla escrita por habitantes de países anteriormente colonizados por otras naciones. La realidad es más compleja, pues muchos de los escritores clasificados como poscoloniales son exilados, voluntarios o no, en dichas naciones. Los autores Mishra y Hodges la definen como “la omnipresente tendencia en cualquier literatura marcada por un proceso sistemático de dominación cultural a través de la imposición de estructuras imperialistas de poder” y que “está ya implícita en los discursos del colonialismo”^{II}.

Al término poscolonial, como categoría de estudios de género, se le critica por sus implicaciones eurocéntricas; es decir, presupone que la experiencia colonial es el factor más importante en la historia de las naciones involucradas, y deja de lado los periodos anteriores. Es quizá más interesante utilizar una clasificación de tintes menos eruditos, la que acuñaron los catedráticos australianos Ashcroft, Griffiths y Tiffin parafraseando a Edward Said:

seando una exitosa serie filmica de los años 70: el imperio contraescribe. Hay en esa frase una sugerencia de desquite lúdico, la revancha a través de las letras, una reconquista cuyas armas serían las ideas y la palabra. La reconquista del centro por los márgenes. “El mundo excéntrico es ahora el centro, y tal vez la única forma de pertenecer al centro en el futuro será ser un excéntrico”, dice Carlos Fuentes.

En otro sentido, el término poscolonial implica también una cierta mirada, una intención de juicio acerca de lo que la interrelación entre dos culturas significó para ambas. Incluye a la vez una visión emancipadora de la antigua opresión de la una por la otra y en ocasiones el deseo de ignorar el lapso de dicha opresión y recuperar el status anterior. “Una literatura poscolonial... requiere y descansa en una premisa anticolonialista aun cuando no pueda, al fin del siglo, limitarse a eso”^{III}. Y no puede limitarse porque sería conceder que el largo periodo colonial es definitorio en cuanto a la historia, desarrollo y futuro de los países involucrados.

La literatura *colonial*, de la que Rudyard Kipling es quizá el paradigma, adoptaba la complacencia del conquistador, el concepto del “white man’s burden” o sea la adopción egocéntrica de la postura que coloca al europeo, el hombre blanco, como poseedor de la verdad ética y estética y lo abruma con un deber *civilizador* hacia los pueblos inferiores y/o rezagados en el camino del progreso. Y sin embargo no puede evitar el deslumbramiento —en el caso de Gran Bretaña ante la India especialmente—, la sospecha de enfrentarse a una cultura milenaria cuya trama es misteriosa e inasible y ofrece, inevitablemente, un espejo de la *otredad* ante la cual es menester definirse.

El imperio que contraescribe es vasto y multifacético; sus miembros están esparcidos por el mundo, han surgido en Sri

Lanka, Guadalupe, Jamaica, Trinidad, el África árabe y negra, Asia, para ir a establecerse, muchos de ellos, en las capitales y las universidades de Occidente. Quiero limitarme aquí a hablar de cuatro escritores y un país: India. De todas las colonias del imperio británico, quizá ninguna capturó la imaginación europea como la India; sus riquezas legendarias, las cortes de los Rajaes, la arquitectura, el color, el vestuario, todo reflejaba un mundo enigmático y seductor. Si la mentalidad obtusa de los mercaderes de la East India Company se centró en el primer factor —la riqueza— otras se dejaron fascinar. A pesar de los tintes imperialistas —y racistas— de su obra, Rudyard Kipling vislumbraba ya el encantamiento posible. Los cuatro autores que se mencionan aquí establecen una línea de continuidad histórico-literaria dentro del contexto de la interrelación del centro y los márgenes; cómo Occidente —el centro— tiene que inventar su Oriente para reconocerse y afirmarse; cómo los márgenes lo imitan, lo rechazan y cómo, finalmente, ambos se vuelven el espejo del otro.

