

V

Traducción, mercado, diáspora

*El espejo inverso: la literatura colombiana
en Alemania y Francia*

SUSANNE LANGE
Universidad de Frankfurt

La imagen de América Latina en Europa desde la Conquista

La literatura colombiana en Europa forma parte de un proceso de recepción cultural que se inició en 1492. En el curso de este proceso, los europeos han tratado a América Latina principalmente como una unidad, sin diferenciar mucho entre los países particulares. Por eso, un estudio de la imagen de la literatura colombiana en Alemania y Francia tiene que partir de una reflexión más general sobre la relación entre América Latina y Europa.

El primer contacto entre un europeo y un habitante del continente americano ya contiene el núcleo de todos los malentendidos siguientes que han dominado las relaciones entre el “viejo” y el “nuevo” mundo hasta hoy en día. Cristóbal Colón no solamente bautizó “indios” a los hombres que veía, según sus fantasías del mapa mundial, sino envió reportajes a la corte española que revelan su imagen del mundo descubierto: se funda más en el universo surreal de las novelas de caballería que en la realidad concreta delante de sus ojos. Se trata de una

forma de percepción que aun tiene sus repercusiones en el llamado “realismo mágico”.

La actitud de los europeos ante su “descubrimiento” no admitió una mirada imparcial. En la época de la Conquista había resurgido un tema medieval en Europa: la cuestión del sitio del paraíso terrestre. En los siglos XV y XVI, los europeos están a la búsqueda de un espacio nuevo para proyectar en él sus utopías. Por eso, muchas novelas y modelos utópicos de esa época –o sea de Tomás Moro, de Bacon o de Campanella– están ubicados en países latinoamericanos o en lugares imaginarios que corresponden a esa imagen europea de lo “nuevo”. Pero el Nuevo Mundo se construye primero según las medidas del viejo. El filósofo mexicano Leopoldo Zea escribe en su libro *América como conciencia*:

El hombre europeo ha visto siempre en América la tierra en que pueden llegar a ser realizados sus sueños. Por esto no acepta una América que haya creado algo. América es sólo posibilidad, no realidad. El futuro de América es prestado, se lo han prestado los sueños del hombre europeo [55-56].

En la recepción alemana de la realidad latinoamericana, esta actitud se puede observar hasta el siglo XIX. Georg Friedrich Wilhelm Hegel en su *Filosofía de la historia* todavía no le concede un papel importante a América Latina en la historia mundial: este continente todavía no tiene identidad determinada y lo califica como “país del futuro”. Esta idea incluso subsiste hasta el siglo XX cuando el autor alemán Stefan Zweig escribe una obra con el título “Brasil, país del futuro”.

Pero también hay voces que abogan por una imagen más compleja de América Latina. Un siglo después de los viajes de

Colón, el filósofo francés Michel de Montaigne (1533-1592) niega que exista la noción de la “barbaridad” impuesta a los habitantes de América por los europeos. Reconoce que es la falta de comunicación y la incapacidad de aceptar una realidad ajena la que impide el intercambio entre culturas y civilizaciones distintas.

Pero un verdadero diálogo solamente puede iniciarse con el conocimiento del otro, del interlocutor. Quien contribuye a este proceso de acercamiento de los dos mundos es Alexander von Humboldt. Con sus viajes por América Latina entre 1799 y 1804 y sus estudios de la naturaleza y la cultura de este continente crea una amplia base para construir una imagen fundamentada de la realidad latinoamericana.

Con Humboldt se abre la posibilidad de un diálogo entre las culturas, aunque hasta la segunda mitad del siglo XX se trata todavía de un diálogo muy desequilibrado. Hasta los principios del siglo XX son, frecuentemente, las corrientes de Europa las que determinan los estilos literarios de los escritores latinoamericanos: el indianismo que transmite la imagen europea del indio en el siglo XVIII, o el romanticismo.

A principios del siglo XX, el surrealismo francés que nació de una reacción violenta a una visión limitada de la realidad, tiene también grandes repercusiones en la literatura latinoamericana. Lo interesante es que estos movimientos en el contexto latinoamericano establecen una correspondencia con su nuevo ambiente. El poeta surrealista André Breton considera México como el lugar surrealista por excelencia, García Márquez y Miguel Ángel Asturias generalizan esta impresión al decir que, en América Latina, la realidad cotidiana en sí es surrealista.

Pero con el surrealismo francés la dirección de las influencias comienza a invertirse. El etnólogo francés François Laplantine escribe en su libro *Transatlantique. Entre Europe et Amériques Latines*:

Les surréalistes européens, recherchant une partie de leur inspiration dans les civilisations non occidentales, rencontrent naturellement les sociétés amérindiennes et les sociétés métisses des Caraïbes. Quant aux Latino-Américains, ils découvrent ou redécouvrent leur surréalisme spontané en Europe. Mais cette fois-ci, l'Europe [...] n'est plus l'épicentre. C'est l'Amérique latine, à laquelle on attribue généralement le rôle d'importatrice réceptrice de produits européens, qui devient créatrice et exportatrice [178: Los surrealistas europeos que buscan una parte de su inspiración en las civilizaciones no occidentales, encuentran naturalmente las sociedades amerindias y las sociedades mestizas del Caribe. En cuanto a los latinoamericanos, ellos descubren o redescubren su surrealismo espontáneo en Europa. Pero esta vez, Europa ya no es el epicentro. Es América Latina, a la cual se ha atribuido generalmente el papel de importadora receptora de productos europeos, que se vuelve creativa y exportadora].

En la segunda mitad del siglo XX comienza un proceso en cuyo curso los modelos literarios de escritores latinoamericanos influyen en la literatura europea. Al principio, los europeos asimilan estos estímulos acaparando figuras ejemplares de la literatura latinoamericana considerándolas parte de su propia tradición. El caso más evidente es Jorge Luis Borges.

Tal mirada eurocéntrica está apoyada en un hecho: desde el principio del siglo XX muchos escritores latinoamericanos se instalan en Europa –y sobre todo en París– que se transforma en una estación casi obligatoria para ellos. París se convierte en el centro de la edición de obras hispanoamericanas. Frecuentemente los escritores necesitan la consagración de una publicación parisina para tener éxito en sus países de origen. Algunos autores colombianos como Max Grillo, Eduardo de Ory o José María Vargas Vila pudieron publicar sus obras en español en París, en editoriales francesas.

Paulatinamente, París pierde su fuerza atractiva y su función como centro de la cultura europea y de inspiración para los escritores latinoamericanos. Un ejemplo de este desencanto se encuentra en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar.

Con los escritores del llamado *boom* y con otros autores que se desarrollan al lado de este movimiento, la literatura latinoamericana se sirve, entre otros, de la tradición europea para crear obras fundamentalmente originales. Así, Ángel Rama puede decir respecto a García Márquez: “Él leyó Joyce, Virginia Woolf, Kafka, etc. Pero si tú lees *Cien años de soledad* no es eso lo que está ahí dentro” (Roffé, 203).

Con Borges, García Márquez, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti o Vargas Llosa, para citar solamente algunos, se percibe en Europa la originalidad de la literatura latinoamericana que ahora provee a los europeos de inspiraciones. En el curso del desarrollo del *boom*, este proceso cobra tanta dinámica que nociones como “lo real maravilloso” o “el realismo mágico” se transforman casi en artículos de marca. A partir de los años ochenta, la literatura latinoamericana es reconocida por todas partes en Europa como una importante fuerza literaria a escala internacional.

A partir de este éxito que se evidencia tanto en la influencia sobre la misma literatura europea como en la venta de libros, se hubiera podido establecer una relación de intercambio abierto y mutuo entre América Latina. Pero en Europa, el despertado interés en la literatura latinoamericana crea otras limitaciones y una actitud en la cual se reflejan mecanismos parecidos a los de la época de la Conquista. El “realismo mágico” da lugar a una serie de estereotipos que reducen considerablemente la imagen de América Latina. Es otra vez la realidad fantástica y exótica que ya describieron los conquistadores la que domina la imagen de todo un continente. El ejemplo de García Márquez que trataremos más adelante, va a demostrar la sobrevivencia de valores aparentemente ya superados.

Germán Espinosa se expresa en un congreso de escritores colombianos en Alemania de la manera siguiente:

[...] a América Latina se la observa primordialmente a través de estereotipos. [...] Lo más curioso es que tales estereotipos ignoran, casi de manera fundamental, la cuota de sangre europea que nos asiste [Kohut, 33].

Y François Laplantine dice:

[...] les Occidentaux ont besoin de se créer un objet idéal (o de répulsion), un ailleurs [272: los occidentales tienen la necesidad de crearse un objeto ideal (o de repulsión), un “otra parte”].

Ello implica que ni ven el otro tal como es, ni se reconocen en la reflexión deformada del espejo que les presenta América Latina porque no se dan cuenta que se encuentran frente a una

parte de su propia tradición. Las consecuencias pueden ser muy absurdas. Por ejemplo, un editor italiano rechazó las obras de Germán Espinosa por “europeizante”] (Kohut, 35). Esta tendencia se observa hasta en reseñas muy positivas como la de Nicole Zand publicada en *Le Monde* sobre la traducción francesa de *La tejedora de coronas* de Espinosa. Zand dice con asombro: “Quelle connaissance de la culture européenne chez ce Colombien d’aujourd’hui!” [¡Qué conocimiento de la cultura europea en este colombiano de hoy!] (IV).

En Europa se ha creado otra vez una imagen fija de América Latina que no admite la variedad o la semejanza con la propia cultura. Se rehusa percibir una realidad concreta en favor de una imagen mitificada. Así, la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi puede decir que los europeos se entusiasman con Remedios la Bella que asciende al cielo mientras ni siquiera saben cómo se llama la capital de Paraguay (Kurt Meyer-Clason, 198).

El caso de Gabriel García Márquez

El fenómeno del éxito de García Márquez es sintomático de la recepción de la literatura latinoamericana en Europa. Es interesante anotar que en Europa la mayoría de las literaturas nacionales de América Latina todavía no son consideradas como independientes por parte del público y de la prensa, sino que son leídas a través de lemas como “realismo mágico”. Este efecto se debe, en parte, al discurso de García Márquez al recibir el Premio Nobel en el cual subraya varias veces que está hablando en nombre de todos los países latinoamericanos. Así, desde 1982, el mapa literario de América Latina está dominado por

la figura de este escritor colombiano. Únicamente a los escritores argentinos se les concede un desarrollo ligeramente distinto, debido a la recepción temprana de Borges en Europa.

La obra de García Márquez determina tanto la imagen que tienen los lectores europeos de la literatura latinoamericana como la misma obra de los autores de América Latina. De esta manera, R. H. Moreno-Durán habla de una “obsesión desdichada” para los escritores colombianos (Kohut, 183). Y lo es para autores de toda América Latina. Una reseña de los *Doce cuentos peregrinos* escrita por Eberhard Falcke es muy reveladora de la recepción de García Márquez en Alemania (el lugar –fuera de Hispanoamérica– donde el escritor colombiano tiene la mayoría de sus lectores). Falcke escribe en el periódico *Die Zeit* que son

[...] wunderbare Geschichten, deren Phantastik auf dem Weltmarkt inzwischen als eine Arte Lateinamerikanischer Literaturfolklore hohen Wiedererkennungswert besitzt [71: cuentos maravillosos cuyo carácter fantástico, entendido como una forma del folclor literario de América Latina, goza de gran reconocimiento en el mercado mundial].

El estilo de García Márquez se convierte en la etiqueta de todo un continente. A partir del éxito del “realismo mágico” se formó una imagen de la literatura latinoamericana y casi todo lo que no corresponde a estas expectativas no se nota en Europa o está percibido como “europeizante”, como vimos en el caso de Espinosa.

Lo interesante es que los lectores europeos sólo filtran ciertas características del “realismo mágico”. Si el mundo que García

Márquez crea en *Cien años de soledad* corresponde a una realidad muy concreta, en Europa son los elementos fantásticos o exóticos los que están en primer plano. En Alemania este efecto es notorio a causa de la traducción de las obras de García Márquez. Su traductor Kurt Meyer-Clason –que tiene muchos méritos en cuanto a la difusión de la literatura latinoamericana en Alemania– ha escogido un estilo que subraya el carácter fantástico y exuberante de su prosa, aunque muchas veces no corresponde al estilo del original que cuenta sus “milagros” con la precisión de un cronista. Así, el traductor dobla las expectativas de sus lectores proveyéndoles de señales engañosas que resaltan la naturaleza tropical y el lenguaje barroco.

Si en los siglos XV y XVI el “descubrimiento” de América Latina correspondió a la búsqueda de un espacio para las utopías europeas, el descubrimiento literario del continente en el siglo XX demuestra otra vez la necesidad de proyectar el deseo de lo fantástico que nace de un mundo racional, enteramente explicado e investigado por la ciencia a un espacio ajeno que no está percibido como real. La literatura latinoamericana debe, según los europeos, representar más bien una concepción de la realidad como ya no puede ser realizada en Europa. Como los escritores no solamente en Colombia, sino en toda América Latina no quieren ser los asistentes ejecutivos de las exigencias europeas, no es sorprendente que, a pesar del impacto inmenso de García Márquez tanto en la literatura colombiana como a escala continental, algunos autores ya han incitado al “garciamarquicidio” (Kohut, 183).

Así, algunos de los escritores de otros continentes, como los autores africanos, árabes, hindúes (Sony Labou Tansi, Rachid Boujedra o Salman Rushdie) y varios europeos se han servido

de este modelo. La literatura europea estaba padeciendo, al momento de la aparición de García Márquez, una paralización de sus fuerzas narrativas. Como ejemplo podrían servir las limitaciones de las novelas del austríaco Peter Handke cuyos personajes frecuentemente se mueven en los círculos estrechos de sus mentes, o el *nouveau roman* francés que describe con una minuciosidad casi geométrica la superficie de una realidad limitada que parece vaciada de significados. En ese contexto, la recepción de las novelas de García Márquez y otros representantes del *boom* latinoamericano indica una apertura hacia el poder narrativo y la creación de un universo literario.

El modelo de Macondo como lugar simbólico tiene repercusiones en la literatura de habla alemana. Aunque no faltan tradiciones de un lugar ejemplar donde se concentran las características nacionales, el caso de Macondo ha incitado a muchos autores contemporáneos a crear un sitio imaginario para sus universos literarios¹.

Las técnicas literarias de América Latina también han tenido repercusiones importantes en la literatura contemporánea de Europa. Ellas podrían ayudar a los escritores europeos a enfrentar literariamente elementos aparentemente irreales de la realidad de la cual surgieron, por ejemplo, lo que ha sucedido después de la caída del muro de Berlín y los conflictos en los Balcanes.

En suma, la influencia de García Márquez en Europa ha tenido dos efectos opuestos: logró despertar un interés vivo en

¹ Como ejemplo, Jean Paul (1763-1825), gran figura al margen de la época clásica de la literatura alemana, inventó un pueblo ejemplar que se llama Kuhschnappel. Gerhard Köpf crea un pueblo imaginario, Thulsem, y Gerold Späth fabrica Spießbünzen.

la literatura del subcontinente latinoamericano y dio muchos impulsos nuevos a la literatura europea, pero al mismo tiempo impide una percepción del panorama ancho y variado de la literatura de América Latina. García Márquez es una figura que oculta a los escritores anteriores a él y que ahora son concebidos como representantes de etapas previas al realismo mágico y, por otro lado, pone a la sombra a los autores posteriores.

Curiosamente, García Márquez mismo se volvió víctima de su influencia en Europa. Su destino es parecido al del escritor alemán Günter Grass. Después de la publicación de su trilogía de Danzig en donde trató la época y las consecuencias de la segunda guerra mundial, el público estaba esperando obras al estilo de *El tambor de hojalata* y no le concedió el derecho de escribir sobre temas más actuales. Los lectores europeos están esperando de García Márquez historias tropicales de un lugar que está considerado, principalmente, como imaginario. También para él se volvió difícil salir de su propia sombra.

*García Márquez y la recepción de su obra
por la crítica en Alemania y Francia*

Antes de dar un resumen del conjunto de escritores colombianos traducidos al alemán y al francés, voy a tratar más detenidamente el caso de García Márquez porque su recepción puede ser considerada como ejemplar para la actitud hacia la literatura latinoamericana en Europa.

Cien años de soledad fue publicado por primera vez en Alemania en 1970, tres años después de su publicación original. Pero la traducción alemana pasó casi inadvertida. Todavía no se había creado un amplio interés por los escritores de Améri-

ca Latina. El *boom* de la literatura latinoamericana llegó a Europa con un retraso de más de diez años.

En Francia la situación fue un poco distinta ya que París ha sido un centro cultural y creativo para escritores latinoamericanos de viaje en Europa o en el exilio y sus obras están mucho más presentes allá que en otros países europeos. No solamente César Vallejo, Pablo Neruda, Julio Cortázar, Octavio Paz, Miguel Ángel Asturias y muchos otros escritores han pasado por París, sino también García Márquez. Durante sus meses de hambre en Francia escribió en 1958 *El coronel no tiene quien le escriba*. El poeta y experto en literatura latinoamericana Roger Caillois primero rechazó la novela corta para una publicación francesa. En 1963, cuatro años antes de la publicación de *Cien años de soledad* se publicó el libro en francés: *Pas de lettre pour le coronel*. En Alemania, este libro solamente fue traducido cinco años más tarde.

La traducción francesa de *Cien años de soledad* salió más pronto todavía. En 1968 la prestigiosa editorial Seuil la publicó en su colección de literatura latinoamericana. En ese momento no tuvo el mismo impacto que en los años ochenta después que el *boom* hubiera llegado también a Europa. Sin embargo, contó con un interés más amplio del que tuvo en Alemania porque el público francés ha tenido más contactos con los escritores del otro lado del Atlántico.