Edward M. Forster publica, en 1924, *Passage to India*¹. Es un intento por establecer un puente de comunicación entre dos culturas, o tal vez de retratar los obstáculos para que éste se dé. Forster fue un liberal en su propio país, tutor de un patriota indio musulmán y más tarde secretario personal del maharajá de Dewas, conecedor, por lo tanto, no sólo de la India sino de la idiosincrasia de sus habitantes. Antimperialista, antiautoritario, su obra se desarrolla entre la clase media alta inglesa de la Escuela Pública y la Iglesia establecida, mundo que Forster intuye emocionalmente inmaduro. Su alternativa ideal es un ser humano más completo, habitante de un universo sentimental e imaginativo donde los impulsos y la espontaneidad tienen ca-

¹ Forster, E.M., *Pasaje a la India*, Alianza Editorial, 2005

bida. Pero no la tenían en la India de principios del siglo XX. Los personajes de *Passage to India* tienen la necesidad genuina del contacto con el otro pero sus circunstancias no lo favorecen. La novela gira alrededor del mito de la violación de la mujer blanca por el hombre de color, mito que acecha la historia de las relaciones interraciales y despierta los peores prejuicios en la comunidad británica colonial. Una joven empeñada en rechazar los tabúes británicos será traicionada por el choque entre el puritanismo inglés y la sensualidad india y caerá en una especie de alucinación sexual que la llevará a acusar falsamente a Aziz, el médico indio deslumbrado por la aceptación de ella y de Fielding, su amigo inglés. La traición hará que Aziz recobre una identidad que las humillaciones imperialistas nunca despertaron; al retirar su acusación en una toma de conciencia inesperada, la joven se convertirá en la enemiga de su comunidad, igual que Fielding, cuya objetividad es inadmisibles para un medio que antepone la lealtad de raza y clase a la justicia. Aunque emocionalmente Forster intuye la reconciliación de dos mundos antagónicos a través de lo que llama “madurez del corazón”, la frase final de la novela arroja dudas. Han pasado años desde los acontecimientos narrados, Fielding y Aziz se encuentran en circunstancias de igualdad y éste le pregunta si por fin podrán ser amigos. La respuesta la da el paisaje: “las rocas dijeron no, aún no... El cielo respondió, no, aquí no...” Si la postura de Forster es más emocional que política, la novela, según Michael Gorra, “permanecerá como la afirmación canónica de la oposición liberal al imperialismo”^{IV}.

Paul Scott retoma el tema de la violación, ésta real, en su larga tetralogía, *The Raj Quartet*, que componen las novelas *The*

Jewel in the Crown,² *The Day of the Scorpion*³, *The Towers of Silence*⁴, y *A Division of the Spoils*⁵ publicadas respectivamente en 1966, '68, '71 y '75. Las fechas convierten esta larga serie en una curiosa obra poscolonial desde la perspectiva crítica de un miembro del imperio. Los cuatro volúmenes analizan un hecho pivotal, la violación de una joven inglesa, desde las distintas miradas de los involucrados, a través de la yuxtaposición de la experiencia. “El sentido faulkneriano de la manera en que el pasado nunca lo es del todo, o la conciencia de la ficcionalidad de la interpretación histórica” en palabras de Gorra^v, hacen imposible un resumen del complejo proceso narrativo de Scott, pero hay dos conceptos subyacentes que sobresalen. Uno es el país, India, como el exótico territorio experimental para la identidad inglesa, el Oriente de Occidente. “La India ha formado parte de la idea que Inglaterra se ha formado acerca de sí misma, e igualmente la India ha sido obligada a tomar el papel de reflejo de dicha idea”, dice uno de los personajes. El mejor ejemplo de este concepto es el indio Harry Kumar, educado en las mejores escuelas inglesas y querido por sus compañeros, a quien las circunstancias obligan a regresar a su país, el cual no conoce ni entiende. Harry es “un muchacho inglés con una piel café. La combinación no tiene futuro”. Porque Harry es un espejo oscuro para el sistema dominante: ¿de qué está hecha la identidad, de una educación, una manera de ser y de ver, o del color de la piel? Perdido entre dos mundos, Harry será rechazado por ambos y, como Aziz, se convertirá en la víctima del tabú: la mujer blanca violada por un hombre de color. Al respecto dice Salman Rushdie: “Si hay que utilizar la violación como metáfora de las relaciones Indo-británicas, en aras de la verdad

2 *La joya de la corona*, Editorial 62, 2001

3 *El día del escorpión*, Editorial 62, 2001

4 *Las torres del silencio*, Editorial 62, 2001

5 *Reparto de los despojos*, Diagonal, 2001

tendría que ser la de una mujer india por uno o más ingleses de cualquier clase social”^{VI} .

Scott crea un fresco histórico de los últimos años del imperio, una reseña del proceso de independencia de la India y las masacres subsiguientes, con una mirada de crítica amarga al sistema colonial y, como Forster, plantea la compleja tarea de establecer contacto entre el centro y la periferia.