Con *El otoño del patriarca* (1975), las diferencias entre la recepción de obras de García Márquez en Alemania y Francia disminuye. La traducción francesa de esta obra se publicó en 1977 y la alemana en 1978. Aunque todavía García Márquez no tenía gran cantidad de lectores, la crítica alemana celebró la publicación con mucho entusiasmo. Dieter E. Zimmer escribe en el periódico *Die Zeit* del 7 de abril de 1978:

Es gibt, selten genug, Bücher, von denen man sogleich weiß: Ähnliches hat man noch nie gelesen, wie man auch nie mehr lesen. Sie sind in ihrem Anspruch so hoch, in ihrer Anlage so komplex, daß man, obwohl sie nicht unbedingt schwer zu lesen sind, doch nicht hoffen kann, sie zu vermitteln: wer Kafkas "Prozeß", Prousts "Recherche", Joyces "Ulysses" hinter sich hat, wird nicht mehr umhin können, die eigenen Erlebnisse in ihrem Licht zu jemals auch nur einigermaßen erschöpfend zu verstehen. Sie haben es in sich, dem Leser Schlüsselerfahrungen sehen. Bestseller müssen sie nicht unbedingt sein; dafür aber werden sie auch in fünfzig oder hundert Jahren noch gelesen werden. Der neue Roman von Gabriel García Márquez gehört zu diesen singulären Schöpfungen, die den Rezensenten bescheiden machen [8: Raramente hay libros de los cuales uno sabe enseguida: algo parecido todavía no ha leído y no va a leer. Son tan exigentes, tan complejos en su estructura –aunque no tienen que ser necesariamente difíciles de leer– que no se puede esperar llegar un día a comprenderlos de una manera más o menos exhaustiva. Tienen la capacidad de ofrecer al lector una experiencia clave: quien ha leído *El proceso* de Kafka, *A la recherche...* de Proust o *Ulysses* de Joyce no puede dejar de ver sus propias experiencias a la luz de estos libros. No tienen que ser *best-sellers*, pero se van a leer en cincuenta o cien años. La nueva novela de Gabriel García Márquez pertenece a estas creaciones singulares que vuelven modestos a los críticos].

Es *El otoño del patriarca* la obra que tiene el efecto más intenso sobre la crítica en Alemania, aunque como en otros países, después del premio Nobel de García Márquez en 1982 es *Cien años de soledad* la que queda en primer plano para el gran público.

A partir de 1982, las traducciones alemanas y francesas de las siguientes obras de García Márquez salen casi siempre simultáneamente aunque las últimas obras se han publicado primero en Alemania. Los lectores alemanes pudieron leer la traducción de *El general en su laberinto* que apareció en 1989, el mismo año en el cual se publicó en español. La traductora alemana de García Márquez es desde entonces Dagmar Ploetz (este trabajo ya no está a cargo de Kurt Meyer-Clason a causa de las críticas mencionadas).

En Alemania, después que la crítica recibió con entusiasmo *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada* recibió también elogios muy grandes. La reacción de los críticos es notable porque esta novela corta ya no corresponde a la imagen de una prosa exuberante, sino que se desarrolla con la precisión de una tragedia griega.

Aunque la crítica francesa reacciona de una manera positiva a las traducciones de las obras de García Márquez, en Francia no se puede observar un entusiasmo tan pronunciado como en Alemania. La causa de este fenómeno se puede deducir de las tradiciones distintas de los dos países. Un ejemplo comparativo es la recepción de Shakespeare. Cuando las obras de Shakespeare llegan a Alemania y comienzan a ser traducidas a finales del siglo XVIII, caen en plena época del romanticismo. Los poetas románticos se impresionan de tal manera que la noción del “genio” Shakespeare se vuelve representativa para toda una época literaria. La identificación con su teatro adquiere tales dimensiones que el personaje de Hamlet se transforma en un símbolo de toda la nación alemana. El poeta Ludwig Tieck, traductor de Shakespeare, subraya además los elementos surreales, maravillosos de las comedias shakespearianas. Los

escritores alemanes asimilan la idea del “genio”; para ellos es el poeta que no se deja limitar por las leyes de la razón o de la realidad exterior y cuya figura ejemplar es Shakespeare. Fuera de Inglaterra, no hay otro país donde la obra de Shakespeare ha tenido más influencia que en Alemania.

A Francia, en cambio, la obra de Shakespeare llega a finales del siglo XVIII en el tiempo del clasicismo francés. Es una época dominada por reglas rigurosas en la literatura. Allí no hay espacio para el “gigante” Shakespeare con su teatro poco normativo. No corresponde al *goût classique* (gusto clásico) de los franceses. Voltaire se dirige vehementemente contra las “monstruosidades”, “barbaridades” de las obras de Shakespeare. En Francia no es un genio sino *un cerveau dérégulé* (un cerebro desajustado), un “loco” o incluso un “borracho”.

Aunque después de dos siglos, las actitudes han cambiado considerablemente, se puede observar todavía la tendencia de la crítica francesa a reaccionar con desconfianza frente a conceptos literarios que exceden una idea normativa de la realidad. Por eso, el “realismo mágico” y la obra de García Márquez no tienen tanto impacto en Francia como en Alemania en donde desde la época del romanticismo ha habido una apertura a ideas extensivas de lo real.

A causa de estas tradiciones literarias, los autores que tienen más repercusiones en Francia son escritores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar en cuyas obras la reflexión y la metafísica tiene un peso más grande que en las obras del “realismo mágico” y que cuentan sus historias con consideraciones teóricas y de manera menos inmediata.

Con la publicación de *El amor en los tiempos del cólera* (1985), la recepción de la obra de García Márquez en Alemania se vuel-

ve ambivalente. Mientras en Francia se publican reseñas benévolas de la novela, algunos críticos alemanes ya se muestran decepcionados por el mundo literario de García Márquez que se mueve siempre en los mismos caminos. Reinhard Baumgart escribe en *Die Zeit*:

Gerade weil uns Márquez diesmal so lückenlos unterhalten, so restlos befriedigen möchte, bleibt in diesem Roman die Größe des Autors in Grenzen. Nichts dahinter! scheint er uns in seiner Anmut, Weltklugheit, Menschenfreundlichkeit zuzurufen: kein doppelter Boden, nichts! Alles da, greifbar, sichtbar! Und reichlich! Bedient euch! Wir sind ja auch seltsam satt, glücklich, zufrieden nach dieser üppigen literarischen Mahlzeit, immer noch schmunzelnd, etwas nachdenklich, ein wenig gerührt. Daß nichts zu wünschen übrigbleibt, scheinbar, könnte genau das sein, was eben doch fehlt [5: Justamente porque esta vez Márquez quiere entretenernos sin cesar, satisfacernos de modo tan completo, la grandeza del autor encuentra sus límites con esta novela. Con su gracia, su experiencia del mundo, su filantropía parece decirnos: ¡no hay un doble fondo, nada! ¡Todo es disponible, evidente! ¡Hay de sobra! ¡Sírvanse! Y es cierto, quedamos satisfechos de manera extraña y contentos después de esta abundante comida literaria, todavía sonriendo, un poco pensativos, un poco emocionados. Que aparentemente no deja nada que desear, podría justamente ser su defecto].

Según Baumgart, la novela de García Márquez se ha transformado en un producto literario que se puede leer sin dejar huellas y que corresponde más o menos a las expectativas de sus lectores.

Algunas voces críticas se escucharon también después de la publicación alemana de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Se subrayaba el hecho de que García Márquez no había aprovechado el material narrativo de la historia para hacer una verdadera novela. Los críticos alemanes vacilaban entre el desencanto, porque García Márquez seguía usando siempre el mismo estilo literario, y la decepción, porque no obedecía a sus propios modelos.

Después de la publicación alemana de *El general en su laberinto*, Dieter E. Zimmer consideraba insolente el reproche de que García Márquez había comenzado a repetirse. Esta crítica provenía de cierto público de consumidores que aprecia a sus autores como artículos de marca, pero que están saturados y exigen que el autor invente otras formas literarias. Zimmer dudaba también de que el género de la novela histórica, que tiene una larga tradición europea y depende de hechos verídicos, fuera compatible con el mundo imaginario que García Márquez ha creado en el curso del tiempo (1989, 63).

La crítica alemana continúa entonces con *Del amor y otros demonios*. Mientras Jean-François Fogel habla en *Le Monde* de “une passion tropicale garantie”, el crítico alemán Andreas Kilb lo considera como un triunfo de la construcción sobre la pasión, de la mecánica sobre la literatura. En su artículo se hace evidente que el *boom* de la literatura latinoamericana ha perdido fuerza en Alemania. Kilb escribe:

Tal vez el cansancio momentáneo de América latina, el cansancio de Cuba, el cansancio de Haití y sobre todo el cansancio de Colombia han transformado este libro en la obra secundaria que es. Pero tal vez también ha sido el cansancio de la vejez del

gran narrador Gabriel García Márquez que reserva sus fuerzas para sus memorias y la próxima gran novela [21].

La fuerza de inspiración que la literatura latinoamericana brindaba a los lectores y los escritores europeos en los años ochenta pierde intensidad durante los años noventa. Es un proceso paralelo a los intentos que emprenden los jóvenes autores latinoamericanos por emanciparse de los grandes modelos de la época del *boom*.

La reacción ante la obra más reciente de García Márquez, *Noticia de un secuestro*, subraya finalmente las distintas tendencias existentes en la crítica alemana. Hans-Jürgen Schmitt opina que el género del reportaje no responde al fresco colombiano de la violencia y que, en este caso, García Márquez se sirve de clichés que no aparecen en sus novelas (13).

Dieter E. Zimmer, en cambio, descubre en *Noticia de un secuestro* otra dimensión del “realismo mágico” que ya no corresponde a la visión imaginaria de los trópicos, sino a la descripción exacta de una realidad concreta con la virtuosidad de un gran escritor (1996, 62). Esta opinión podría ser tomada como una seña de que Europa comienza a forjarse una imagen más objetiva de América Latina, más allá de los componentes fantásticos de una realidad “mágica”. Pero hay que esperar a ver si los europeos se muestran no solamente abiertos a la evolución de un autor de reputación internacional, como Gabriel García Márquez, sino también a otros autores latinoamericanos –en particular, escritores jóvenes o autores cuya obra todavía no ha sido descubierta en Europa– que ofrecen una variedad de estilos literarios.

La literatura colombiana traducida al alemán y al francés

Algunos autores colombianos, como José María Vargas Vila y Max Grillo, publicaron en español en Francia. Otra de las primeras publicaciones colombianas en francés en el siglo XX fue la obra poética de Alfred de Bengoechea, que salió al mercado a partir de 1910 (Villegas, 19) y que en 1930 recibió el premio Heredia. También las obras de Hernando de Bengoechea están traducidas al francés después de 1921. Hay reediciones de ellas en los años cuarenta que después desaparecieron del mercado literario sin muchas repercusiones.

No se encuentran traducciones francesas de las obras de Vargas Vila. En Alemania en 1933 ya está traducida la novela *La novela sinfonía* que se reedita en 1954.

En 1934, diez años después de su publicación en español, se traduce simultáneamente al francés y al alemán *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. En Francia hay una reedición del libro en 1951 y en Alemania otra en 1972. Hoy en día ya no se pueden conseguir. Rivera comparte el destino de muchos escritores latinoamericanos publicados antes de 1980: sus ediciones están agotadas y las editoriales raramente hacen el esfuerzo de sacarlos del olvido porque frecuentemente se trata de malas traducciones que ya no se pueden publicar.

En 1954 se publica la edición francesa de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea. Zalamea tenía simpatías por la literatura francesa y fue traductor del poeta francés Saint-John Perse, quien influyó en su estilo. La traducción alemana de esta obra es de 1958. En esa época, las editoriales alemanas frecuentemente asimilaban sugerencias y estímulos de Francia –este proceso a veces se invierte hoy en día, después

de la recepción tan intensa que tuvieron los autores del *boom* en Alemania—.

Solamente en 1959 se publica la traducción francesa de la obra clásica del romanticismo colombiano, *María* (1867), de Jorge Isaacs, un libro que todavía no está traducido al alemán y que en Francia se puede conseguir. Aunque la novela se halla más cerca de la tradición romántica de Francia, en especial de Chateaubriand, la falta de una edición alemana demuestra que hay grandes lagunas en la recepción alemana de los clásicos de la literatura latinoamericana.

Un caso parecido es el de la obra de Álvaro Cepeda Samudio. *La casa grande* se tradujo en Francia en 1984, aunque con retraso considerable, mientras en Alemania no existe ninguna traducción de este autor.

La obra ensayística de Germán Arciniegas ha tenido alguna recepción en Europa. En 1960 se publicó la traducción alemana de *Biografía del Caribe*, un libro de 1945, que solamente en 1965 se pudo leer en francés. Sus ensayos tuvieron más repercusión en Alemania, donde en 1966 se tradujo también *El continente de los siete colores* (1965), pero *Los alemanes en la conquista de América* todavía no se ha editado. Las traducciones de las obras de Arciniegas al alemán ya no se consiguen y los franceses tradujeron en 1995 *El caballero de El Dorado*.

Otro autor colombiano que se traduce primero al alemán es Manuel Mejía Vallejo. En 1967 se publica en Alemania su novela *El día señalado* (1964), una edición que también se agotó rápidamente. La misma novela se publica en Francia en 1986 y todavía se puede conseguir.

Un autor que sólo está traducido al alemán y no al francés es Eduardo Caballero Calderón. Aunque en la actualidad es

imposible comprar sus libros en Alemania, se hizo una traducción de *Siervo sin tierra* (1955) en 1970. Es curioso que no esté publicado en Francia un autor que en su novela *El buen salvaje* (1966) se dejó estimular por la estilística del *nouveau roman* francés. En la mayoría de sus novelas, Caballero Calderón da una imagen de la historia violenta de Colombia; sin embargo, no logra corresponder a la expectativa francesa de “las visiones de ciudades tropicales”. Ello demuestra que un criterio para publicar obras de la literatura latinoamericana es su carácter distinto.

Por razones semejantes, las novelas y los cuentos de R. H. Moreno-Durán, que han heredado muchos elementos de la literatura de habla alemana, sobre todo del expresionismo de comienzos del siglo XX y de la literatura de Alfred Döblin, Robert Musil y Hermann Broch, todavía no han sido traducidos al alemán. Se necesita un cambio de actitud por parte de los europeos: que no exijan lo “nuevo”, sino que se ocupen también de sus propios modelos transformados; es decir, que se miren en el espejo inverso que los escritores latinoamericanos pueden presentarles.

El caso de Óscar Collazos muestra que, en Alemania, la figura de García Márquez es tan dominante que no deja mucho espacio para otros autores colombianos. Así, el único libro suyo que está traducido al alemán es *García Márquez. La soledad y la gloria*. En Francia, Collazos está presente también como novelista, con su obra *Crónica del tiempo muerto*.

Lo mismo ocurre con Plinio Apuleyo Mendoza, quien sólo existe en Alemania como interlocutor de García Márquez en *El olor de la guayaba*; en Francia, en 1981, se publicó la traducción de sus *Años de fuga* (1979).

Hay traducciones al francés de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* y *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno. Se puede notar que las novelas de escritoras de América Latina ocupan más espacio en Alemania. En 1993 se publicó la versión alemana de *Misiá señora* de Albalucía Ángel.

El caso de Marvel Moreno, que vivió en Francia, también demuestra que la presencia concreta de autores en los países distintos de Europa contribuye a la difusión de sus obras en lenguas extranjeras. Así, la novela *Los parientes de Ester* (1984) de Luis Fayad, que reside en Berlín, se tradujo en 1987 al alemán. No existe una traducción francesa de ella.

La presencia en Francia de la obra de Manuel Zapata Olivella –con traducciones de *Changó, el gran putas* y *En Chimá nace un santo* publicadas en 1991, que todavía no están traducidas al alemán– tiene que ver con otro elemento distintivo de la recepción de la literatura latinoamericana en Francia y Alemania. La literatura de los países francófonos de África y de las Antillas forma parte de la literatura francesa y siempre ha tenido gran importancia para ella desde que el poeta Aimé Césaire de Martinica inició el movimiento de la “négritude”. Además, los autores africanos fueron acogidos por los surrealistas franceses, sobre todo por André Breton, y algunos de sus manejos expresivos fueron adoptados por la literatura de Francia. Así, los franceses tienen, al contrario de los alemanes, un acceso más directo a obras como las de Zapata Olivella que se ocupan de la vida y la mentalidad de las sociedades negras.

Algunas de las obras importantes de la literatura contemporánea de Colombia que se encuentran en traducción francesa, pero todavía no se han publicado en Alemania, son: *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa (se publicó en 1995). No

hay textos de Espinosa en una antología alemana de la literatura colombiana que apareció con ocasión de un Congreso de Escritores Colombianos en Alemania en 1991, aunque Espinosa participó en este encuentro. La antología *–Die verdammte Inspiration* (Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 1992)– contiene textos de Fanny Buitrago, David Sánchez Juliao, Darío Jaramillo Agudelo, Eduardo Gómez, Héctor Rojas Herazo, Juan Gustavo Cobo Borda, Luis Fayad, Álvaro Pineda Botero y Álvaro Mutis.

El único de estos autores que ha tenido traducciones al alemán, es Álvaro Mutis. En 1989 comenzó la publicación alemana de sus novelas sobre los viajes de Maqroll: *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir* y *Amirbar*. Mutis es el único escritor además de García Márquez que ha logrado llamar verdaderamente la atención de los lectores y críticos alemanes. En 1996 se publicó *La última escala del Tramp Steamer*. Se reconoce que Mutis ha creado un universo literario personal que no depende de las limitaciones del concepto del “realismo mágico”. Así, ayuda a preparar en Alemania el terreno para que se acepten nuevos autores latinoamericanos y otros estilos literarios. Su obra poética, sin embargo, es desconocida en Alemania.

La recepción de la obra de Álvaro Mutis en Francia es más intensa. No sólo existen traducciones de sus novelas, sino que se han publicado sus cuentos, “El último rostro” y poemas, “Los elementos del desastre”. En 1989 Mutis recibe el prestigioso Prix Médicis al mejor libro extranjero del año. La imagen de este autor en Francia es más completa pues en las reseñas de sus novelas se reconoce la dimensión poética de su obra.

Una de las curiosidades de la recepción de la literatura colombiana en Alemania constituye el caso de la obra aforística

de Nicolás Gómez Dávila que, aún en América Latina, se ha publicado solamente en ediciones privadas o con un tiraje muy limitado. Tal vez debido a la larga tradición aforística en Alemania, existen dos obras de Gómez Davila en alemán.

En resumen, se puede decir que, en un plano general y a pesar del *boom* de la literatura latinoamericana, las traducciones de obras de América Latina que circulan en el mercado europeo son muy pocas. Los estudios académicos se concentran todavía en el “realismo mágico” o en la novela de la violencia (Kohut, 9). Los escritores latinoamericanos en Europa han logrado salir de los “ghettos” literarios. Es decir de las colecciones particulares, como la colección “La Croix du Sud” de la editorial francesa Gallimard o de las editoriales alemanas especializadas en la literatura del Tercer Mundo. Es de esperar que en el futuro se comprobará la variedad y el amplio panorama que ofrece tanto la literatura colombiana como las otras literaturas nacionales de América Latina.

*Perspectivas de las relaciones literarias
entre América Latina y Europa*

El *boom* de la literatura latinoamericana ha tenido efectos ambivalentes en Europa:

Por un lado, ha dado a los europeos la ocasión de descubrir, esta vez en el campo literario, una tierra casi incógnita para ellos. Pero como en el siglo de la Conquista el Nuevo Mundo se volvió un terreno sometido a las fantasías y utopías europeas, también en el siglo XX, la mirada de los europeos sobre la literatura latinoamericana es primero una mirada velada por las propias pro-

yecciones imaginarias. El concepto del “realismo mágico” parece corresponder a esta visión unilateral que pone el acento en lo “mágico” y niega la realidad detrás de los mundos imaginarios. Así, América latina se presta otra vez a sueños ajenos. Germán Espinosa cuenta del caso de un autor soviético que en 1991 se opuso a los viejos principios del realismo socialista tomando como escenario de su novela una América latina imaginaria que reúne todos los clichés de un mundo tropical y violento. Espinosa dice todavía en 1991: “nuestra literatura suele ser o bien ignorada, o bien mal interpretada por el europeo culto” [Kohut, 34].

Esta actitud se trasluce en una ambivalencia de la relación entre la literatura europea y latinoamericana. Autores como Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos y también Juan Gustavo Cobo Borda suelen subrayar que con la ola del *boom* son los latinoamericanos los que pueden servir como modelo para los autores europeos, mientras los escritores de Europa ya no tienen nada que decir a los latinoamericanos (Meyer-Clason, 129). Es cierto que las proposiciones literarias del *boom* bien pueden ayudar a superar una paralización de la fuerza narrativa en Europa como François Mauriac lo anunció en 1957. Haroldo de Campos afirma que hoy en día un autor como Proust ya no se puede leer sin pensar en las transformaciones de su prosa que se encuentran en la obra de Lezama Lima y que la lectura actual de Mallarmé evoca los poemas de César Vallejo (Meyer-Clason, 114). Los europeos reciben su propia tradición infinitamente enriquecida en el espejo inverso de América Latina y además nuevos estímulos a través de sus originales modelos narrativos.

Con la enorme influencia del “realismo mágico” en Europa también se establecen ideas estereotipadas sobre la literatura la-

tinoamericana. Estos estereotipos no solamente impiden la recepción de otras tendencias literarias y de autores nuevos de América Latina, sino que el predominio de autores como García Márquez también influye en la producción literaria de sus propios países. García Márquez es una figura que incita o a la imitación o a la delimitación radical, pero en ambos casos da sombra a la literatura que le sigue, tanto en Europa como en América Latina. Por eso Germán Espinosa se queja:

Debíamos limitarnos al coto alegre del realismo fantástico, contentarnos con avalanchas de fantasía miliunnochescas y no exceder el costumbrismo rural, no importa que fuésemos ya países sustancialmente urbanos, llenos de megalópolis que sobrepujaban, en área y población, a gran parte de las ciudades de Europa [Kohut, 36].

La literatura del *boom* que ha puesto a los latinoamericanos a la vanguardia de la literatura mundial, contribuye también a frenar el desarrollo de la literatura en la misma América Latina. Ahora, los europeos están esperando una generación de autores latinoamericanos que logre liberarse en su escritura de los modelos fijos de sus predecesores y desarrolle la diversidad de sus temas y medios de expresión. Para estar abiertos a esas nuevas influencias, en Europa se tienen que borrar las ideas parciales sobre los escritores latinoamericanos.

Una posibilidad de renovación se podría encontrar justamente en una representación literaria del universo urbano del cual habla también Espinosa, porque ciudades gigantes como la ciudad de México tienen un ambiente completamente particular que podría dar una imagen nueva de la experiencia urbana al

nivel mundial. En América Latina se han escrito muchas novelas que se desarrollan en grandes ciudades, pero para los europeos, esta experiencia total de la vida en una megalópolis, fundamentalmente distinta de las novelas urbanas de Europa, todavía no ha encontrado una expresión convincente.

Para garantizar un intercambio cultural sin los prejuicios heredados de la Conquista, es necesario liberarse de las imágenes fijas del Otro –no sólo de parte de los europeos, sino también de parte de los latinoamericanos–. Poco sirve quejarse de la mirada estereotipada de los europeos sobre América latina y a la vez fundar una imagen de los europeos en clichés. García Márquez escribe en un artículo sobre el “cerebro alemán, perfectamente cuadrículado” de un alemán en Venezuela (IV. 606) y Cobo Borda que llega a la convicción que los alemanes son “serios” (Meyer-Clason, 124).

En la ocupación con las culturas distintas, hay que diferenciar bien entre las propias necesidades y proyecciones y los atributos del Otro. El escritor alemán Peter Schneider escribe respecto a la relación entre Europa y América Latina:

Muß der Europäer [...] sich nicht erst einmal fragen lassen, was seine Suche nach dem ganz Anderen mit den Bedürfnissen der armen Völker zu tun hat? Ob er nicht auch dann noch, wenn er endlich im Hochland von Peru auf die indianische Familie stößt, die weder Geld noch Coca-Cola kennt, immer nur auf sich selber stößt? Auf seine Sehnsucht, der er nach dem mörderischen Eroberungszug seiner Zivilisation mit der erforderlichen Mühe nachgehen kann? Nährt sich am Ende diese Sehnsucht aus der gleichen Quelle wie der Eroberungsdrang, der die alte Welt in 16. und 17. Jahrhundert erfaßte? Nach der Vernichtung des ganz

Anderen die Nostalgie, nach dem Massenmord das Museum?
[18: ¿El europeo no tiene que enfrentarse primero a la pregunta, qué tiene que ver su búsqueda de lo completamente distinto con las necesidades de las naciones pobres? ¿Cuando finalmente encuentra en los altiplanos de Perú a una familia india que no conoce dinero o Coca Cola, no se encuentra solamente a sí mismo? ¿No encuentra solamente el deseo de lo diferente que el diferente tal vez no comparte? ¿Un deseo que después de la conquista sangrienta de su civilización puede satisfacer con toda calma? ¿Este deseo, no se nutre finalmente de la misma fuente que el deseo de conquistar que atacó el viejo mundo en los siglos XVI y XVII? ¿Es la nostalgia que viene después de la destrucción del otro?, ¿a la matanza sigue el museo?

Para una relación abierta y fructuosa entre América Latina y Europa, hay que reconocer en qué medida los propios deseos influyen en la imagen del otro. Como el escritor mexicano Juan Villoro lo dice respecto a los aforismos de Lichtenberg y su relación con el nuevo mundo: “lo nuevo es una oportunidad de espejo (...). América es un desafío para que Europa se conozca en la diferencia” (4).

Después de ver de qué manera se reflejan los propios rasgos en el espejo del Otro, se pueden distinguir los atributos propios del nuevo. Por eso, es de esperar que después de haber proyectado sus necesidades de un mundo fantástico en la literatura lationamericana, los europeos encuentren una mirada más objetiva que se abra a todo el panorama que les ofrecen los escritores de América Latina.

Obras de referencia

- Baumgart, Reinhart. *Die Zeit*, 5 de enero de 1987.
- Falcke, Eberhard. "So war es!". *Die Zeit*, 23 de abril de 1993.
- Fogel, François. *Le Monde*, 27 de enero de 1995.
- García Márquez, Gabriel. *De Europa y América (1955-1960). Obra periodística*. Volumen 4. Barcelona: s. d., 1983.
- Haus der Kulturen der Welt (Casa de las Culturas del Mundo). *Die verdammte Inspiration (La maldita inspiración)*. Berlín: s. d., 1992.
- Heydenreich, Titus (editor). *Der Umgang mit dem Fremden*. München: s. d., 1986.
- Kilb, Andres. *Die Zeit*, 7 de octubre de 1994.
- Kohut, Karl (editor). *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt y Madrid: s. d., 1994.
- Laplantine, François. *Transatlantique*. París: s. d., 1994.
- Meyer-Clason, Kurt (editor). *Lateinamerikaner über Europa*. Frankfurt: s. d., 1987.
- Roffé, Reina (editor). *Espejo de escritores*. Hannover: s. d., 1985.
- Schmitt, Hans-Jürgen. *Süddeutsche Zeitung*. 24 de mayo de 1996.
- Schneider, Peter. *Einmal Eldorado und zurück*. Munich: s. d., 1992.
- Villoro, Juan. "Lichtenberg en las islas del nuevo mundo". *Biblioteca de México*, 10, 1992.
- Willkop, Eva-Maria. "Einmal Eldorado und zurück. Interkulturelle Texte". *Spanischsprachiges Amerika, deutschsprachiges Europa*. Edición de Dieter Rall. München: s. d., 1992.
- Zand, Nicole. "Femme des Lumières". *Le Monde*, 19 de enero de 1996.
- Zea, Leopoldo. *América como conciencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

- Zimmer, Dieter. "Das teure Laster der Macht". *Die Zeit*. 7 de abril de 1978.
- . "Autopsie der Frau Ananke". *Die Zeit*, 16 de octubre de 1988.
- . "Der Held in der Hangematte". *Die Zeit*, 2 de junio de 1989.
- . "Der virtuose des Konkreten". *Die Zeit*, 20 de septiembre de 1996.

Puntos de bifurcación en la reciente narrativa infantil y juvenil de Colombia

LUCÍA BORRERO
Editorial Norma

Para nadie es desconocido el hecho de que a nivel mundial el desarrollo de la literatura infantil y juvenil ha sido mucho más lento que el de la literatura para adultos y que los libros infantiles y juveniles han recibido mucha menos atención que otras obras, siendo en ocasiones considerados una literatura “menor” o “subliteratura”.

A grandes rasgos, puede decirse que antes del siglo XVII no hubo en el mundo verdaderos libros infantiles –libros cuyo principal objetivo fuera la entretención del niño–, aunque había amplia circulación de silabarios, manuales de urbanidad y de conducta, biografías espirituales ejemplares y catecismos. También se publicaron libros que, aunque no fueron escritos intencionalmente para niños, hoy se han convertido en clásicos infantiles y juveniles, como es el caso de *Robinson Crusoe* (1719) y *Los viajes de Gulliver* (1726), entre tantos otros. La industria editorial infantil comenzó a desarrollarse a nivel mundial hacia mediados del siglo XVIII. Los historiadores vinculan su origen con John Newbery, el librero inglés que en 1740 estableció la práctica comercial de obras dirigidas únicamente a los niños. De

este modo, sólo desde hace poco más de doscientos años hay una serie de escritores que se dedican en forma habitual a esta actividad, y de editores que publican su trabajo en tiradas significativas y con periodicidad, porque cuentan con una audiencia joven cautiva.

Si la literatura infantil y juvenil es un concepto relativamente nuevo en el mundo, en Colombia lo es aún más. Igual que en otros países de América Latina donde esta literatura “sigue siendo insular y temáticamente poco desarrollada” (Pérez Díaz, 883) –con excepción de Argentina, Brasil y Cuba–, su desarrollo continuo difícilmente abarca medio siglo. Por un lado, los problemas económicos y educativos del continente han dificultado enormemente el acceso a los libros. Por otro lado, los escritores cuentan con pocos incentivos para dedicarse de lleno a esta actividad. Un tercer factor que afecta el desarrollo de nuestra literatura infantil y juvenil es la menor acogida que dan las editoriales a estas obras porque, infortunadamente, se venden mucho menos que aquéllas para adultos. En la actualidad, sin embargo, han surgido algunos incentivos para los escritores. Se han creado premios y formas de divulgar las obras, se cuenta con ciertas publicaciones especializadas, hay mayor profesionalismo tanto del escritor como del crítico literario, y las universidades empiezan a mostrar algún interés por la cátedra de este tipo de literatura. Estos aspectos hacen sospechar la proximidad en Colombia de un período más rico que el de épocas anteriores, o por lo menos de mayor difusión, pues si bien en los primeros sesenta años del siglo hubo cierta producción de obras infantiles y juveniles, ésta no es utilizada hoy como fuente de entretenimiento de nuestros jóvenes lectores. Lógicamente, el éxito del período que se inicia en las últimas

tres décadas del presente siglo dependerá del encuentro que se realice entre una serie de lecturas cada vez mejor logradas y un conjunto de lectores jóvenes cada vez mejor preparados y más exigentes, inscritos en un mundo social y económicamente distinto del de las generaciones anteriores. Porque como dice Ana María Machado, “un libro no es solamente lo que está escrito en él, sino también la lectura que se hace de ese texto” (25).

*Perspectiva semiótica para evaluar
el desarrollo de la narrativa infantil y juvenil*

La literatura infantil y juvenil, igual que cualquier otro arte, se ve afectada con el paso del tiempo por una serie de fenómenos culturales y sociales que determinan la aparición de nuevas formas, las cuales transforman o hacen desaparecer las formas literarias existentes y garantizan la evolución del género.

En su libro más reciente, la investigadora María Nikolajeva propone utilizar el modelo de la escuela semiótica rusa para estudiar la historia de la literatura infantil¹. El modelo semiótico permite formular una serie de preguntas sobre las causas e interrelaciones de la evolución literaria. Según este modelo, el conjunto de la literatura infantil podría ser considerado como una *semiosfera* (un sistema estratificado y complejo de signos semióticos), la cual estaría regida por una serie de patrones o *códigos culturales* que se modifican con el paso del tiempo y determinan su historia. Los códigos que gobernarían el sistema

¹ Buena parte de los planteamientos iniciales de este trabajo corresponden al capítulo II de *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. (María Nikolajeva. New York: Garland, 1996).

provendrían no sólo del universo del niño sino también del universo del adulto porque, a diferencia de la literatura para adultos, en la cual el escritor es un adulto que escribe para adultos, en la literatura infantil el escritor es un adulto que escribe para niños. Bien define la situación Jacqueline Rose:

La ficción infantil establece un mundo en el cual el adulto siempre está primero (como autor, productor, emisor) y el niño viene después (como lector, producto, receptor). La ficción infantil define al niño como un extraño al proceso de creación y luego intenta, sin vergüenza alguna, insertar al niño *dentro* [1-2].

De acuerdo con la teoría semiótica, el carácter dinámico de todo sistema social garantiza que los códigos culturales que lo rigen se modifiquen en el transcurso de la historia e incluso en ocasiones lleguen a diverger, a converger y a superponerse. Ejemplo del proceso dinámico de modificación, divergencia, convergencia y superposición de los códigos culturales que rigen el mundo infantil y adulto es el hecho, ya mencionado antes, de que algunos libros originalmente escritos para adultos, en forma paulatina y definitiva se hayan incorporado al universo infantil. En efecto, en las últimas décadas el proceso se ha incrementado en forma notoria en ambas direcciones y muchos de los libros para niños y jóvenes que se escriben en la actualidad también suelen interesarles a los adultos; llama la atención en este sentido el caso del *best-seller* mundial *El mundo de Sofía* (1991), de Jostein Gaarder publicado originalmente en Noruega como un libro para adultos y en países como Alemania como una obra juvenil (Colombia siguió la tendencia noruega).

Otro aspecto que ha variado con el paso de los siglos en forma lenta pero dinámica, y que afecta definitivamente las obras para niños y muchachos, tiene que ver con las actitudes del adulto hacia el niño como ser humano y a su concepción del propósito de la literatura infantil y juvenil. Hubo un tiempo en el cual el concepto de “niñez” era desconocido para el hombre. Los niños eran considerados adultos en miniatura que se confundían y trabajaban con los grandes. Pensar en la era preindustrial ayuda a imaginar ese período, porque entonces se desarrollaban actividades agrícolas y artesanales en el hogar, con la ayuda de los niños. Las pinturas de artistas como Bruegel reflejan no un mundo independiente para la niñez, sino villas con grupos de hombres y mujeres, y niños comiendo y bebiendo con los adultos. De acuerdo con el clásico estudio de Philippe Ariés, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, el concepto de la niñez apareció hacia mil seiscientos. Se desarrolló en la medida en que los niños comenzaron a diferenciarse de los adultos en todo, desde la ropa hasta las normas de comportamiento. Con el desarrollo de la educación aparecieron especulaciones concretas sobre la naturaleza especial del niño, y “ser adulto” se convirtió en un estado alcanzable mediante el conocimiento (dado por la lectura, por ejemplo) y la adquisición de ciertos secretos (del sexo, entre otros), para el cual había que prepararse (49).