El tema de Forster y Scott es la India: ambos experimentan una fascinación profunda con el país y sus habitantes, pero sus novelas corresponderían a la crítica del eurocentrismo al retratar la época colonial como la más importante en su historia.

Cuando se habla de escritores de habla inglesa y nacionalidad india, el nombre de Salman Rushdie se impone, no sólo por la infortunada notoriedad que la condena islámica le otorgó, sino por la enorme influencia que su obra ha tenido sobre sus contemporáneos. Arundhati Roy no logra sustraerse a ese eco; la complejidad estructural, el simbolismo, los malabarismos lingüísticos, los juegos con palabras inglesas transcritas en pronunciación india son huellas de Rushdie presentes en *The God of Small Things* (1998)⁶, su primera y —hasta ahora— única novela. Sin embargo, son huellas que permanecen en la superficie; Roy emprende un camino propio. Donde Rushdie hace sátira, Roy construye tragedia, la de una familia del estado de Kerala, en la región sur de la India. Los Kochamma pertenecen a una próspera minoría sirio-cristiana; los matrimonios interraciales, e incluso el divorcio, suceden en su historia. Sin embargo, no son ajenos a la terrible lucha de castas que marca a la sociedad india. La novela, desde sus inicios, es la crónica de un drama anunciado, el de una familia desdichada. La vida de cada uno

⁶ *El dios de las pequeñas cosas*, Anagrama, 2000

de sus miembros se destruye: por una muerte accidental, la de una niña que viene de Inglaterra a pasar las vacaciones con sus primos gemelos; por el abuso sexual que sufre uno de ellos en un cine; por el desafío de Ammu, su madre, que osa amar a un intocable, amor que lo lleva a la muerte a manos del sistema. Un sistema indio, no colonial, producto de un país artificialmente inscrito en la geopolítica, de culturas y religiones yuxtapuestas. “Se podría decir que todo empezó hace miles de años. Mucho antes de que llegaran los marxistas. Antes de que los británicos tomaran Malabar, antes de la Ascendencia Holandesa, antes de que llegara Vasco de Gamma... mucho antes de que el cristianismo llegara en un barco y se filtrara en Kerala como se filtra el té en su bolsa... realmente empezó en los días en que se decretaron las Leyes del Amor. Las leyes que definen quién debe ser amado, y de qué manera... y cuánto”^{vii}. Velutha, el intocable, es víctima de los prejuicios, del odio de clase, del sistema, por la misma razón que lo fueron Aziz y Harry Kumar —el primero por una mera sospecha, los otros dos por una realidad—: la osadía de amar a una mujer de otra clase, raza o casta, y de ser amados por ella.

Si Roy centra una mirada de telefoto en un pequeño sector afectado por un panorama social más amplio, Rohinton Mistry abarca ese panorama. Emigrado a Canadá desde 1975, Mistry nació en Bombay de ascendencia parsi, una reducida comunidad religiosa devota del zoroastrismo. Sus creencias y su cercanía con los británicos hicieron a los parsis impopulares en India después de la independencia, y la obra de Mistry explora esa situación dentro del problemático contexto histórico indio. *A Fine Balance*⁷, novela publicada en 2001, se sitúa en 1975, durante el estado de emergencia decretado por el primer ministro

⁷ *Un perfecto equilibrio*, Mondadori, 2007

Indira Ghandi. Mistry retrata la miseria extrema de los habitantes de la calle, la arbitrariedad y la corrupción de las autoridades y la vida de cuatro personajes principales: Dina, una viuda parsi que alquila habitaciones en su departamento para mantenerse; Maneck, un estudiante, también parsi, que llega a vivir ahí; dos sastres, Ishvar y su sobrino Om, perseguidos en su pueblo y obligados a huir a la ciudad para sobrevivir y a quienes Dina protege. El núcleo de la novela es la relación entre ellos, la solidaridad y afecto que se desarrolla por encima de los prejuicios de casta y la miseria que los acecha. Como Rushdie, que la llama la Viuda negra, Rohinton hace una crítica feroz de Indira Ghandi y el Partido del Congreso en el poder a través de descripciones brutales de la represión, la impunidad que reina en la provincia, la ilegalidad y manipulación de las elecciones y la indefensión absoluta de los marginados. Una tragedia sin paliativos, es también un texto político que sumerge al lector en circunstancias de un pesimismo total: ninguna esperanza hay, dice Mistry, ninguna redención para seres arrollados por un sistema despiadado. La única, quizá, es la capacidad de algunos de ellos para brindar aún lo que no tienen, para construir un nicho de humanidad para sí mismos y los demás. Se ha comparado a Mistry con Dickens por el enfoque social, la amplitud de perspectivas y la descripción de grupos marginados. Nada hay en Dickens que alcance el aterrador panorama que Mistry dibuja en su obra.

La óptica de Roy y Mistry es muy diferente; mientras la primera plantea el desencuentro entre miembros de una misma familia, el segundo hace énfasis en la solidaridad potencial de los desplazados y los miserables. Ambos grupos, en última instancia, sucumben ante la crueldad del exterior.

Hablar de dos escritores ingleses en un texto que se propone como visiones de la literatura poscolonial es no sólo poco ortodoxo, sino audaz. Pero hay coincidencias que refieren al concepto de “una tendencia omnipresente que está ya implícita en los discursos del colonialismo”. Un común denominador en la obra de estos cuatro autores es la derrota del individuo, o de las relaciones entre individuos, por el entorno político-social. ¿Es la discriminación por diferencia de casta menos opresiva que la que se ejerce por diferencia de raza? La mirada de Roy y Mistry no es más benévola ante la opresión interna de lo que es la de Forster y Scott ante la externa, aunque los primeros no contemplan la época colonial —un tiempo rebasado ya para la India moderna— como tema en sus novelas. Su reclamo es contra la herencia ancestral de desigualdad y prejuicio que las décadas de ocupación extranjera no borraron.

Desde luego, el punto de confluencia es el idioma que, con su carga cultural, es la gran herencia de la colonia. Buena parte de la literatura poscolonial —o la más conocida, por obvias razones— se escribe en inglés o francés. Pero si el inglés es el idioma del centro, los márgenes lo han enriquecido; otorgan un nuevo vigor a su segunda lengua con las imágenes de su tierra, con términos forjados a base de sonidos, palabras y exclamaciones inventados para otras emociones. Rushdie rehace el inglés y lo transforma en un nuevo idioma indio que llama Angrezi, desestabilizando así el concepto imperialista de una lengua única. El sincretismo que emerge de las culturas yuxtapuestas hace de la literatura poscolonial una de las más ricas y originales de hoy.

LISTADO DE REFERENCIAS

I- Chatterjee, Partha, “The Nation and its Fragments”, *Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Princeton UP, 1993 p. 10 y 33.

II- Mishra, Vihay, y Hodge, Bob, *What is Post-Colonialism?*, Textual Practice 5, 1991, p.284.

III- Gorra. Michael, *After Empire*, University of Chicago Press, Londres, 1997, p.6.

IV- *Ibid*, p.28.

V- *Ibid*, p.19.

VI- Rushdie, Salman, “Outside the Whale”, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books, Nueva York, 1991, p.89.

VII- Roy, Arundhati, *The God of Small Things*, Harper Perennial, Nueva York, 1998, p.33.

ESCRITORES POSCOLONIALES: LITERATURA Y POLÍTICA

El largo periodo de ocupación colonial por los países europeos en el resto del mundo que tuvo su fin oficial —mas no político ni económico— en la década de los años sesenta dejó herencias encontradas. Una de ellas es la cultural, con todo lo que conlleva de universalidad y de aspiración a ese lejano ideal de entendimiento entre naciones y pueblos pero indeleblemente unida a otra, política, de consecuencias diversas. En Asia y el subcontinente indio los conquistadores encontraron pueblos de raíces ancestrales mucho más antiguas que las suyas. Tal es el caso de la India, que vio alterado su curso histórico por el intermedio colonial pero conservó una cultura en parte enriquecida por las nuevas corrientes (aunque la partición arbitraria de Pakistán y Bangladesh hace patentes todavía los conflictos de la interferencia extranjera). Los escritores indios, algunos de los más conocidos y premiados entre los llamados poscoloniales, ofrecen un testimonio fiel de esta simbiosis y desafían la profecía de Kipling: “El oriente es el oriente y el occidente es el occidente y nunca ambos se encontrarán mientras permanezcan el cielo y la tierra”. El intercambio cultural y profesional ha dejado muchos ejemplos literarios de la movilización de grupos y su adaptación a nuevos ambientes. En estos casos se da una doble reconquista; los autores indios han invadido el mundo de las letras, han enriquecido la lengua y la imaginación anglosajonas, han recibido los premios antes reservados a ciudadanos británicos y nos han enseñado su cultura y sus costumbres sin idealizarlas.