La construcción del concepto de niñez hizo que jóvenes y adultos dejaran de compartir como hasta entonces la gran tradición literaria –Esopo, las leyendas del rey Arturo, Perrault, Defoe, Scott, Austen, Brontë, Dickens, Poe y Longfellow, entre otros–, y que aparecieran una serie de libros infantiles. Hubo períodos en que se quiso salvar del infierno al niño mediante los libros, pues se pensaba que su conducta en la tierra lo lleva-

ría irrevocablemente al cielo o al infierno, y momentos de apoyo a la fantasía por creerla buena para su desarrollo integral, o de lucha inflexible contra ella por considerarla un distractor de las miserias reales de la vida. Hacia la mitad del siglo XIX la literatura infantil era ya un género robusto en el mundo, con autores como Lewis Carroll, Louisa May Alcott, Mark Twain, Jules Verne y Robert Louis Stevenson, entre otros.

Si se revisa la imagen del niño proyectada en el transcurso del proceso se ve cómo se ha ido modificando de acuerdo con la mitología del momento. Michael Benton presenta un estudio de la imagen de la niñez proyectada por el adulto durante dos siglos, tanto en la literatura como en la pintura, que permite identificar las representaciones clásicas. Ellas funcionan como pares opuestos y dominan intervalos de cincuenta años: el niño educado/maleducado; el niño inocente/pecaminoso; el niño auténtico/idealizado (35-60). Como demuestra Benton, los escritores y pintores manipulaban la imagen de la niñez de acuerdo con la moda y producían representaciones que agradaran a los adultos y les aseguraran a ellos el sustento.

Todas estas transformaciones de la sociedad y sus códigos culturales se producen mediante cambios a nivel central y en la periferia. En el centro se ubican aquellos patrones –o códigos– que han prevalecido cierto tiempo y tienen raíces sólidas. En la periferia se sitúan los fenómenos y las tendencias nuevas que, de institucionalizarse socialmente, avanzarían hacia el centro. Aplicados estos conceptos de la semiótica a la evolución de la literatura infantil y juvenil vemos que, por ejemplo, cuando apareció la obra del estadounidense J. D. Salinger, *El guardián del centeno* (1951), éste fue considerado un libro único porque adoptaba una visión crítica del mundo del adulto des-

de la perspectiva del adolescente, y porque estaba narrado en primera persona e incluía expresiones propias de los jóvenes, algo inexistente entonces. Hoy en día esta novela se considera precursora de toda una tradición literaria que algunos críticos denominan “prosa en jeans”. Ésta se aplica a obras cuyo énfasis está en aspectos particulares de la cultura del adolescente: los gustos, la forma de vestirse, la comida, la música, el modo de expresión. Casos similares se producen en todos los países del mundo y es así como aparecen obras que cambian la dirección literaria del momento y se convierten en precursoras de un determinado estilo o temática. Colombia no es la excepción, como se verá más adelante.

En la evolución de la literatura infantil y juvenil vemos cómo muchos de los tabúes que existieron en tantas fases de su desarrollo, y que se institucionalizaron con firmeza durante mucho tiempo, están siendo revaluados en la actualidad. Éste es un proceso que, sin embargo, no ocurre de repente. Libros que abordan temas antes prohibidos, como la violencia o el sexo, por ejemplo, aparecen primero en la periferia de la semiosfera. Y puesto que la parte activa de cualquier semiosfera es justamente la periferia y la parte pasiva es el centro, los libros de la periferia van desplazándose al centro y terminan por instalarse allí, si tienen buena acogida. En las obras infantiles y juveniles modernas hay descripciones frecuentes sobre las relaciones sexuales y sobre otros temas inabordables hace veinte años (aunque prevalecen todavía muchos tabúes). Escritores como la estadounidense Judy Blume abrieron camino al tema de la sexualidad en los libros infantiles y juveniles, aunque fueron motivo de duras críticas por parte de los adultos dada la minuciosidad de las descripciones sobre el despertar sexual de los protagonistas; el público joven,

sin embargo, les dio una calurosa acogida. Caso semejante es el de las primeras novelas que abordaron el tema de la homosexualidad a comienzos de la década de los ochenta. Pronto, sin embargo, la tendencia fue seguida en otros países del mundo, de tal modo que hoy en día la homosexualidad es un tema frecuente en la literatura infantil y juvenil. Tal ha sido la transformación temática contemporánea, que algunos críticos comienzan a lamentar la “desaparición del concepto de niñez”, y predicen el regreso a las condiciones anteriores en que la literatura para niños y jóvenes no era diferente de aquella para adultos.

El cruce de límites entre las lecturas para adultos y para niños se ha incrementado mucho en las últimas décadas a causa de los medios audiovisuales, el computador y los videojuegos [422].

Afirma Hannabus Stuart, quien cita a Neil Postman para afirmar que la fusión cultural entre el mundo de los niños y los adultos ha dado como resultado “niños adultificados” y “adultos niñificados”. Estos cambios han sido identificados no sólo por los críticos sino también por los editores, quienes los han plasmado en colecciones que llevan nombres tan amplios como “Espacio abierto”, “Periscopio”, “Las tres edades” y “Zona franca” (en Colombia está la colección “Zona libre”), mediante las cuales se ofrece a los niños y jóvenes temáticas que al mismo tiempo pueden interesar a los adultos, o viceversa. Sin embargo, parece infundado el temor de que llegue a “desaparecer” el concepto de niñez y con él la publicación de libros infantiles y juveniles porque las ventas de este tipo de literatu-

ra se han cuadruplicado y la lectura en bibliotecas públicas se ha incrementado con relación a años anteriores².

La aparición de nuevos códigos periféricos que van adquiriendo significación social se conoce como “semiotización”. A medida que el código central es echado a un lado, va perdiendo importancia y se “desemiotiza”. Igualmente, mediante el movimiento centrípeto el código periférico adquiere una posición central. Aplicado al ejemplo anterior sobre el tema de la sexualidad y el homosexualismo en la literatura infantil y juvenil, podemos decir que inicialmente fueron temas periféricos y ahora son centrales. Michelle H. Martin, por ejemplo, reporta la publicación de quince novelas juveniles sobre la menstruación y la aparición de doce películas comerciales sobre el mismo tema en un lapso de tiempo relativamente corto, durante la época de mayor auge de estas temáticas (21-29).

Varias condiciones determinan la permanencia de un determinado código en el lugar central: (1) el hecho de que éste tiene mayor acogida que cualquier otro entre los escritores; (2) el mayor número de ventas que genera; (3) que sea visto como el más importante y el mejor (aunque luego pase de moda y pierda tal estatus). Es fácil dar ejemplos de códigos culturales que han estado en el centro de la semiosfera a nivel mundial: la novela familiar como consecuencia de las nuevas estructuras

² Estas cifras se refieren al caso estadounidense, pero son extrapolables a los demás países industrializados. De acuerdo con Jerry Griswold en “The Dissappearance of Children’s Literature (Or Children’s Literature as Nostalgia) in the United States in the Late Twentieth Century,” entre 1982 y 1990 las ventas de libros infantiles se cuadruplicaron a pesar de la crisis editorial en otras áreas. Por su parte, la circulación en bibliotecas públicas se incrementó en un 54 % en 1990 con respecto a las cifras de 1989, que ya de por sí eran altas (37-38).

familiares, el auge de la fantasía y su modo particular de reflejar los dilemas del mundo moderno, el realismo social de los años setenta, la novela multicultural actual. En Colombia, por ser nuestra literatura infantil y juvenil tan joven, sólo es posible mencionar unos pocos códigos centrales, como la predilección por la recreación de leyendas y mitos autoctónos y las narrativas de corte realista. Sin embargo, en forma intuitiva se asocian distintos períodos del desarrollo histórico con determinados tipos de literatura dominante.

Paradójicamente, sin embargo, las mismas condiciones que garantizan la permanencia de un código en el centro de la semiosfera son aquéllas por las cuales otros códigos lo reemplazan. En su *etapa inicial*, el código central se vuelve modelo de los libros nuevos. Por ejemplo, *Robinson Crusoe*, que trabaja la lucha del hombre aislado por sobrevivir, se convirtió en pauta para un número increíble de robinsonadas posteriores y que aun hoy se siguen escribiendo. En su *segunda etapa*, el código central se refina cada vez más y casi termina por convertirse en un estereotipo que puede llegar a obstaculizar la evolución del conjunto de la literatura. Es el caso de las aventuras expansionistas en las cuales el héroe se lanza a conquistar nuevas fronteras y lleva el estandarte de la “civilización”. Y aunque está en pleno apogeo y agrada tanto a jóvenes como adultos –con lo que se pone de manifiesto una vez más la convergencia de límites entre el mundo del niño y del adulto–, otro código que podría ser desplazado del centro de interés son las parodias de los cuentos de hadas con contenidos altamente políticos; en Colombia, Triunfo Arciniegas ha trabajado con éxito la figura de Caperucita Roja y ha publicado algunos cuentos muy sugestivos. Todo esto permite afirmar que

entre más tiempo ocupe el lugar central de la semiosfera un determinado tema o fenómeno –un código– mayor riesgo hay de que se petrifique y pierda su atractivo para el lector. Cuando esto ocurre, también sucede que los códigos periféricos, más flexibles y jóvenes, comienzan a ocupar su lugar.

El análisis de la literatura infantil y juvenil desde el punto de vista de la semiótica implica tener en cuenta también los varios niveles que constituyen el sistema. Empecemos con el *nivel lingüístico*. Ejemplos significativos de transformaciones a nivel lingüístico son las distintas voces que ha adoptado el narrador en el transcurso de la historia. Inicialmente se trató de voces adultas que narraban historias dirigidas a los niños y a los adultos a quienes el narrador también buscaba complacer, y de las que *Peter Pan* (1911) es un ejemplo clásico. Éstas se conocen como *voces de doble destinatario*. En Colombia aparecen en libros de mitad de siglo como *Cuentos del Pícaro Tío Conejo*, de Euclides Jaramillo, que incluye las siguientes dedicatorias:

Pequeño lector: todo lo que aquí se dice es cierto, cuando, como Hernán y Marietta, se tiene menos de diez años. Grande lector: todo lo que aquí se dice, cierto o no, es más viejo que la matraca de Pácora. Lo encuentra usted en cuanto libro hay. Así que léalo si quiere, pero no crea que va a descubrir la pólvora [citado en Robledo, 153].

El desarrollo posterior de la literatura infantil y juvenil produjo *voces de destinatario único* –el niño– mediante las cuales el narrador adulto se dirigía al niño en forma directa, olvidándose de qué opinión les merecieran sus relatos a los mayores. Es el caso de muchas de las obras colombianas de principios y media-

dos del siglo actual, cuando abundan los narradores adultos que describen en tercera persona eventos de su niñez: *Simón el mago* de Tomás Carrasquilla, si bien está narrado en primera persona, es una reminiscencia de un adulto sobre las vivencias de un “mocosito de ocho años” y *Retazos de historia* (1936), de Guillermo Hernández de Alba, incluye relatos como “Las aventuras de Mandeville” que se inician con los recuerdos del autor. En las últimas décadas de este siglo los escritores han preferido las *voces infantiles*: niños que narran desde su propio punto de vista y en sus propios términos los acontecimientos que les conciernen, en la mayoría de los casos en primera persona (Wall, 21-26); aunque no son frecuentes en Colombia, autores como Yolanda Reyes las vienen explorando con éxito. Otros cambios a nivel lingüístico son: la inclusión de la jerga del adolescente, el uso del inglés afroamericano y el empleo del lenguaje binario en la novela de los hispanos (mezcla de español e inglés) en los países angloparlantes. En Colombia, si bien se han dejado de lado las narraciones ricas en expresiones locales coloridas –un poco al estilo costumbrista de antaño–, cabe destacar la riqueza estética de la narrativa del manizalita Darío Ángel, quien en *La hora del ángelus* trabaja el relato de un adolescente en la búsqueda de sus rastros familiares y su encuentro valiente con la muerte, el amor y la soledad, logrando imágenes que tienen fuerza para la memoria de una cultura que puede reconocerse en ellas.

Viene a continuación el *nivel de los elementos concretos*, o de aquellos desarrollos que repercuten en la evolución literaria. La aparición de la imprenta fue definitiva para la literatura hace unos siglos. Y en la actualidad el desarrollo de los medios de comunicación masiva y de la informática está generando a su vez

novedosas e interesantes estructuras narrativas. Aunque en Colombia poco se ha escrito sobre el tema y los editores aún se muestran reacios a traducir lo que viene de otros países donde sí se ha explorado ampliamente, se observa la aparición en nuestros periódicos y revistas de secciones especializadas sobre esa materia, como augurio de lo que seguramente será una nueva veta literaria.

Sigue el *nivel de los cambios sociales y mentales*: las transformaciones en las instituciones tradicionales, en los patrones de comportamiento, en las ideas y los valores, que se proyectan en los libros infantiles y juveniles. Difícil de describir, este nivel encuentra un claro ejemplo en el rompimiento de los estereotipos masculino y femenino tradicionales, que están siendo reemplazados por alternativas renovadoras. El auge del movimiento políticamente correcto (*political correctness*) y la promoción de la filosofía multicultural son otras transformaciones a este nivel que han repercutido con fuerza en la evolución de la literatura infantil y juvenil moderna. Puesto que Colombia no es una sociedad de inmigrantes como sí lo es Estados Unidos, son los hispanos que viven allá quienes están escribiendo sobre ese tipo de problemática.

La intensa interacción entre los diferentes niveles de la semiosfera hace que al presentarse nuevos signos sociales aparezcan nuevos signos literarios; así, los cambios de mentalidad y los desarrollos sociales estimulan interesantes experimentos narrativos. Nótese, por ejemplo, que el avance de la informática ha generado nuevos temas, nueva jerga, nuevos diseños de libros que copian la pantalla del computador, nuevos personajes, nuevas estructuras narrativas que simulan los juegos de opción. Nótese también que en la medida en que se

desarrollan la televisión privada, el video y otros medios audiovisuales surgen productos como los “tiens”, o libros apoyados en las historias que se presentan por estos medios. Y nótese también que en la medida en que el lector adquiere una conciencia más crítica del mundo que lo rodea, que madura más tempranamente, se educa mejor y amplía su competencia intelectual, los escritores le proponen estructuras postmodernas, multiplicidad de voces y de tiempos y mayor número de elementos intertextuales.

Además de la interacción que se da entre los varios niveles al interior del sistema que constituye la literatura infantil y juvenil, es preciso considerar también la influencia de los fenómenos externos o *paraculturales*. Cualquier cosa que los miembros de una cultura determinada no reconocen como parte de su mundo es vista como un fenómeno paracultural. El uso de dialectos y jerga fueron fenómenos paraculturales que terminaron por permear la literatura. Lo mismo ocurre con el cine, la TV, el video, la moda, las letras de las canciones de rock, la industria del juguete, los comerciales, los dibujos animados y los nuevos modos de entretenimiento, que ahora invaden la literatura infantil y juvenil.

Volviendo entonces a la obra de Salinger, *El guardián del centeno*, es posible afirmar que la aparición de este libro, paracultural en su momento, fue crucial en la historia de la literatura juvenil porque constituyó un *punto de bifurcación* que cambió la evolución literaria de un modo impredecible en ese momento. Del mismo modo, en todos los países del mundo hay obras que actúan como puntos de bifurcación en su desarrollo literario. Estudiarlos permite visualizar la evolución de la narrativa y vislumbrar sus perspectivas de desarrollo futuro. Ése es el propó-

sito de los temas que se tratan a continuación, aplicándolos al caso colombiano.

Al centro de la literatura infantil colombiana

Como se dijo antes, el desarrollo continuo de la literatura infantil y juvenil colombiana es breve. Con excepción de Rafael Pombo en el ámbito de la poesía, caso comparable al de José Martí en Cuba y Monteiro Lobato en Brasil, durante el siglo XIX no es posible encontrar verdaderos impulsores del género, ni aún a principios del siglo XX. Todavía

[...] por los años treinta al cincuenta, en los centros educativos no se hablaba siquiera de literatura colombiana; había autores colombianos, pero la literatura era extranjera. Mucho menos iba a hablarse de literatura infantil colombiana [Vélez de Piedrahíta 1994, 14].

Rafael Pombo (1833-1912) constituye un caso atípico,

[...] con su aporte de una buena dosis de desenfado, musicalidad, imaginación, sana irreverencia y, tal vez, lo más renovador, displicencia por los mensajes de carácter moralizante, todo sustentado con un excepcional manejo de la métrica y la rima, [en] una época en que las letras latinoamericanas soslayaban de forma casi generalizada la importancia del humor y la fantasía para la educación del niño [Rodríguez, 31].

Tras Pombo vinieron unos veinticinco años que se llenaron con literatura que no era para niños –*El Moro*, de José Manuel

Marroquín y *Manuela* de Eugenio Díaz Castro—, versos, cuentos y novelas foráneas. Siguen obras como las de Rafael Jaramillo Arango (1896-1963), María Eastman (1901-1947), Eco Nelly (1905), Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), Oswaldo Díaz Díaz (1910-1967) y Carlos Castro Saavedra (1924-1989) en las categorías de cuento, narración moralista, relato social, historia, teatro y cuento o poesía de denuncia, respectivamente. La mitad del siglo trae a Gonzalo España (1945), Hugo Niño (1947) y Leopoldo Berdella de la Espriella (1951) entre otros. Con estos narradores nuestras leyendas, cuentos y anécdotas se convierten en eje de la producción literaria para niños y muchachos. A finales de 1970 comienza el controvertido *boom* de la literatura infantil y juvenil en Colombia, apoyado por el Premio Enka, concurso que contribuye a divulgar la obra de autores que ya incursionaban en el campo. A partir de entonces se dice que “arranca” nuestra narrativa reciente, sobre la cual centra su atención este ensayo³.