El caso de África es tristemente distinto. “Los poderes europeos crearon estados durante su ocupación del continente... Fueron, y siguen siendo, estados conquistados, integrados por pueblos de diferentes legados políticos, culturales, religiosos e ideológicos sin una sensibilidad transnacional identificable salvo por un conjunto u organización capaz únicamente de racionalizar la explotación de los recursos naturales del continente para beneficio de los capitalistas del mundo occidental”¹. Las fronteras de África son arbitrarias y dañinas; las barreras virtuales que impiden las migraciones naturales de pueblos nómadas habituados a la búsqueda de agua y alimento en épocas de sequía o aquéllas que aglomeran antiguas tribus en entidades geopolíticas circunstanciales han dado lugar a las peores tragedias del siglo pasado y de éste: hambrunas, genocidio, miseria y éxodo forzoso de pueblos enteros con la consecuente alteración económica y cultural que produce en los territorios limítrofes. Según el profesor Herbert Ekwe-Ekwe, historiador nigeriano y director del Instituto de Estudios Transculturales de Dakar, en las guerras internas de Uganda, Zaire, República del Congo, Etiopía, Somalia, Rwanda, Burundi, Liberia, Sierra Leona, Guinea-Bissau, Guinea del Sur, Costa de Marfil y Sudán han muerto 12 millones de personas. Con los tres millones de muertos en Biafra, el total se eleva a 15 millones de individuos asesinados en los estados africanos en los últimos 40 años. ¿Qué tan conscientes estamos de estas cifras? El pasado colonial fue un ensayo de las masacres actuales; según comenta Mario Vargas Llosa^{II}, “detrás de la violencia en que se debate todavía este desdichado país se delinea la sombra de Leopoldo II de Bélgica que conquistó el Congo sin disparar un sólo tiro y consiguió en menos de 20 años aniquilar a por lo menos 10 millones de sus súbditos africanos”. En *The Poisonwood Bible*¹, la escritora norteamericana Barbara Kingsolver narra la historia del Congo moderno y

¹ *La biblia envenenada*, Del Bronce, 2000

las múltiples formas que el colonialismo formal e informal asume. Hay otras tragedias que se han hecho patentes ante los ojos del mundo: las fotografías de niños moribundos en Somalia, el genocidio de Rwanda, actualmente la campaña contra la política de violación a mujeres como un arma sistematizada de combate en el Congo, el genocidio en Sudán que se perpetúa en la zona de Darfur. La tragedia de África es múltiple, compleja y tiene sus raíces en esas frágiles culturas explotadas sin compasión durante décadas por los poderes europeos que al partir, obligados por la corriente inevitable de los nacionalismos y las subsecuentes independencias, dejaron economías depauperadas y sistemas políticos inoperantes.

Dice A.S. Byatt: “un impulso poderoso a la producción de novela histórica ha sido el deseo político de narrar las historias de los marginados, los olvidados, los ausentes del registro oficial”^{III}. Desde su posición privilegiada de individuos intelectuales, bilingües, los escritores poscoloniales miran al pasado, el suyo o el de sus naciones, con una intención no sólo universalista sino de reivindicación de aquéllos cuyas vidas han sido arrasadas por la guerra, la esclavitud, el hambre y tantos males que persiguieron, y persiguen aún, a continentes enteros. También miran al presente, con la intención de relatar la vida localista o globalizada de sociedades que cabalgan entre dos mundos.

Dos novelas recientes, *Half of a Yellow Sun*^{IV-2} de Chimamanda Ngozi Adichie, y *What is the What*^v de David Eggers, parecerían ser el espejo una de la otra: un espejo trágico que evidencia el ciclo de violencia y genocidio que aqueja a los países africanos. Medio sol amarillo fue el emblema de Biafra y es el título que Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nacida en Nigeria, galardonada

² *Medio sol amarillo*, Mondadori, 2007

con varios premios y profesora de la Universidad de Princeton, eligió para su relato sobre la guerra de Nigeria contra Biafra. Su interés es personal: sus dos abuelos murieron en ella.

De 1967 a 1970, el gobierno militar federal nigeriano encabezado por el general Yakubu Gowon libró una guerra de exterminio en contra del pueblo Igbo dentro de un limitado territorio (la parte más densamente poblada de África fuera del área del Nilo) en el cual los atacados no tenían acceso a un estado neutral o amigo que les ofreciera la posibilidad de refugio. El inicio del conflicto, que recuerda el caso de Rwanda y el actual de Sudán, fue la masacre de integrantes de raza Igbo durante los meses de mayo a octubre de 1966; alrededor de 100,000 igbo fueron perseguidos y asesinados en sus casas, oficinas, escuelas y hospitales o en las estaciones de tren y autobús al tratar de escapar a su región nativa en la parte oriental de Nigeria. De ahí la secesión, efímera y trágica, de lo que fue por tres años la República de Biafra (1967-70) y que legó al mundo el tristemente célebre término de biafrano para designar a alguien a punto de morir de hambre. El gobierno federal de Nigeria tuvo el consentimiento tácito de los Estados Unidos y el apoyo de Gran Bretaña, Rusia y la mayoría de los países africanos (con excepción de Tanzania, Zambia y Costa de Marfil) en una guerra que costó 3 millones de muertos Igbo y concentró a otros tres millones en un territorio de 2,500 kms²^{VI} sin alimentos, agua o medicinas salvo por los escasos vuelos de ayuda que lograban aterrizar en las pistas clandestinas.

La mayoría de las obras de este tipo, como menciona A.S. Byatt, pretenden recuperar la memoria de los marginados; en este caso, Ngozi presenta a dos protagonistas, hermanas gemelas hijas de un prominente Igbo, hombre de negocios de dudosa ética, íntimamente relacionado en las esferas políticas Kainene y Olanna Ozobia, educadas en Inglaterra, son ricas, de religión católica y pertenecen a una elite cosmopolita que habla inglés con acento

oxfordiano y se relaciona en círculos internacionales. La autora transita por todas las esferas sociales de Nigeria; otros personajes son el amante y más tarde esposo de Olanna, Odenigbo, profesor universitario de opiniones políticas radicales; Richard Churchill, amante de Kainene, el inglés seducido primeramente por el arte Igbo y después por la nigeriana altiva y fría; y, en primer plano, Ugwu, el muchachito pueblerino llevado por su tía a trabajar a la casa de Odenigbo. El concepto de *houseboy* es difícil de traducir lingüística y culturalmente: implica el sirviente general que se encarga de todo, desde la limpieza hasta la cocina. Es sintomático que Ugwu se refiera a Odenigbo como *Master* —amo— utilizando un término eminentemente colonial.

La voz narrativa, siempre en tercera persona, oscila en puntos de vista; conocemos a los personajes, Olanna y Odenigbo, a través de la mirada de Ugwu, y gran parte de la trama depende de ella. El acierto de esta estrategia es que Ugwu crece en años y experiencia, llega a conocer íntimamente a su amo, se enamora platónicamente de la bellísima Olanna y relata su propia vida y la de sus patronas con intuición y sensibilidad. Pero también vemos a través de los ojos de Olanna, y este ir y venir permite abarcar el choque de culturas entre el mundo occidentalizado de las hermanas y sus parejas y el “primitivo” del Ugwu niño/joven y de otros personajes como la madre de Odenigbo.

La estructura de la novela juega con dos tiempos; los años sesenta tempranos y tardíos, intercalados de forma equilibrada, y pequeños pasajes con el título *El mundo se mantuvo en silencio mientras moríamos*, supuestamente parte de libro que Richard Churchill escribe y que ofrecen apuntes de corte histórico. La sección de los primeros años de la década de los sesenta describe el esquema familiar de las hermanas. El padre es de una ambición tal que aparentemente está dispuesto a ofrecer a su hija Olanna: “se preguntó en qué forma su padre había prometido al jefe Okonji

un *affair* con ella a cambio del contrato. ¿Lo habían hablado claramente o era sólo una implicación?”^{VII}. Esta parte aborda también una amplia gama de temas. Olanna busca otro mundo, el de un hombre intelectual que observa y analiza a su país y su sociedad: “El panafricanismo es una noción fundamentalmente europea... la única fuente de identidad auténtica del africano es la tribu... soy nigeriano porque un hombre blanco creó a Nigeria y me dio esa identidad”^{VIII}, dice Odenigbo. Cuando surge el conflicto entre Olanna y la madre de Odenigbo, que la rechaza y la insulta, él lo explica así: “la verdadera tragedia de nuestro mundo poscolonial no es que la mayoría de la gente no pudo opinar acerca de si quería o no este nuevo mundo; es que a esa mayoría no se le dieron los medios para negociar este mundo nuevo”.