Tales antecedentes permiten señalar tres códigos al centro de nuestra narrativa contemporánea: (1) la vasta tradición oral representada en expresiones de nuestro folclor —cantos, adivinanzas, retahílas, trabalenguas, juegos de palabras—, y en recopilaciones de leyendas que revelan la visión del mundo de los pueblos indígenas; (2) las obras de corte realista social, legado de los autores costumbristas del siglo pasado; (3) las narraciones originales de corte fantástico que surgen a finales de 1970

³ Para un detallado recuento histórico de la producción infantil y juvenil en el siglo pasado y presente, véase Beatriz Helena Robledo. *Antología. Los mejores relatos infantiles*. (Bogotá: Biblioteca Presidencia de la República, 1997).

y que retoman elementos del primer código, en torno a las cuales se anticipa ya un interesante punto de bifurcación.

Primer código: la tradición oral

Las canciones, baladas y juegos indígenas constituyen la más antigua muestra de literatura infantil en América. Estas canciones incorporan elementos de nuestra geografía, fauna, flora y modo particular de expresión, al igual que el espíritu jocoso y picaresco de nuestros pueblos, que tanto les gusta a los niños. Al enriquecerse con la adición de elementos europeos y africanos a raíz de la conquista y la colonia, se transformaron en “ejercicios tropológicos” de gran ingenio que adquieren, por lo general, la forma de viejas estrofas de arte menor de la métrica tradicional hispana (Rodríguez, 15).

El folclor recorre también nuestra literatura en forma de recopilaciones de mitos y leyendas que en ocasiones reflejan con fidelidad los hechos y las concepciones de los pueblos precolombinos y que otras veces se combinan con elementos fantásticos que en nada invalidan la realidad histórica de los sucesos que dan pie a los relatos. Por sus temas y estructuras narrativas se evidencia también aquí la presencia africana y europea en los suelos de América. Aparecen divinidades indígenas al lado de príncipes y expresiones de fervor religioso. Del lado indígena abundan los espíritus protectores y los seres como la Patasola y el Hojarasquín de Monte, que:

Por falta de interés, por la lamentable ausencia de genios literarios para niños, o por causas temperamentales tanto del escritor como del pueblo [...] ni fueron incorporados a la literatu-

ra culta, ni evolucionaron hacia formas infantiles más suaves, sino que conservaron la ferocidad primitiva [aunque] no son deliberadamente agresivos, apenas seres que sufren y cuya presencia espanta, más por lo que son que por lo que hacen [Vélez de Piedrahíta, 1983, 179].

Del lado europeo se nos revelan los reyes, las hadas, los bosques y los castillos de los cuentos maravillosos. Y de la iglesia nos llega el mensaje de Dios, que delata a su vez ocho siglos de dominación mora en España, que hacen que allí, como en ningún otro país, haya habido tal interés por los relatos piadosos, por los cuentos milagrosos y por las leyendas de la vida de los santos.

A nivel lingüístico muchas de estas narraciones recrean el lenguaje coloquial popular, y reflejan el ingenio de nuestras gentes y su peculiar modo de hacerle frente al mundo, como muestra de su relación con la problemática social colombiana. *Los Cuentos del Pícaro Tío Conejo* (1950) del pereirano Euclides Jaramillo son un interesante caso de adaptación. En la versión colombiana es Rigoberto quien narra estas historias sobre el malicioso, marrullero, andariego, risueño, vivaz y pendenciero conejo. Rigoberto es un campesino del Viejo Caldas al que el autor recuerda

[...] con infinito cariño [por ser] el más antiguo de los jornaleros de la finca de mi padre, y quizás también el más viejo, con su alta y fornida silueta, sus pantalones anudados con bejuco tripeperro arribita de los tobillos como remedando polainas, su delantal de lona, su raída gorra de caña, su camisa con muchos remiendos, tantos que jamás se supo cuál había sido la tela

original con que había sido confeccionada [...] y, en fin, toda su inconfundible indumentaria traspasada de sudor, erizada de cardillo, tapizada de amorseco [citado en Robledo, 154].

Pero estas aventuras provienen del folclor afroamericano en el cual la astucia del conejo representa la resistencia del esclavo y sus sueños de libertad. El escritor Hugo Niño explica que “nuestros negros cimarrones saben que más puede la astucia del conejo que la arrogancia del tigre, y cuentan sus historias en historias de tigres y conejos” (53). El equivalente estadounidense de tales narraciones se encuentra en la recopilación de los mismos cuentos hecha por Joel Chandler Harris, *Uncle Remus, his Songs and his Sayings* (1880), donde un esclavo negro “el tío Remus” que recuerda “con gusto” la esclavitud reemplaza a Rigoberto y narra las aventuras del conejo a su amito blanco.

Tal vez por apoyarse en narraciones existentes, de aceptación reconocida y con estructuras de poco diálogo, la labor de recreación ha tenido más acogida entre nuestros escritores que aquella de creación. Como afirma Carmen Bravo-Villasante “cuando los pueblos desean crear una literatura infantil de la que carecen, empiezan por publicar cuentos populares” (21). Pero este código empieza a dar señales de cierto cansancio y a restar agilidad a la evolución literaria, como reflejan las críticas de la bibliotecóloga antioqueña Gloria María Rodríguez:

A los autores les da temor meterse con temáticas cotidianas, de la vida familiar, escolar. Se cree que hacer literatura infantil es únicamente retomar leyendas, mitos y creencias populares (parece que para los niños sólo hubiera ciertos temas autorizados). Hay carencia de humor y de suspenso, la mayoría preten-

den ser trascendentales y finalmente lo único que logran es ser aburridos [Rodríguez G. M., 21].

Por fortuna, como veremos más adelante, el código comienza a revitalizarse en la forma de un interesante punto de bifurcación, que rescata y actualiza la mitología autóctona en relatos con estructura circular, cuyo propósito es afianzar la identidad del joven protagonista.

Segundo código: el realismo social

El segundo código al centro de nuestra literatura infantil y juvenil contemporánea se inspira en las obras costumbristas del siglo pasado, en aquella literatura “que se parece a la vida”, que retrata las costumbres del campo y la ciudad con un lenguaje pintoresco y grandes dotes de poesía festiva y humor, que implica la presencia de varios personajes, hace uso del diálogo y, por lo tanto, se acerca al cuento. Los autores costumbristas, cuyo ciclo cierra Tomás Carrasquilla:

Se convierten en antecedentes importantes para la producción literaria destinada a los niños en el siglo XX [...] en la medida en que ese conjunto de cuadros, relatos, crónicas, cuentos y novelas está escrito en un lenguaje cotidiano, lleno de imágenes vivas [...] muy cercanas a la percepción y al gusto de los lectores jóvenes [Robledo, xxxi].

El legado del costumbrismo se refleja hoy en historias infantiles y juveniles situadas en un mundo habitado por gente común, personajes comunes que el lector se encuentra en la calle

todos los días. En palabras del escritor Juan Farías al referirse a lo que él denomina el “realismo de la vida cotidiana” se trata de:

Historias de hoy o de un ayer que aún tiene supervivientes [...] nada se distorsiona para que todo sea reconocible. El vocabulario lo es de uso [...] son textos asequibles sin que sea necesario el apoyo de lecturas anteriores. La sustancia dramática procede de los elementos que alteran la rutina y hacen imposible que un día se aparezca a otro [...] puede que en ellos aparezcan fantasmas, maleficios y algún duende, pero son de estructura tradicional, muy semejantes a los que recuerda papá, que ha leído poco, o al abuelo, que ha vivido mucho. La aventura es vivir, son libros en los que se imita la vida común [67-71].

Sin ser demasiado profundas, las obras infantiles y juveniles contemporáneas que se inspiran en el costumbrismo enfatizan más la temática social que el lenguaje pintoresco, lo cual las hermana a la novela realista de finales del siglo pasado, que adopta una actitud crítica ante las injusticias que padecen diversos sectores sociales. Conservan el idealismo costumbrista pero tratan los sucesos de “los comunes” con un tono menos festivo, y en ocasiones fallan en el mérito que destacaba Marroquín del costumbrismo, de no necesitar que el autor introduzca reflexiones morales para advertir al lector la conclusión que debe sacar de lo leído. Por lo general las protagonizan niños y muchachos campesinos con poca o ninguna educación, ansiosos por salir adelante, pobres pero honrados. Como dice Olga Castilla en *Breve bosquejo de la literatura infantil colombiana* (1956) refiriéndose a los cuentos de la payanesa Eco Nelly, inscritos bajo este código:

No son cuentos para producir alegría [...] están hechos con retazos de vida, pero no de esa vida pueril y color de rosa con que sueñan y viven los niños afortunados; sus cuentos hablan al corazón con voz grave; por ellos desfilan la muerte, la enfermedad, el hambre, la soledad [38].

Garoso es un prototipo de lo anterior. Este cuento, réplica del cuadro de costumbres de Juanuario Salgar, *El chino de Bogotá* (1926), favorece los regionalismos y la reproducción de las formas fonéticas del habla popular. Relata la historia de un pobre embolador que se solidariza con una niña enfermiza y deforme a la cual rechaza un pintor extranjero que contrata gamines hermosos como modelos para sus cuadros. Garoso le hace creer a la niña que él también fue despreciado por el artista, desaprovechando así la oportunidad de abandonar el duro oficio callejero, pero dando muestras de gran nobleza de sentimientos y generosidad.

Relatos para muchachos (1982) de Gonzalo Canal Ramírez se inspira en su propia infancia campesina y está escrito en primera persona, en tono dulce y convincente. “Emir” describe el vínculo que une a un niño con el caballo que le regala el padre “un día en que fuimos menos pobres” (28); “Gaspar” habla de una celebración navideña en la comarca campesina donde creció el autor, cuando “todos se disfrazaban, como su pobreza les permitía” (87); y “El fabricante de juguetes” es protagonizado por un muchacho que explica cómo “jugar nos compensaba de las privaciones impuestas a nosotros niños campesinos por la pobreza” (96), hasta la irrupción de la violencia en el pueblo, que acabó con la tranquilidad de todos.

Algunas de las obras de Hernando García Mejía incorporan protagonistas que gracias a sus virtudes personales salen airosos

de las pruebas que les impone la vida. Su *Cuentos del amanecer* (1990) incluye relatos como “Pedro Rotos” y “El gorrión mocho”. El primero tiene lugar en un barrio pobre, donde un muchachito hace mandados y ayuda a todo el mundo a cambio de unos centavos. Pedro Rotos sale de la pobreza gracias a la herencia que le deja un escritor que en su niñez también hizo mandados para poder comer. *El gorrión mocho* habla de la amistad entre un niño y un pajarito, gracias a la cual es rescatado el niño cuando es secuestrado. Conservando el idealismo característico del código, el cuento hace énfasis en la amistad con el pajarito, no en el hecho del secuestro.

Se inscriben en el mismo código las obras de Julia Mercedes Castilla, *Aventuras de un niño de la calle* y *Emilio* (1990 y 1997), que responden al proyecto consistente de la autora de presentar la vida del gamín y del campesino colombiano mediante aventuras que buscan reflejar la realidad y en las que se nota, al estilo costumbrista, predilección por la representación de los tipos humanos sociales o raciales: el cachaco, el cura, el gamín.

Por último, cabe citar a *Catalino Bocachica* (1989), de Luis Darío Bernal, que presenta la vida de un niño que a punta de esfuerzo y entusiasmo, y con la ayuda milagrosa del “boxeador de la luna”, se convierte en boxeador. Su dedicatoria resume la tendencia de las obras de este segundo código: “A todos los niños del mundo que construyen a golpes su esperanza”.

Tercer código: la fantasía a partir de 1970

El tercer código al centro del esfuerzo literario infantil y juvenil en Colombia está representado por varias obras que comienzan a aparecer a finales de 1970. Son novelas originales, fan-

tásticas, que en ocasiones incorporan elementos de nuestra geografía y mitología indígena, e involucran de la temática de la novela juvenil contemporánea el interés por el descubrimiento personal del protagonista, y de la estructura del cuento infantil tradicional la estructura circular de la narrativa.

Ni la niñez ni la adolescencia están exentas de ansiedades, temores y soledad, sentimientos inherentes al proceso mismo de crecer, que va acompañado de una serie de transformaciones físicas, emocionales y sociales que terminan por definir la personalidad. La novela juvenil contemporánea explora este proceso, este paso de la inocencia a la experiencia, de la seguridad que representa la dependencia de los padres a la incertidumbre que genera la responsabilidad de saberse adulto. Las novelas infantiles y juveniles colombianas que pertenecen a este código hacen lo mismo, y al estilo del cuento tradicional su argumento sigue la forma de un viaje, psicológico o real, que separa al joven del hogar paterno, lo envuelve en una aventura o experiencia que lo fortalece como individuo y le permite regresar a casa transformado en un ser más maduro (a él y al lector que lo acompaña en el viaje). En Colombia merecen destacarse tres obras con esta estructura.

Zoro (1977), del boyacense Jairo Aníbal Niño, obtuvo el Premio Enka de 1977. Bajo un gran hilo temático que incorpora una alucinante infinidad de sucesos fantásticos, narra el viaje por la selva que emprende un niño indígena acompañado de un pájaro tente, protector de los niños, en busca de su pueblo desaparecido. A su paso enfrenta la avaricia humana, es apresado y obligado a explotar unas minas. Zoro escapa con un anciano y da muestras de madurez paulatina. En medio de una selva exuberante y muy nuestra, Zoro encuentra todo tipo de seres mágicos –un tigre de vidrio, insectos que hablan, un águila de hielo–

a quienes ayuda desinteresadamente y de los cuales recibe regalos mágicos y protección. La estructura circular de la narración se cierra con el regreso del héroe a casa, y se completa el propósito del afianzamiento de la personalidad del héroe mediante el reto que le plantean las penalidades sufridas.

El valle de los cocuyos (1986) de Gloria Cecilia Díaz, ganador del premio español Barco de Vapor 1985, narra el viaje que hace un niño de diez años en compañía de un anciano legendario, el Pajarero Perdido, con el fin de recuperar a los pájaros hijos del Sol. En el viaje, lleno de elementos mágicos, el niño da muestras de bondad y madurez que tienen como recompensa la recuperación de las aves y de su madre perdida. El regreso triunfante a casa cierra la narrativa circular, y el proceso de maduración del personaje se completa gracias a las pruebas que enfrenta.

El maravilloso viaje de Rosendo Bucurú (1988) del bogotano Celso Román, es la historia de un muchachito que también emprende una aventura llena de episodios, esta vez en el mundo submarino a donde lo lleva el Espíritu del Agua. Su misión es ayudar al rey de los bagres bigotudos a recobrar la esperanza en el futuro. En su viaje conoce a Selva, con quien rescata los sueños de los habitantes de la selva y el llano y, al estilo de los mejores cuentos de hadas, el héroe regresa con la misión cumplida al hogar paterno. El amor es la recompensa con la cual se cierra la narrativa circular y el proceso de afianzamiento de la personalidad del adolescente.

Puntos de bifurcación

Aunque la evolución cultural sólo es predecible hasta cierto punto, al principio de este ensayo sugerí que durante el desarro-

llo social hay ciertos momentos críticos a partir de los cuales la sociedad evoluciona por caminos impredecibles. Uno de esos caminos atrae mayormente el interés general, hasta el momento en que es reemplazado por otro punto crítico. Los puntos críticos fueron denominados *puntos de bifurcación*. Puesto que el modelo semiótico del análisis de la evolución de la literatura lleva a asimilar su desarrollo al de cualquier sistema social, propongo estudiar las perspectivas de desarrollo futuro de la literatura infantil y juvenil en Colombia atendiendo a sus puntos de bifurcación actuales. Cabe señalar la presencia en nuestro país de dos interesantes puntos de bifurcación: (1) obras en las cuales se actualiza la mitología autóctona para afianzar la identidad del adolescente; (2) obras con finales abiertos y héroes abatidos donde se plantea un viaje sin el regreso a la seguridad del hogar o la familia.

Actualización de la mitología autóctona

La ficción juvenil contemporánea no enfatiza en la relación del joven con la comunidad que lo rodea, como ocurría en las novelas de la postguerra. Los cambios en la estructura familiar tradicional, la mayor autonomía del muchacho de hoy y la ausencia de autoritarismo en sus relaciones con los adultos se reflejan en las narrativas modernas, que ahora se vuelcan sobre la interioridad del protagonista y sus sentimientos. Por eso, se dijo, el tema del “descubrimiento personal” se ubica al centro de la literatura juvenil mundial contemporánea. Éste resume el paso de la adolescencia a la madurez, un proceso condicionado por una serie de experiencias o “ritos de iniciación” que afianzan la personalidad del muchacho y le ayudan a conocerse mejor.

Es frecuente, además, que el tema del descubrimiento personal del protagonista vaya de la mano de otra temática. La novela multicultural revela claramente la situación. En Australia, por ejemplo, John Stephens señala que el tema de la migración y el contacto entre aborígenes e inmigrantes se subordina al del descubrimiento de la identidad.

Los autores de la ficción infantil suelen apropiarse rápidamente los tópicos sociales de moda, de manera que desde la mitad de los años setenta el multiculturalismo se ha convertido en un tema destacado en los libros australianos para niños, en los que se promueve como un valor social deseable que debe inculcarse a los lectores. Estas obras, sin embargo, hacen más énfasis en el proceso de maduración del protagonista que en presentar un enfoque multicultural profundo y verdaderamente significativo [180-184]. En la novela juvenil afroamericana la lucha del adolescente por definir su identidad y la necesidad de mostrar al mundo las raíces del racismo y de rescatar los valores africanos y afroamericanos son temas que también van de la mano. La novela multicultural de los hispanos también hace énfasis en el proceso de maduración del adolescente mediante una lucha al interior de una cultura extraña –la gringa– tan avasalladora y dolorosa que toma ventaja sobre cualquier otra idea narrativa. Como señalan Lomeli y Martínez:

La literatura chicana [...] es el florecimiento de una expresión literaria que desde el comienzo de la resistencia hasta ahora ha tenido un papel importante como elemento de lucha social [...] la literatura chicana se caracteriza por ser, en principio, una literatura de protesta [125].