Una buena novela se aleja del concepto panfletario y construye su tesis sobre una problemática de corte humano; en ésta lo hay, a través de elementos vitales en las relaciones entre individuos. Las hermanas son gemelas muy diferentes; la belleza extraordinaria de Olanna encuentra su equilibrio en la autonomía y seguridad de Kainene. La trama transcurre entre conflictos que afectan a las dos parejas; son cuatro individuos de antecedentes distintos, de personalidades fuertes que interactúan y chocan causando rupturas que sanarán cuando las circunstancias no permitan ya consideraciones de índole personal. Ugwu es el eje, moral y emocional, de la novela; su fidelidad sin límites hacia sus amos (ampliamente correspondida), su necesidad de aprender y comprender, su maduración dolorosa, lo convierten en el protagonista de un *bildungsroman* paralelo.

En la parte de los sesenta tardíos aparece otro protagonista: Biafra. “¡Ha nacido Biafra! ¡Seremos los líderes del África negra!” grita Odenigbo, entusiasmado. El símbolo del sol amarillo ofrece esperanza, seguridad, independencia... en la imaginación. En la realidad, muerte, hambre y el exilio de su

líder que no permanece a acompañar a su pueblo hasta el final. “Su sentimiento no era de haber sido derrotada; era de haber sido engañada”, piensa Olanna. Después de algunos triunfos tan espectaculares como inesperados, las fuerzas biafrananas pierden terreno en una lucha desigual; los comunicados oficiales hablan de éxito, logros, de plazas arrebatadas al enemigo, pero la realidad se impone y siguen meses de desgaste y confusión. Vemos a estas mujeres, antes privilegiadas, comer grillos asados, cazar lagartijas como única fuente de proteínas, sufrir por los vientres abultados de los niños a punto de morir: la larga agonía de un pueblo condenado. El término *biafrano* ha nacido junto con el país.

Ngozi Adichie no es maniquea; si bien en lo político su postura es inequívoca, desde el punto de vista humano se aleja de los absolutos. El régimen nigeriano es brutal y su ejército lo refleja; pero los soldados biafrananos hacen una feroz conscripción forzada, violan, golpean. La violencia engendra violencia, nos dice, y nadie es inmune a la crueldad. La novela relata la vida de cinco personajes y la tragedia de un país que ocupó un lugar en los mapas durante unos meses y pagó con la vida de tres millones de sus habitantes.

What is the What es una frase de un cuento popular del pueblo sudanés: cuando Dios creó al hombre le dio a escoger entre el ganado y el *qué*; el primer hombre le preguntó, ¿qué es el qué? y Dios le contestó, no puedo decirte; tienes que elegir entre el ganado y el *qué*. La novela es la historia de Valentino Achak Deng, uno de los llamados “niños perdidos del Sudán”. A los siete años, se vio obligado a abandonar su pueblo, arrasado por los que ahora llaman *janjaweed* —bandoleros auspiciados por el gobierno de Karthoum— y huir junto con miles de otros niños a través de tres países, perseguidos por milicias, muertos

por bombardeos o devorados por animales feroces. La odisea terminó en Kakuma, Kenya, un campamento auspiciado por organizaciones internacionales que subsiste hasta hoy y donde sobreviven 70 mil refugiados de varios países africanos. De ahí consiguió ser aceptado en los Estados Unidos, ya adulto, y la historia empieza en su pequeño departamento de Atlanta: una pareja de delincuentes irrumpe con violencia, lo ata de pies y manos, roba lo que encuentra y lo deja al cuidado de un niño mientras sale a buscar un vehículo para huir. La escena tiene dos objetivos: resaltar que la violencia no es privativa de los países del tercer mundo y darle un pretexto al protagonista para contar su historia. Valentino trata de establecer comunicación con su guardián, sin éxito, pero en las horas de espera angustiosa regresan las imágenes de su propia infancia y se las relata, verbal o mentalmente.

El libro es, como asevera el protagonista en el prefacio, su historia real, escrita en colaboración con David Eggers; “yo era un niño cuando algunos de los acontecimientos sucedieron, y por lo tanto tuvimos que llamar al libro novela”^{IX}.

La narración en primera persona es un acierto literario de Eggers porque podemos sentir al niño crecer a través de las páginas; al mismo tiempo elimina los efectos melodramáticos y los juicios de valor y nos deja con la simple tragedia, fría y objetivamente narrada. Valentino Achak Deng es un sobreviviente nato; el instinto lo hace huir de su aldea en llamas, unirse a otros grupos, seguir a Dut, el joven maestro de escuela que se erige en guía y salvador de los miles de “niños perdidos” en su trayecto a través de los desiertos de tres países. No todos lo logran; Valentino enmudece por largo tiempo después de la muerte de su amigo Deng; participa en una escena dantesca donde los pequeños seres enloquecidos de hambre se lanzan como hienas sobre el cadáver de un elefante; sufre los bombardeos de la aviación

federal: “nunca estamos a salvo. Nadie es más fácil de matar que los niños como nosotros”^X.

Dut es un elemento importante en la estrategia de Eggers; en vez de recurrir a pasajes autorales, es el maestro quien explica la historia de Sudán a sus jóvenes protegidos y a nosotros, lectores. También Valentino, ya adulto y preso en su propia casa, reflexiona sobre la trata de esclavos, tan endémica al continente y aún presente en algunas regiones: “Mi padre los llamaba ‘la gente robada’”^{XI}, refiriéndose a los niños o adolescentes sustraídos de sus hogares y esclavizados en el norte. Otra consecuencia triste de esta guerra interminable es el racismo: “En esta guerra, casi todos nosotros los Dinka hemos llegado a denigrar a los árabes de Sudán... esta guerra ha convertido en racistas a muchos de ellos y a muchos de nosotros”^{XII}.

Valentino Achak Deng crece en el campamento de refugiados, se educa, es aceptado en los Estados Unidos como estudiante junto con otros sudaneses. Muchos de ellos sucumben al ambiente extraño y hostil; hay suicidios, delincuencia, drogadicción. Aquí también Achak sobrevive para contar su historia y establecer la Fundación que lleva su nombre y que se dedica a promover la educación en Sudán, específicamente en Marial Bai, su aldea.

Ambas obras comparten un elemento vital como contrapunto al drama: sentido del humor. Se diría difícil encontrarlo en medio de dramas tan sobrecogedores pero la voz de los niños, narradores parciales, permite una mirada fresca un descubrir aspectos inusitados de la vida que atraen la sonrisa del lector. Ambas son un reflejo de la tragedia africana a través de la vida diaria de sus habitantes, quizá la única forma de acercar al lector: cuando las cifras de muertos se elevan al punto de parecer abstractas, el

contacto con seres humanos le devuelve su dimensión a la historia. Tal es quizá una de las tareas de la buena literatura.

LISTADO DE REFERENCIAS

- I- Ekwe-Ekwe, Herbert, *The Biafra War and the Age of Pestilence*, <http://litencyc.com/theliterarymagazine/biafra.php>
- II- Vargas Llosa, Mario, “La aventura colonial”, periódico *Reforma*, diciembre 30, 2008, Internacional, p.2.
- III- Byatt, A.S., *On Histories and Stories*, Harvard, 2000, p.11.
- IV- Ngozi Adichie, Chimamanda, *Half of a Yellow Sun*, Alfred A. Knopf, Nueva York 2007.
- V- Eggers, David, *What is the What*, Vintage, Nueva York, 2007.
- VI- Ekwe-Ekwe, Herbert, *The Biafra War and the Age of Pestilence* , <http://litencyc.com/theliterarymagazine/biafra.php>
- VII- *Ibid*, p.32.
- VIII- *Ibid*, p.20.
- IX- Eggers, David, *What is the What*, Vintage, Nueva York, 2007.
- X- *Ibid*, p.120.
- XI- *Ibid*, p.140.
- XII- *Ibid*, p.140.

Impreso en México
Por Impresora Múltiple
Saratoga 909, Col. Portales,
C.P. 03300, México, D.F.

La presente obra se terminó de imprimir el día 16
de octubre de 2013 en México, Distrito Federal.