En América Latina el tema del descubrimiento personal del adolescente –su viaje al interior de sí mismo– comienza a ir de la mano del tema del rescate y la actualización de la mitología autóctona y tiene como base la estructura narrativa circular de la cual se habló antes. María Cecilia Silva Díaz identifica tres novelas fantásticas publicadas el último lustro en las cuales:

Los protagonistas cruzan el umbral que separa el mundo terreno del ultraterreno, construido con las coordenadas de un universo mítico indígena. El viaje conduce al descenso a los infiernos y la superación de la muerte por medio de la resurrección simbólica. En un plano ideológico, para los personajes la iniciación supone un reconocimiento del origen y la recuperación o reafirmación de una identidad perdida o desconocida [20].

Como no es habitual encontrar tres coincidencias temáticas “en una literatura tan joven y poco canónica, que constantemente se inventa”, esto lleva a Silva Díaz a sugerir:

Tal vez éstas son el llamado que anuncia que la literatura para niños en Hispanomérica está en tránsito, en un pasaje de iniciación que conducirá hacia un nuevo crecimiento [21].

Se refiere a obras como *La panza de Tezpoteco* (1992), del mexicano José Agustín; *Mo* (1994), de la costarricense Lara Ríos; y *Sueño aymara* (1995), del peruano Aníbal Eduardo León Zamora. En las tres novelas los protagonistas son muchachos que emprenden un viaje circular que parte de sus hogares y los lleva al interior de la montaña de Tezpoteco en México, al reino de Kus el dios maligno, y a la tierra subterránea de Manqha Pacha. Allí

encuentran una serie de divinidades relegadas al olvido o que han adoptado forma humana, y gracias al contacto con ellas descubren rasgos personales y de su cultura. El rito de iniciación de los adolescentes varía en cada novela, pero a todos les ayuda a conocerse mejor. En las tres narrativas se construye el relato del descubrimiento personal a partir del rescate de la mitología autóctona reviviendo paisajes y personajes míticos, y todas se cierran con el regreso de los protagonistas a la seguridad del hogar.

La nueva obra de Celso Román también busca rescatar y actualizar nuestra mitología en una trama que revela el proceso de maduración paulatina del protagonista, siguiendo la estructura del viaje circular. Se trata de *El imperio de las cinco lunas*, que obtuvo el premio Norma-Fundalectura 1998. El argumento cumple la leyenda de las cinco lunas, que anuncia la guerra entre las naciones hermanas del tapir y el pecarí y el ascenso del imperio de la araña y la serpiente. Sólo el amor de dos niños sobrevivientes volverá a unir a las naciones hermanas y acabará el dominio del mal. Chaquén (que después se llamará Viajero) y Yassuna cumplirán la leyenda. Así recuperarán la memoria de los pueblos hermanos, que las fuerzas del mal lucharon por exterminar.

Celso Román busca con su novela que el joven lector colombiano experimente una transformación interior semejante a la de Viajero. Porque a la manera de Tolkien, quiere crear una mitología que afiance nuestra idea de nación, que constituya una palabra ante el mundo de aquello que somos, que responda a esa búsqueda de nuestro origen. No es ésta la actualización de un dios mítico, como en los casos anteriores, sino la construcción de un héroe autóctono con características legen-

darias, que no sólo se transforma físicamente, sino también en su interior:

Ya no era el joven desorientado, indefenso, que saliera de la aldea de Mata-de-Pantano hacía tantas lunas. Ahora tenía líneas en su frente, los ángulos de su mentón y las esquinas de sus mandíbulas perfilaban el rostro de un hombre, pero no de uno cualquiera, sino de uno que conocía, gracias a Payara, su origen en la luz secreta del agua donde comenzó la vida; era quien había recibido la sabiduría del Gran Espíritu en virtud del vuelo de Kila, el águila, y que había aprendido la prudencia de Ochopuntas, el venado. Pero también era la persona que había descendido a los antros más profundos de la tierra y de sí mismo, en el reino de Okar, el armadillo. Ahora estaba listo para recibir el poder y la fuerza del guerrero, pues con la luna de Panga, el jaguar, empezaba un nuevo tiempo, que lo acercaba más a Yassuna-Frankelin de Oriente [232].

La fantasía épica de Celso Román incorpora ingredientes reales, en un *collage* de creencias y leyendas traducidas al modo contemporáneo, ubicadas en una geografía imaginaria pero existente. En el recorrido de Viajero reconocemos Cusiana, la gran ceiba del Amazonas, el desierto de la Tatacoa, el antiguo país del Bosque de Niebla al pie de la cordillera oriental, nuestros cafetales, guamos, mohos, naranjos, caracolíes. Reconocemos nuestras tribus y sus vivencias, aunque el imperio del mal haya querido

Recomenzar la historia del mundo sin mencionar los pueblos rebeldes que vivían allende las fronteras o en los lugares más inhóspitos del interior del imperio, como ocurría con las nacio-

Puntos de bifurcación en la reciente narrativa infantil y juvenil de Colombia

nes del delta del Choromandó, el Gran Río, los Wayúu del desierto peninsular y los Emberá de las selvas lluviosas del occidente [62].

Reconocemos nuestra fauna y flora, aunque juguetonamente el autor la disfrace. Y lo más importante, reconocemos los anhelos de paz de todo el país, nuestra respuesta a la ambición desmedida de los poderosos, a la crisis ambiental que nos desborda. Nos reconocemos en la leyenda y vemos los anhelos de cada uno de nuestros jóvenes, porque como dice Carl Jung:

La recitación de canciones heroicas y leyendas no sólo provee entretenimiento y forja una unidad cultural y nacional, sino que facilita el proceso de individualización del ser [citado en Khorana, 2].

Finales abiertos y héroes abatidos

Si bien el código del viaje circular que se completa en forma satisfactoria ha dominado la literatura infantil y juvenil de todos los tiempos, descubrimos en Colombia semillas del código opuesto en forma de libros cuyos finales pueden percibirse indistintamente como felices e infelices porque presentan las facetas duras del carácter humano, sin ahorrarle al lector sus asperezas. Estas narrativas devuelven del mundo secundario en el cual el héroe vive su aventura a un personaje abatido que no siempre encuentra seguridad en casa.

La temática coincide con aquélla que surge en los años setenta y ochenta en Estados Unidos, cuando se comienzan a abordar a nivel literario todos los problemas que podrían afectar al

joven de hoy: divorcio de los padres, alcoholismo, criminalidad, prostitución, drogadicción y se insiste en mostrar protagonistas infelices y adultos incapaces de comprenderlos, como reacción a las narrativas anteriores con familias nucleares y adolescentes racionales y dóciles. Las “novelas problema” de los años setenta y ochenta levantan tabúes sobre temáticas espinosas, pero muchas veces son menos una crítica social que “sesiones de psicoterapia” con adolescentes aislados que buscan en su interior la fuerza emocional que el adulto no quiere o no puede darles. Muchas tienen finales ambiguos; los autores critican a la sociedad adulta por fallarles a los muchachos, pero no entienden mejor que éstos qué salió mal ni cómo solucionar sus problemas, y los desorienta el hecho de que encajar en la sociedad actual y aceptar sus valores ya no parece ser la definición de madurez. Muchos de estos libros dejan abiertas a la imaginación del lector las alternativas a los dilemas. Exige valor por parte del autor y del lector aceptar la ausencia de soluciones prefabricadas y la incitación a la incertidumbre, un concepto tradicionalmente visto como inadecuado. Pero quizá porque estimula la formulación de preguntas y la lectura crítica, la tendencia a la ambigüedad está ganando cada vez más la aceptación del público juvenil. En Colombia son ejemplos moderados de esta corriente *Pelea en el parque* (1991) de Evelio Rosero, *El sol de los venados* (1993) de Gloria Cecilia Díaz, y *Paso a paso* de Irene Vasco (1995).

Protagonizan *Pelea en el parque* dos bandos de niños que quieren columpiarse. El bando de los poderosos está formado por Cetina y los mellizos, dueños absolutos del columpio del parque, derecho que les confiere ser los más grandes del curso y sobrinos del rector; el bando de los amedrentados lo confor-

man Tacha, Max y Pocho, de nueve y siete años. Todos en el Liceo han tenido que soportar los abusos de Cetina y los mellizos. En una ocasión Tacha no logra contenerse y se involucra cuando golpean al nuevo del curso, que ignora que el columpio es “propiedad de los mellizos”. Pocho y Max se ven forzados a participar en una sucia batalla con piedras, ladrillos, golpes y zancadillas, que deja ojos hinchados, contusiones, labios partidos y sangre. Los mellizos y Cetina huyen al ser atacados por la retaguardia y Tacha y los suyos consiguen columpiarse a sus anchas, pero no hay ganadores en la pelea, no existe una verdadera solución al conflicto, y nadie lanza una sola risotada de victoria. El autor demuestra confianza en sus lectores porque supone que sacarán conclusiones inteligentes de los actos violentos que presenta. Muchos se preguntarán para qué mostrar malos ejemplos de conducta, pero como diría H. Eiss, al permitirnos contemplar la depravación y la miseria humana, el arte moderno ensancha del mejor modo nuestra comprensión de la condición humana.

Pelea en el parque recuerda la frase con que empieza la clásica aventura escolar inglesa *Tom Brown's Schooldays* (1856) cuando el padre le cuenta a su hijo cómo en su tiempo en los colegios se veían crueldades. *Pelea en el parque* sugiere que un siglo y medio después, y en Colombia, los colegios siguen siendo lo que fueron, porque esta historia incorpora muchas crueldades y porquerías. Tacha desafía al establecimiento (representado en la autoridad que detentan los sobrinos del rector) y, como es de rigor, gana, pero su victoria no es real porque la pelea puede repetirse en cualquier momento. Ella y los suyos caen en el mismo juego de sus victimarios y devuelven golpes con golpes ya que lo único que los protegerá del peligro en el futuro es

saber que éste existe. No se trata de unos cuantos arañazos, sino de golpes que dejan aflorar los más crudos instintos y que el autor describe con adjetivos que resultan impactantes dada la corta edad a quienes se dirige la narración:

Las manos se aferraban de los hombros, sonaban las costuras desgarradas de los suéteres, se oían los resuellos, se hinchaban las venas de los cuellos, los pelos revueltos, los dientes crujían, un tibio olor de sudor, de hierba aplastada, estalló de pronto [24].

Las narrativas en primera persona comenzaron a hacerse populares en la literatura infantil y juvenil mundial después de la segunda mitad de este siglo. Aunque aún no son frecuentes en Colombia, como en el caso de *El sol de los venados* de Gloria Cecilia Díaz. Ambientada en un pueblito pobre de nuestro país, una niña de diez años presenta su mundo cotidiano. Las cálidas escenas que Jana describe, son embellecidas por las tardes rojas hasta que esta sana visión se ve ensombrecida por el asesinato del padre del mejor amigo de Jana por razones políticas, y luego por la muerte de la madre de Jana a causa de una enfermedad que no recibe atención médica inmediata. Jana se entrega a la tristeza. Lentamente, sin embargo, comienza a superar la pena, al comprender las palabras que un día le dijera su madre, que “crecer no tenía que ver con hacerse más alto, que había que crecer con la cabeza y también con el corazón” (125).

Igual que en *Pelea en el parque*, donde no hay un vencedor real, Jana supera la depresión inmediata a la muerte de su madre, pero ésto no se presenta como un final feliz, sino como una realidad que es preciso asimilar. La combinación de vio-

lencia, muerte y calidez en la narración dejan un profundo abatimiento en el lector, que comparte así el pesar de Jana.

Nuevamente en primera persona, la quinceañera que protagoniza *Paso a paso* de Vasco narra el drama que padecen ella y su familia desde el momento en que su padre es secuestrado. La voz de Patricia refleja la evolución del dolor por la pérdida violenta del ser amado, en una narración que invita a la meditación. Vasco revela enorme valor al atreverse a tocar el tema del secuestro, verdadero tabú en nuestra literatura infantil y juvenil. Su trabajo recuerda las narrativas sobre el holocausto, que muestran la destrucción de la niñez, la madurez prematura y la intromisión del terror en la vida cotidiana, con la diferencia de que aquí no se aborda un hecho del pasado sino del presente inmediato colombiano. En contraste con tantas de estas narrativas, en las cuales la voz del adulto intersecta la perspectiva del niño, la voz de Patricia no deja de escucharse: no miente, no oculta su dolor, no pierde la capacidad de juicio respecto a su madre y sus hermanos y explora las consecuencias del secuestro en su universo personal. Puesto que no presenta un contexto histórico del problema del secuestro ni culpa a nadie del crimen o justifica las circunstancias de éste, y sólo detalla una historia en la que Patricia titubea constantemente debido a la novedad de las emociones que experimenta, Vasco sólo revela la inexperiencia juvenil dentro de los límites lógicos del lenguaje y las reflexiones que puede hacerse una adolescente.

Igual que en los casos anteriores, aunque la protagonista aprenda a vivir con la desaparición del padre, llene su vida con otras ilusiones, no esté aislada como los actores principales de las “novelas problema” y cuente con el afecto familiar, no hay final feliz en *Paso a paso*.

Los finales de las tres obras antes mencionadas son el reflejo de un fenómeno social que llama notablemente la atención en el último cuarto de siglo y al que los críticos suelen referirse como el “acortamiento de la niñez”. Este se define como la acelerada madurez física y psicológica del niño de hoy con respecto a las generaciones anteriores. Los escritores vienen respondiendo a este hecho con obras que plantean mayores retos y reflejan más abiertamente su visión del mundo, sin ahorrar las facetas menos atractivas de la vida.

Una periferia interesante

Aventura en escenarios reales, novela histórica y relato escolar son códigos en la periferia de nuestra literatura infantil y juvenil que algún día podrían desplazarse al centro del sistema. Aunque entre 1986 y 1996 se publicaron 87 títulos narrativos para niños, los que se mencionan a continuación se destacan por su calidad literaria, porque abordan temáticas novedosas y porque han logrado la acogida del público. Pero quizá porque en Colombia hay tan pocos autores dedicados a escribir para niños, estas obras no han tenido la resonancia necesaria para promover la creación de otras novelas con preocupaciones y estructuras semejantes.

En la aventura sobresalen Óscar Collazos con *La ballena varada* (1994) y Sarita Kendall con *La campana del arrecife* y *Al rescate de Omacha* (1989 y 1995). Con estas publicaciones se encara la ausencia de episodios en la selva, hay guerrilla, tráfico de animales, intervención extranjera, fauna exótica y demás elementos de nuestra realidad inmediata. Tanto la obra de Collazos como las de Kendall son relatos juveniles enmarcados en la

estructura de la aventura clásica y ubicados en espacios concretos –Bahía Solano, Cartagena y el Amazonas–, por medio de los cuales se presenta la inconsciencia de quienes en búsqueda del beneficio económico propio atentan contra la naturaleza y el bienestar colectivo.

La ballena varada describe el espectáculo insólito de un cetáceo encallado en las playas de Bahía Solano, y la lucha de un niño de ocho años por salvarlo de quienes desean venderlo a un barco japonés. La liberación del animal se logra mediante una serie de acontecimientos casi sobrenaturales, en los que se sugiere la participación de una negra de ascendencia haitiana a la que quedan algunos poderes de sus antepasados.

Brasileira de ascendencia inglesa, Sarita Kendall merece incluirse en este recuento de autores colombianos porque vive en nuestro país desde hace muchos años y porque su ficción para muchachos toca siempre nuestra historia y geografía. En *La campana del arrecife* un isleño y una gringa descubren un disco de oro cerca de Cartagena. Cuando ellos intentan sacarlo del fondo del mar, ayudados por uno de los delfines que entrenan, encuentran vestigios de un naufragio que los remonta a la época de la colonia. La codicia de los extranjeros interesados en el tesoro amenaza con impedir la revelación del hallazgo. En *Al rescate de Omacha*, dos jóvenes habitantes de los márgenes del Amazonas colombiano intentan curar a un delfín herido por un arpón lanzado de manera irresponsable. Guiados por la sombra tutelar de Óscar, un anciano indígena que comprende las señales de la naturaleza y sabe llamar a los delfines, entran en contacto con un grupo de traficantes de animales exóticos.

No hay innovación en cuanto a la estructura narrativa de esta trilogía, pero sí en la temática. La avaricia, el poder del dinero, la

explotación irracional de la naturaleza, la ambición del extranjero, la ingenuidad del nativo, la falta de acción de las autoridades han sido temas inexplorados en la literatura infantil y juvenil, aunque recuerden obras de tanta trascendencia como *La vorágine* (1924), donde Rivera denunció la explotación del hombre, la corrupción de las autoridades en las zonas limítrofes y en las caucherías y la destrucción de la naturaleza. Collazos y Kendall, conscientes de la existencia de un lector cada vez más crítico, denuncian problemas de tanto impacto social como los que plantea la literatura puramente realista. *Al rescate de Omacha* no sólo hace alusión al tráfico de fauna exótica, sino a la explotación de caucho en Leticia, a la guerra con Perú y al sometimiento de los indígenas a la voluntad del blanco; *La campana del arrecife* habla de la colonia y del naufragio de un galeón cargado de esclavos y oro, de la explotación de los mares colombianos por parte de compañías extranjeras, de las creencias populares respecto a los espantos. Y en las tres obras está siempre presente un nativo adulto que entiende y respeta la naturaleza –la negra Eudosia, el abuelo del isleño que rescata el disco y el indígena Óscar–, y que cuenta con la aprobación de su gente y da al lector la visión del nativo.

Con *La prisión de honor* (1989) ganadora del Premio Scott O'Dell a la mejor novela histórica juvenil publicada en Estados Unidos, y con *La celebración del héroe* (1993) la colombiana Lyll Becerra de Jenkins responde a la carencia de narrativas que presenten con verosimilitud al campesino colombiano y su distancia de las clases altas, el abuso del poder, la política, el valor concedido al prestigio familiar, a las conmemoraciones y a los honores que tanto nos importan. Influenciada por los retratos lacónicos de los campesinos de Juan Rulfo y por la brevedad del cuento corto estadounidense y su aparente superficialidad,

en *La prisión de honor* Becerra de Jenkins consigue un estilo escueto y melancólico que da enorme poder a la expresión. Apoyada en un hecho histórico real, la joven Marta relata en primera persona el confinamiento de ella y su familia en una casa abandonada en los Andes debido a los ataques de su padre a la dictadura del momento. Su relato muestra los rostros resignados y ásperos de la gente de los mercados de Boyacá, de mujeres que caminan calladas tras los hombres, de la pobreza, de la impotencia campesina, de la excesiva y casi animal humildad en sus rostros. *La prisión de honor* hace uso de la primera persona porque la autora quiso incluir en su narración elementos de su vida, pero no es un trabajo autobiográfico.

También en *La celebración del héroe* Becerra de Jenkins dice muchas verdades. Tras la muerte de su madre, nace en Camila Draper un inusitado interés por escuchar las historias familiares que antes no le interesaban. Cuando es invitada a una ceremonia en honor de su abuelo fallecido viaja al pueblo materno en Santander, desde su hogar en Connecticut. Pronto se da cuenta de que allí le esconden un perturbador secreto sobre su abuelo, un héroe con pies de barro; si bien construyó el primer colegio y el hospital del pueblo y donó el gimnasio municipal, el abuelo confinó a su esposa a un asilo de locos por haberse distinguido de la gente del pueblo y por no haberla comprendido nunca. Nuevamente desfilan por las páginas de Becerra todas nuestras gentes, idiosincracia y tradiciones, y en particular ese orgullo apoyado en honores falsos que parece gustarnos tanto. Simultáneamente arroja una nítida visión del campesino colombiano y sus diferencias regionales.

Con *El terror de sexto B y otras historias de colegio* (1995), ganadora del premio Noveles Talentos de Fundalectura, la bumanguesa

Yolanda Reyes responde a la carencia de narrativas ambientadas en la escuela, escenario de tantos episodios infantiles y juveniles y espacio de la ficción que diera origen al popular “school story”. Este género ha sido desarrollado desde mediados del siglo XIX como respuesta a los avances de la educación pública y ejemplificado hoy en día en series de televisión que mezclan el drama y la comedia, pero que rescatan los elementos principales del género: lealtades entre compañeros, amistades, temores de muchachos, medidas disciplinarias, competencias deportivas, enamoramientos, críticas al sistema educativo.

En la obra de Yolanda Reyes la clave son los argumentos sencillos para lectores jóvenes, llenos de humor, con énfasis en el detalle. La autora consigue una voz que parece hablar desde la perspectiva del niño, rica en comentarios con los cuales se alía al lector: “Nosotros los de Quinto A...”, “En mi colegio...”. Acude al uso de mayúsculas, subrayados y paréntesis para llamar aún más la atención y hacerle un guiño cómplice al lector. Comparte con él secretos que ignoran los adultos, remeda a los profesores y se ocupa de niños traviesos, tímidos, gordos, miedosos, corrientes, que a su modo se quejan de ese mal necesario que es el colegio, que se tolera “apenas como un lugar de paso, como una sala de espera antes de la aventura diaria” (60).

Yolanda Reyes ha incursionado también en el campo de las aventuras ciberespaciales con *María de los dinosaurios* (1998), donde responde a la necesidad de aportar relatos para:

Esos niños postmodernos que juegan Nintendo, que saltan de un canal a otro con su control remoto, que son impacientes y terriblemente críticos, pero también ávidos lectores de los textos que logren cautivarlos e interpretar su mundo [5].

Puntos de bifurcación en la reciente narrativa infantil y juvenil de Colombia

De este modo la escritora incorpora en su ficción elementos antes paraliterarios y hoy corrientes en el universo infantil, aunque difíciles para los adultos atorados en los patrones narrativos tradicionales.

De cara al fin del siglo

El modelo semiótico propuesto para la descripción del desarrollo de la literatura infantil y juvenil en Colombia no tiene que ver con períodos históricos concretos, sino con patrones de evolución universales. Los más importantes son el dinamismo de los códigos literarios centrales y periféricos, y la existencia de puntos de bifurcación que producen cambios repentinos e impredecibles. Al combinar estos patrones se pueden describir varios procesos en la evolución literaria.

En Colombia señalamos la presencia de dos puntos de bifurcación interesantes: la actualización de la mitología autóctona como modo de afianzar la identidad del protagonista, y la presencia de obras con finales abiertos y héroes abatidos. Aunque es fácil entusiasmarse con las perspectivas de desarrollo y los puntos de bifurcación que se plantean aquí, hay que ser conscientes de que estamos muy lejos de tener una literatura infantil medianamente desarrollada. Más lejos aún nos encontramos de participar de los interesantes experimentos que vienen surgiendo en el resto del mundo, que incorporan técnicas narrativas mixtas, múltiples focalizadores, polifonía, elementos extraliterarios, *collages* y otros mecanismos que dan evidencia de la complejidad de la vida moderna.

El libro ilustrado participa del mismo proceso de desarrollo, aunque éste no sea evidente en Colombia. Aquí tenemos

excelentes ilustradores –cuyo número duplica al de los autores– pero no participamos del fenómeno que desde hace unos veinte años ocupa la atención mundial y tiene origen en la imposición de la imagen como texto. El libro ilustrado moderno, siguiendo el modelo de la multimedia, incorpora elementos gráficos y verbales prestados del lenguaje fílmico, la televisión, la pintura y otras esferas, y exige no ser leído linealmente, sino de manera que nos podamos devolver o avanzar para descubrir más elementos. Muchos de éstos plantean finales abiertos que sólo el lector puede cerrar mediante la exploración repetida de la obra, en un trabajo de interpretación sin fin. Son libros aptos para niños, muchachos y adultos, que también ocupan los primeros lugares en las listas de *bestsellers* de los mayores, quienes los compran para sí mismos.

El fin de siglo asiste, pues, a una interesante mezcla de géneros y voces y al distanciamiento de las narrativas cronológicas convencionales. El nuevo contexto cultural y la evolución de la ciencia y la tecnología han cambiado radicalmente nuestra actitud hacia una serie de fenómenos, lo cual repercute en la literatura. La ciencia tolera explicaciones alternativas y da lugar a un mayor grado de ambivalencia que en épocas anteriores; al incorporar tales temáticas en la narrativa moderna, se invita al lector a sacar sus propias conclusiones y a aceptar la existencia de más de una verdad. Ya no hay viajes en el tiempo sin posibilidad de modificar los hechos, y justamente el propósito de esos desplazamientos es cambiar el curso de la historia, como sugiere la aventura ciberespacial de Yolanda Reyes. Ya no bastan las aventuras simples, sino que ahora éstas incorporen fuertes ingredientes psicológicos como hacen Kendall y Collazos en sus aventuras.

Puntos de bifurcación en la reciente narrativa infantil y juvenil de Colombia

Presenciamos un desarrollo importante en todos los campos a nivel mundial, del cual deben estar al tanto nuestros lectores, escritores, promotores de lectura y críticos. Estas nuevas formas escriturarias empiezan a darse en Colombia si bien no en la forma de obras experimentales, sí por medio de algunos escritos que abren caminos nuevos, revitalizan nuestra literatura y nos hacen vislumbrar rumbos inéditos.

Obras de referencia

- Ariés, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. England: Penguin Books, 1973.
- Becerra de Jenkins, Lyll. *La prisión de honor*. Bogotá: Editorial Norma, 1989.
- . *La celebración del héroe [Celebrating the Heroe]*. New York: Puffin Books, 1993.
- Benton, Michael. "The Image of Childhood: Representations of the Child in Painting and Literature, 1700-1900". *Children's Literature in Education*. 27. 1, marzo de 1996, 35-60.
- Bernal, Luis Darío. *Catalino Bocachica*. Bogotá: Alfaguara, 1989.
- Bravo Villasante, Carmen. "Los cuentos populares". *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1990.
- Canal Ramírez, Gonzalo. *Relatos para muchachos*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982. Panamericana, 1996.
- Castilla, Olga. *Breve bosquejo de la literatura infantil colombiana*. Bogotá: Aedita-Cromos, 1958.

- Collazos, Óscar. *La ballena varada*. Bogotá: Alfaguara, 1994.
- Díaz, Gloria Cecilia. *El sol de los venados*. Madrid: SM, 1993.
- . *El valle de los cocuyos*. Madrid: SM, 1986.
- Eiss, Harry, editor. *Images of the Child*. Bowling Green, Ohio: University Popular Press, 1994.
- Farías, Juan. “Realismo de la vida cotidiana”. *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1990.
- García Mejía, Hernando. *Cuentos del amanecer*. Medellín: Edilux, 1990.
- Kendall, Sarita. *La campana del arrecife*. Bogotá: Editorial Norma, 1989.
- . *Al rescate de Omacha*. Bogotá: Editorial Norma, 1995.
- Khorana, Meena G. *Bookbird*, 35. 2, Summer 1997, 2.
- Hannabus, Stuart. “Books Adopted by Children”. *Encyclopedia of Children Literature*. Peter Hunt, editor. Londres: Routledge, 1996.
- Lomelí, Francisco A. y Martínez, Julio A. *Chicano Literature - A Reference Guide*. Greenwood, Connecticut: Greenwood Press, 1985.
- Machado, Ana María. “Ideología y libros infantiles”. *Hojas de lectura*. Fundalectura 44, febrero de 1997, 25.
- Martin, Michelle H. “Periods, Parody, Polyphony: Fifty Years of Menstrual Education Through Fiction and Film”. *Children’s Literature Association Quarterly*. 22.1, Spring 1977, 21-29.
- Niño, Hugo. *Rodapalabra, historias de Colombia siempre*. Bogotá: Educar Cultural Recreativa, 1993.
- Niño, Jairo Aníbal. *Zoro*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997.

- Rodríguez, Antonio Orlando. *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Cerlalc, 1993.
- Rodríguez, Gloria María, “Una literatura en la balanza”, en *Hojas de Lectura de Fundalectura*, 29, agosto de 1994, 21.
- Robledo, Beatriz Helena. *Antología - Los mejores relatos infantiles*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.
- Román, Celso. *El imperio de las cinco lunas*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- . *El maravilloso viaje de Rosendo Bucurú*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1988.
- Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1992.
- Rosero, Evelio. *Pelea en el parque*. Bogotá: Editorial Magisterio, 1991.
- Reyes, Yolanda. *El terror de sexto B y otras historias de colegio*. Bogotá: Alfaguara, 1995.
- . *María de los dinosaurios*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- . “La literatura infantil en Colombia”, *Hojas de lectura de Fundalectura*, 29, agosto de 1994, 5.
- Silva Díaz, María Cecilia. “Ritos de iniciación en la narrativa hispanoamericana reciente”, en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, 6, julio-diciembre de 1997, 16-21.
- Stephens, John. “Advocating Multiculturalism: Migrants in Australian Children's Literature After 1972”. *Children's Literature Association Quarterly*, 15. 4, Winter 1990, 180-184.
- Vasco, Irene. *Paso a paso*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997.
- Vélez de Piedrahíta, Rocío. “Tendencias actuales de la literatura infantil en Colombia”, en *Hojas de lectura de Fundalectura*, 29, agosto de 1994, 14.

———. *Guía de la literatura infantil*, Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1983.

Wall, Barbara. *The Narrator's Voice - The Dilemma of Children's Fiction*. New York: St. Martin Press, 1991.

Narradores colombianos en Estados Unidos

EDUARDO MÁRCELES DACONTE¹

Queens Museum

La literatura de autores colombianos en Estados Unidos está signada por las mismas características que determinan la literatura de cualquier comunidad de emigrados. Si intentáramos hacer una clasificación, encontraríamos que existen los escritores biculturales, aquellos que escriben tanto en inglés como en español sobre fenómenos sociales que suceden en Estados Unidos o América Latina. Los autores nostálgicos que sólo escriben en español en permanente estado evocativo de su vida en el país de origen. Con su experiencia en una sociedad diferente, este grupo de escritores adquiere la perspectiva de la distancia y ante esta situación tiende a olvidar los aspectos negativos para enfatizar aquellas circunstancias amables que han permanecido más vívidas en su memoria. En caso contrario, tienden a ejercer una crítica amarga de la realidad que han dejado atrás justificando así, de cierta manera, el haber abandonado su patria.

¹ Este artículo es una versión del prólogo a la obra del mismo nombre que publicó el Ministerio de Cultura.

Encontramos también a los asimilados, es decir, los escritores que sólo escriben en inglés acerca de una temática universal desligada por completo de la comunidad colombiana o latina en Estados Unidos. Estos, por fortuna, son escasos. De igual modo, los escritores localistas enfocan de manera exclusiva la experiencia social de la comunidad de inmigrantes en las grandes ciudades estadounidenses. Existen algunos escritores híbridos que se nutren de los dos mundos. Están a medio camino entre una asimilación a la sociedad anglosajona y la nostalgia de su nacionalidad, manifestada en una producción literaria que si bien utiliza el español o el inglés, también suele recurrir al spanglish, ese dialecto que se alimenta de ambos idiomas, forjado en el seno de la comunidad latina para transitar el difícil camino entre estas dos disímiles culturas. Por supuesto, existen los escritores *sui generis* que no encajan en ninguna de estas aproximaciones.

La vida de un inmigrante en cualquier país del mundo no es nada fácil. Además de encontrar una cultura, un idioma y un ambiente por completo diferentes a los que ha dejado atrás, tiene que enfrentar una situación económica que exige el trabajo duro y un sostenido esfuerzo de superación a través del estudio y el ahorro. Los artistas en general, y los escritores de manera particular, tienen que emplearse a fondo para comprar el tiempo que necesitan dedicar a su obra. Salvo en contadas excepciones, quien haya pasado por la experiencia de vivir y trabajar en otro país, conoce la dificultad y el sacrificio que tal circunstancia impone.

Las colonias de inmigrantes en formación suelen ser de trabajadores que llegan a un país próspero a buscar mejores condiciones económicas, sujetos a horarios infernales y viviendas

estrechas. Solo cuando estos conglomerados alcanzan el rango de comunidad en distritos geográficos homogéneos con sus médicos, abogados, tiendas, periódicos y vecinos que hablan el mismo idioma y degustan la misma comida, producen en su seno a los pintores o escritores que van a testimoniar y documentar su existencia a nivel artístico. De ahí que ciudades como Nueva York, Miami, Chicago o Los Ángeles con gigantescas concentraciones de emigrados sean los polos de desarrollo cultural donde se cocina la producción literaria de estas comunidades.

Una manzana de seducción

La ciudad de Nueva York ha sido siempre una manzana de seducción para todos aquellos que, en algún momento de su vida, han sentido el llamado de las artes. Sin embargo, a medida que despojamos esta manzana de su cáscara, revela en su interior una maquinaria incesante con múltiples engranajes que bien pueden triturar, inspirar, defraudar o lanzar a la fama a quienes se atreven a hollar su intrincada geografía urbana. No es el sitio sosegado para dedicarse a la creación artística, sino el crisol enardecido donde se forjan las obras de mayor complejidad humana. En una ciudad donde la lucha por la supervivencia no da tregua, el producto estético ha de estar necesariamente poseído de esa profundidad psicológica y emocional que garantiza la existencia en la frontera entre el bienestar y el desalojo, el éxito y la miseria, la abundancia y la inanición, el fracaso o aún el suicidio.

Desde su fundación como ciudad cosmopolita, numerosos artistas visuales y literarios, musicales y teatrales, de todos los países del mundo han anclado en sus playas en busca de un

enigmático tesoro que para muchos no ha pasado de ser un cruel espejismo, en tanto que para otros ha sido la lámpara maravillosa que les concede todas sus aspiraciones. Nueva York ofrece todos los caminos para triunfar: editoriales e inmensas librerías, galerías y museos de arte visual, salas de concierto, compañías de teatro, ballet, danza o cine, pero al mismo tiempo una competencia caníbal que no respeta nacionalidad, raza, posición social o económica, y en donde sólo sobreviven los más talentosos o los más tenaces.

Desde que se inició el éxodo de hispanoamericanos a Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, los inmigrantes no han cesado de alimentar las fábricas y granjas, ingresar en el servicio doméstico o militar, o encargarse de los menesteres más humildes de una infinita gama empresarial. Solo en época reciente se ha consolidado una comunidad de intelectuales y artistas de primera y segunda generación que hacen ya contribuciones notables al desarrollo cultural de este país. Tal cosa no excluye a los artistas individuales de todas las disciplinas que en el pasado han sucumbido a sus cantos de sirena y, con mayor o menor extensión de tiempo, sufrido y gozado de su hipnótica magia.

El recuento de algunos de los escritores colombianos que han abrevado en las aguas del río Hudson en algún momento de su vida incluiría a José Eusebio Caro a mediados del siglo pasado. En la hemeroteca de la ciudad aún se conservan ejemplares de *Hispanoamérica*, la revista que fundó y dirigió José María Vargas Vila en algún lugar de Manhattan hasta 1905 con colaboradores tan distinguidos como Miguel de Unamuno, Machado de Asís, Ciro Alegría o Rafael Pombo quien había escrito algunas de sus más vivaces fábulas infantiles en esta ciu-

dad por la década de 1870. Allá entre 1919 y 1921 era fácil encontrarse a la salida de un vagón del metro con un poeta flaco y alto que ofrecía a los transeúntes un libro sobre la mujer guatemalteca. Era el Ricardo Arenales de aquel entonces, más conocido como Porfirio Barba Jacob, quien pretendía ganarse así el sustento vital sin mucho éxito.

De La mancha negra a La otra selva

Aquí murió José Eustasio Rivera en 1928 mientras escribía *La mancha negra*, una novela sobre la explotación del petróleo en Colombia cuyo manuscrito desapareció sin dejar rastro. Tampoco alcanzó a concretar su sueño de organizar en esta ciudad una editorial para publicar autores hispanoamericanos. A principios de la década del sesenta, mientras trabajaban con *Prensa Latina*, era frecuente encontrar a Gabriel García Márquez y a Plinio Apuleyo Mendoza discutiendo las novedades del día en un bar cercano al edificio de las Naciones Unidas. Una década antes, Álvaro Cepeda Samudio escribía sus cuentos *Todos estábamos a la espera* (1954) mientras asistía a Columbia University.

El filósofo Eddy Torres pasó algunos años de su juventud en la isla de Manhattan en compañía de sus hijos: la poeta Anabel y el galerista Adrián. De igual modo, los poetas nadaistas Amílkar U y Elmo Valencia asistían aquí a los estertores de la poesía beatnik en momentos en que se gestaba el movimiento *hippie*. Hacia finales de esa década del sesenta, el grupo conformado por Álvaro Medina, Jaime Espinel (alias Barquillo), Salomón Kalmanovitz, Héctor Melo, y el suscrito, entre los escritores, fundó *La Gaceta Chibcha*, el primer periódico colombiano de contenido político que circuló en Nueva York (10

números), y el cual se proponía combatir la injusticia social e impulsar las ideas de izquierda tan en boga por aquellos tiempos. En época reciente, Harold Alvarado Tenorio enseñó literatura en Marymount College, Boris Salazar escribía amenos reportajes en la prensa local mientras investigaba el material histórico que sustenta *La otra selva*, su galardonada novela sobre la vida de José Eustasio Rivera en Nueva York, y Germán Santamaría concebía argumentos narrativos entre 1990 y 1991 que irían a constituirse en su galardonada novela *No morirás*, traducida recientemente al inglés, italiano y francés.

Literatura colombiana en la diáspora

Los escritores reseñados aquí han estado radicados en Estados Unidos por un período de tiempo que, a diferencia de los visitantes, les ubica en condición de inmigrantes y poseen ya un corpus literario de cierta trayectoria con una producción publicada o inédita que justifica su inclusión en este ensayo.

Novelista y poeta, Luis Zalamea (Bogotá, 1921) es miembro de una distinguida familia de escritores y artistas colombianos. Radicado en Miami por muchos años, es sin duda uno de los primeros narradores en enfocar el tema del exilio cubano en el sur de Florida. Es un autor bilingüe cuya primera novela en inglés *The Hour of Giving* se publicó en Boston en 1966. Su segunda novela *El círculo del alacrán* (1990) se propone hacer una monumental radiografía de esa comunidad de refugiados con sus características sociológicas, sus ambiciones económicas, su peculiar lenguaje caribeño y algunos memorables personajes que entretienen su destino con las vicisitudes y regocijos de aquella ciudad de emigrados. A *La guerra de la*

champaña, su tercera novela de carácter histórico, se suma a *la otra orilla del perdón*, novela cuya trama gira alrededor de los inmigrantes hispanoamericanos en una ciudad imaginaria de Estados Unidos.

Un médico pediatra de múltiples facetas, el escritor Vicente Trezza (Barranquilla, 1932) es un disciplinado pintor y autor de cuentos y novelas. A su primer libro de poesía, *Exaltación*, siguió el libro de cuentos *La misma tierra* (1979) en donde a guisa de corolario escribe dos epístolas paródicas que aluden a *El otoño del Patriarca* de García Márquez. Su narrativa enfoca a inmigrantes de algún país de América Latina en Nueva York, o se ubica en un lugar ficticio de la costa caribeña de Colombia llamado Zambolo. En época más reciente, ha incursionado en una narrativa de tema bíblico que incluye el novedoso evangelio *Antecostés* donde narra la vida de Jesús en la tierra después de su resurrección, y *Bajo el poder de Poncio Pilato*, una novela biográfica que traza la vida del Procurador de Judea desde su salida de Roma hasta su muerte.

En la tradición de numerosos narradores, Rafael Vega Jácome (Zambrano, Bolívar, 1944) también utiliza un lugar imaginario donde se desarrollan sus historias. En *Purgatorio* tienen lugar sucesos insólitos que de alguna manera se entroncan con la corriente del realismo mágico popularizada por un conjunto de escritores hispanoamericanos. Sus *Cuentos del Purgatorio* (1990) están impregnados de las leyendas, los mitos, el humor y las creencias exóticas de un pueblo extraviado a orillas del río Magdalena. Es editor de *Art America* y *Lea*, revistas que fundó en compañía de su esposa Gloria Bernal, y cuyos contenidos de interés general con énfasis en las artes visuales gozan de amplia circulación en el área de Miami. Su

novela *Río abajo* es la crónica desgarrada de Purgatorio, un pueblo colombiano a orillas del Magdalena, que ve pasar la historia reciente del país sobre las aguas del río por donde mismo llega la violencia política de la década del cuarenta, sazónada con el humor y la imaginación desinhibida del trópico caribeño.

La epopeya del inmigrante en los Estados Unidos

Profesor de la Universidad de Cincinnati (Ohio) desde 1985 donde ha desarrollado una intensa labor de divulgación de la literatura latinoamericana, Armando Romero (Cali, 1944) inició su carrera literaria –al igual que Vega Jácome– inscrito en el nadaísmo, ese movimiento que renovó de muchas maneras la tradición literaria de Colombia por la década del sesenta. Un peregrino que ha condensado en la poesía su experiencia vital, conoce las alegrías y vicisitudes del inmigrante en Venezuela y Estados Unidos, países donde ha vivido por muchos años. Autor de cuentos, poesía y ensayo, ha publicado *El demonio y su mano* (relatos), *Los móviles del sueño* (poesía), *La casa de los vespertilos* (cuentos), *Las palabras están en situación* (ensayos) y *La esquina del movimiento* (cuentos), entre otros. En sus ensayos enfoca la producción literaria de Colombia, y en sus cuentos experimenta con la noción de un tiempo en espiral que recorre etapas de su niñez o intenta reflexiones filosóficas con un lenguaje a veces complejo y siempre poético.

Miguel Falquez-Certain (Barranquilla, 1948) es un escritor que se manifiesta a través de diversos géneros literarios: cuento, teatro, poesía y ensayo. Recompensado en Estados Unidos con numerosos galardones, su trabajo poético evoca los amores furtivos, la caricia íntima, los recuerdos de infancia, con

el preciosismo de un orfebre de filigranas sensuales. Su narrativa actual evoca a personajes de su ciudad natal recreando de manera admirable la atmósfera de Barranquilla antes de su explosión demográfica a partir de los años sesenta. Con esmerada atención a la pureza del lenguaje, aunque sin olvidar tampoco algunas expresiones populares de la costa atlántica, construye tramas de envolvente interés. En su bibliografía poética se cuentan: *Reflejos de una máscara*, *Poemas en cámara ardiente*, *Habitación en la palabra*, *Usurpaciones y deicidios*, *Palimpsestos* y *Doble corona*. Su trabajo literario ha sido incluido en numerosas revistas y antologías.

Si el cantar de gesta alude a una hazaña, a los hechos heroicos de un personaje, la producción de un significativo grupo de narradores, poetas y dramaturgos colombianos en Estados Unidos enfatiza en el momento presente la epopeya del inmigrante en una ciudad donde la lucha por la vida suele ser de una dureza insospechada. En esta línea, Plinio Garrido (Sincé, Sucre, 1948) incursiona en diferentes géneros literarios al tiempo que funda y edita periódicos regionales para la comunidad hispanoamericana. En su novela inédita *Alicia huye del país de las maravillas*, teje las peripecias de una colombiana indocumentada perseguida por la Migra (el servicio de inmigración) y su relación amorosa con un policía de origen cubano. Es una situación típica de las interrelaciones sociales que se gestan en Jackson Heights, esa caldera de mixtura racial en Queens donde convergen anglosajones, asiáticos y latinos de todos los matices. En sus cuentos, como en “Élber González atrapado sin salida”, desarrolla temas de ocurrencia cotidiana en la ciudad con experimentos temporales que aluden a reminiscencias y acciones simultáneas.

Made in USA: narrativa de desamparo y soledad

Jaime Manrique Ardila (Barranquilla, 1949) es un autor bilingüe que escribe novelas en inglés y poesía en español. *Latin Moon in Manhattan* (1992) es quizás la primera novela que trata sobre la experiencia de un inmigrante colombiano que divide su vida entre Manhattan, lugar donde transcurre su agitada vida homosexual, y el distrito de Queens donde vive su familia y más de doscientos mil compatriotas. En su literatura recurre a elementos autobiográficos en un lenguaje de secuencias cinematográficas y cierto expresionismo hiperbólico de matices poéticos. En su novela más reciente *Twilight at the Equator* (1997) Manrique entreteje un relato en primera persona sobre su experiencia de emigrado en España y Estados Unidos en un tono picaresco, con los recuerdos nostálgicos de su infancia costeña y sus intereses de siempre: el cine, la aventura, el amor, y su experiencia de homosexual latino en Nueva York con sus complejas e inesperadas asociaciones y acontecimientos.

Cuando leí *Primero estaba el mar* (1983) la novela inicial de Tomás González (Medellín, 1950) sentí la sincera impresión de que me encontraba ante un escritor de aquilatadas virtudes literarias. El premio nacional de novela Plaza & Janés otorgado a su novela *Para antes del olvido* en 1987 vino a reafirmar esa primera sospecha, y ahora cuando he tenido la oportunidad de leer algunos de sus textos escritos en Nueva York estoy seguro de su indiscutida calidad narrativa. En su novela corta *Verdor*, así como en sus cuentos, sus personajes abatidos por la soledad deambulan por una ciudad cuyos signos más visibles son el deterioro físico y el desamparo de esos inmigrantes marginales: alcohólicos, prestidigitadores, men-

digos, maromeros. Su literatura penetra la textura psicológica de los protagonistas.

Silvio Martínez Palau (Buenaventura, 1954) es un cuentista y dramaturgo bicultural que se interesa por el fenómeno social de la migración hispanoamericana a Estados Unidos. A diferencia de Manrique Ardila, escribe narrativa en español y teatro en inglés. En su primer libro de cuentos *Made in USA: Estudio en naturalezas muertas* (1986) se propone echar por tierra el mito de la feliz prosperidad que se supone espera a quienes arriban a este país. Pero ha sido en su obra dramática *The English-Only Restaurant* (un éxito teatral en el verano de 1990) donde logra concretar mejor su intención satírica con un argumento demoledor –en formato musical– que ridiculiza la propuesta de imponer el idioma inglés por decreto. En sus cuentos trabaja la palabra en cadenas (a la usanza del inglés) o en calambures con una intensa dosis de ironía, como en su guión cinematográfico *Pot-Luck*. Sus temas aluden a los sueños rotos o la transculturación de ciertos emigrados a la corriente principal anglosajona. También elabora sobre ciertos fenómenos y aberraciones, como el racismo o la obsesión por la higiene que caracterizan a un sector de la sociedad estadounidense.

Del realismo testimonial al surrealismo erótico

“Emigrar es como quedar parado en dos témpanos de hielo en alta mar, sin lograr poner las dos piernas en uno solo”. Este acto de equilibrio es una afortunada metáfora de Alfredo Arango Franco (Cali, 1959) en una ponencia sobre la literatura colombiana en este forzoso o voluntario exilio en Estados Unidos. Autor de artículos, ensayos, cuentos y novelas, su li-

teratura se nutre de la experiencia migratoria. *Mambrú* es una novela testimonial donde explora la vida de la comunidad puertorriqueña a través de sucesivos períodos históricos desde su resistencia al servicio militar obligatorio en la isla durante la II Guerra Mundial, la tragedia de una familia campesina forzada a emigrar a Nueva York con sus secuelas de descomposición y pobreza, hasta llegar a la generación nacida en este país con actitudes y creencias opuestas a las de sus antepasados. En sus cuentos, como en sus: *Tres cuentos tristes*, maneja una temática de situaciones y personajes grotescos cuya crueldad parecería una consecuencia psicosocial del conglomerado urbano de hoy.

No son muchas las mujeres colombianas que se dedican a la narrativa en Estados Unidos. La mayoría de ellas son poetas como Berty Barranco, Consuelo Hernández, Constanza Acuña, o académicas en universidades que practican el ensayo literario, histórico o periodístico como es el caso de María Mercedes Jaramillo, Alíster Ramírez, Isabel Vergara, Patricia González, Elizabeth Mora-Mass, Lucía Ortiz, Flor María Rodríguez o Beatriz J. Rizk, entre otros. De suerte que encontrar a Freda Romero de Mosquera (Bogotá, 1960) empeñada en forjar una narrativa en Florida es un caso curioso y estimulante. Las protagonistas en sus *Cuentos de seda y de sangre* (1997) son mujeres que se desenvuelven en una atmósfera de soledad y desamparo. Sin embargo, hay en ellos casi siempre un epílogo de esperanza. Es una escritora que maneja con sutileza un surrealismo erótico en donde el amor y el sexo se entrecruzan en sensuales candencias lingüísticas de vigoroso poder evocativo.

Obras de referencia

- Arango Franco, Alfredo. *Mambrú*. Inédito. (Novela).
- Cabrera González, Jaime. *Como si nada pasara*. Miami: Coral Press, 1996. (Cuentos).
- Falquez-Certain, Miguel (editor). *New voices in Latin American Literature*. New York: Ollantay Press, 1993. (Ensayos).
- Garrido, Plinio. *Confieso que estoy vivo*. New York: Editorial Tayrona, 1992. (Cuentos).
- . *La cárcel de Nueva York*. Inédito. 1998. (Novela).
- . *Hecho(s) en Nueva York: Cuentos latinoamericanos*. New York: The Latino Press, 1994. (Antología de cuentos).
- González, Tomás. *Primero estaba el mar*. Bogotá: El Goce Paganó, 1983. 2ª edición, Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1992. (Novela).
- . *Para antes del olvido*. Bogotá: Editorial Plaza y Janés, 1987. (Novela).
- . *Historia de El Rey del Honka-Monka*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1995. (Cuentos).
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995. (Ensayo).
- Latin American Writers Institute. *Hecho(s) en Nueva York*. New York: LAWI, 1994. (Antología de cuentos).
- Manrique Ardila, Jaime. *Colombian Gold*. New York: Clarkson N. Potter, Inc. 1983. 2ª edición, New York: Painted Leaf Press, 1998. (Novela).
- . *Latin Moon in Manhattan*. New York: St. Martin Press, 1992. (Novela).
- . *Twilight at the Equator*. Boston, New York: Faber & Faber, 1997. (Novela).

- Márceles Daconte, Eduardo. *Los perros de Benares y otros retablos peregrinos*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985. (Cuentos).
- . *Narradores colombianos en USA*. Bogotá: Colcultura, 1993. (Antología de cuentos).
- (editor invitado). *Revista Brújula / Compass*, 31 (número monográfico dedicado a la literatura colombiana en Estados Unidos), Instituto de Escritores Latinoamericanos, invierno de 1999.
- Martínez-Palau, Silvio. *Made in USA: Estudio en naturalezas muertas*. Hannover: Ediciones del Norte, 1986. (Cuentos).
- . *The English-Only Restaurant*. New York: Ediciones Pirata, 1990. (Teatro).
- Mosquera, Freda. *Cuentos de seda y de sangre*. Bogotá: Ediciones Sociedad de la Imaginación, 1997.
- Pineda Botero, Álvaro. *Trasplante a Nueva York*, Premio de novela corta Universidad de Nariño. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1983.
- . *Cárcel por amor*. Bogotá: Pijao Editores, 1994. (Novela).
- Restrepo, Adriana. *Chivitas*. Madrid: Editorial Betania, 1996. (Novela corta).
- Rodríguez, José Manuel. *Las voces del enigma*. Segundo premio del Concurso Letras de Oro, Miami. Los Ángeles: Ediciones Monóculo, 1993. (Novela).
- . *Los cantos de la noche son los cantos del East Los Angeles*. Primer premio del Concurso Letras de Oro. Miami: Universidad de Miami, 1996. (Cuentos).
- Romero, Armando. *Gente de pluma*. Madrid: Editorial Orígenes, 1989. (Ensayos).
- . *A rienda suelta*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1991. (Prosa poética).

- . *La esquina del movimiento*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1992. (Cuentos).
- . *Un día entre las cruces*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. (Novela).
- . *La piel por la piel*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. (Novela).
- Rodríguez, José Manuel. *Lenguas de juego: Divertimentos sobre temas conocidos*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1998. (Relatos).
- Salazar, Boris. *La otra selva*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991. (Novela).
- Salcedo Martínez, Arturo. *El viejo Anselmo*. México: Editorial Editer, 1993. (Cuentos).
- Sklar, Morty & Joseph Barbato. *Patchwork of Dreams: Voices from the Heart of the New America*. New York: The Spirit that Moves us Press, 1996. (Antología).
- Trezza, Vicente. *La misma tierra*. New York: Editorial Mensaje, 1979. (Cuentos).
- . *Bajo el poder de Poncio Pilato*. New York: Serena Bay Books, 1993. (Novela).
- Vega Jácome, Rafael. *Cuentos del Purgatorio*. Miami: Diamond Publishing Inc., 1991.
- . *Río Abajo*. Miami: Editorial Conesca, 1995. (Novela).
- Zalamea, Luis. *The Hour of Giving*. Boston: Houghton, Mifflin Co., 1996. (Novela).
- . *El círculo del alacrán*. Miami: Ediciones Universal, 1990. (Novela).
- . *La guerra de la champaña*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. (Novela).
- . *Un quijote visionario*. Bogotá: Jorge Plazas Editor, 1994. (Testimonio).

