

# **INFANCIAS DE LIBRO**

## **notas de lectura**

LA COMPAÑÍA ILUSTRADA 2023

Dossier preparado por Grassa Toro,  
director de La Compañía Ilustrada

# Lazarillo de Tormes (1554)

## Anónimo

### Lectura

Lázaro fue Lazarillo, fue niño (tenemos noticias de él desde los 8 años) antes de ser el adulto que al inicio del libro se dispone a escribir algo parecido a una autobiografía, en cierto modo exculpatoria.

La autobiografía es un género realista, casi documental. La cuestión es que esta autobiografía no lo es tal, es pura invención.

Si hasta *Lazarillo de Tormes* la ficción no podía ser realista (y estaba obligada a ser maravillosa, fantástica...), con esta novela se abre la posibilidad de un género nuevo: el realismo literario.

La novedad se ampara en una estrategia discursiva: en las primeras páginas del libro, el autor, el narrador y el protagonista se confunden en un solo yo, y esa coincidencia va a otorgar a todo lo que sigue la verosimilitud que exige todo realismo, y más allá de la verosimilitud, la categoría de verdad. Es la tesis de Francisco Rico, uno de los mayores especialistas en *Lazarillo de Tormes*.

La obra refleja con un lenguaje que no se quiere literario (tal y como se entendía en la época la literatura) la realidad de una España en el siglo XVI, la de sus clases populares, de sus oficios y beneficios, de sus comportamientos más bien inmorales, que se aglutinan en la denominación de picaresca (sigo a la RAE): la pobreza, la astucia, el ingenio, el mal vivir, la trampa, la desvergüenza y la inteligencia práctica.

Picaresca encarnada en un niño que deja de serlo delante de nuestros ojos, un niño que convive con adultos, y que debe resolver por sí solo su supervivencia, un niño del Renacimiento español que comparte características con muchas niñas y niños contemporáneos que viven en la marginalidad.

Un niño, como casi todos los de esta antología, que crece, aprende, vive fuera del núcleo familiar.

Fuente: Grassa Toro.

### Adaptación cinematográfica

[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Lazarillo\\_de\\_Tormes\\_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Lazarillo_de_Tormes_(pel%C3%ADcula))

### Ilustra

Ana Penyas (Valencia, 1987)

<https://anapenyas.es/>

## **El baile (1930)**

### **Irène Némirovsky**

(Kiev, 1903-Auschwitz, 1942)

### **Irène Némirovsky**

«Desde que en 2004 le fuera concedido el premio Renaudot por su novela póstuma Suite francesa, la escritora francesa de origen ruso Irène Némirovsky (Kiev, 1903) deportada por los nazis en 1942 y asesinada un mes después en Auschwitz, se convirtió en todo un caso literario. Aparte de tratarse de la primera vez en la historia que se otorgaba este premio de gran relevancia a alguien ya fallecido, la obra, un testimonio desgarrador sobre los tiempos de la Ocupación y la guerra en Francia, causó una enorme conmoción. [...]

Hija de un acaudalado banquero ruso que huiría con su familia tras la revolución de 1917, la joven Irène, ya en París, enviaría en 1929 el manuscrito sin firma de su primera novela, *David Golder*, al que se convertiría ya para siempre en su ferviente editor. Bernard Grasset tendría que recurrir a un anuncio en los periódicos para descubrir al misterioso pero deslumbrante escritor anónimo, que no era otro, para su sorpresa, que una joven de 26 años, criada entre algodones, pero absolutamente desconocida hasta entonces. Su ferocidad, esa concisa y apremiante escritura, ese inclemente expresionismo zoliano que no respetaba a nadie, ni a los suyos –los judíos que, como toda minoría, tendía a formar piña y defenderse, más en su caso, debido a las continuas y repetidas agresiones a lo largo de las épocas– provocaría una considerable polémica desde el principio. Sus apasionados defensores cubrirían un arco tan dispar como el que iba desde Joseph Kessel, Paul Morand o Cocteau hasta un neto representante de la extrema derecha antisemita, como era Brasillach, fusilado por colaboracionista tras la Segunda Guerra Mundial. [...]

Como ha contado en alguna ocasión la biógrafa de Irène Némirovsky, Myriam Anissimov, la desgraciada relación que tuvo Irène con su madre alumbró una buena parte de su obra, de forma muy especial la estremecedora y pequeña joya literaria que es *El baile* (1930). Hija de un acaudalado banquero ruso, que huiría tras la revolución a Finlandia para instalarse poco después en París, su madre no mostró nunca el más mínimo interés por ella, siendo educada desde el principio por una nodriza y por excelentes preceptores, que no impidieron que fuese una niña extremadamente desdichada y solitaria y que, al crecer, se refugiara por completo en la lectura y la escritura, albergando un odio feroz contra la progenitora que la había abandonado. Sólo le unió siempre un tierno y leal afecto a su padre, al que siempre entendió, como ella misma, como una víctima más de su egoísta madre. Todo ello, dándose el caso –como han comentado algunos estudiosos y especialistas en la obra de Némirovsky– que probablemente no fuera realmente su auténtico padre genético, sospechándose que la escritora nació fruto de uno de los amantes de su padre.»

Fuente: Mercedes Monmany: *Por la fronteras de Europa. Un viaje por la narrativa de los siglos XX y XXI*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015

## Lectura

« *El baile* es la primera novela que escribió la autora Irène Némirovsky, aunque fue la segunda en publicarse. Tuvo tanto éxito que hicieron de la novela una adaptación cinematográfica y teatral.

Esta novela nos cuenta como un matrimonio judío, los Kampf de ascendencia alemana, pasan de vivir en un suburbio a vivir en la mejor zona de París debido a un golpe de suerte en la bolsa, que es donde trabaja Alfred Kampf un ambicioso hombre de negocios, durante los años 20.

La madre, Rosine Kampf es un personaje que no sólo tiene que hacer gala de su, ahora, nivel económico sino que necesita el reconocimiento social de alta sociedad de París para ser completamente feliz y para ello organiza un baile en su residencia, el primer baile, y el que confirmará la puesta de largo de esta familia en una clase social a la que ellos no pertenecen y que ansía con toda su alma.

Este matrimonio tiene una hija, Antoinette adolescente de catorce años que, por supuesto, quiere asistir al baile para ser presentada en sociedad donde cree que allí encontrará el amor.

La trama de la novela gira en torno a la organización de este baile por parte de Rosine y al propio evento. La madre consume toda su energía en preparar el baile y que todo el mundo hable de esta fiesta en un mundo social y cultural. Para ello la señora Kampf invita a unas doscientas personas, la lista de invitados está compuesta por la clase social más snob, elitista de la sociedad parisiense de la época. Mientras ella pone todo su empeño y su alma en que todo salga bien y perfecto, el marido se dedica a pagar cantidades indecentes de dinero para tener contenta a su esposa, es un personaje completamente pasivo y dominado por su mujer, apareciendo en escena en contadas ocasiones pero siendo éstas decisivas.

Mientras tanto, la hija se siente fuera de lugar porque su madre no la invita, lo que hace que Antoinette se frustre creando una tirantez con la madre hasta límites insospechados, provocando que la novela aumente de tensión a medida que se va desarrollando el baile y llegue de una manera muy intensa al lector.

La novela acaba con una violencia verbal sublime y la maldad personificada en sus personajes.

En apenas cien páginas la autora es capaz de retratar la sociedad de la época francesa y la importancia de las apariencias, así como la relación cruel entre una madre y una hija. La madre siente una indiferencia total por su hija, la incapacidad de comunicarse con ella y además, quiere ser ella el centro del baile, siente que es su momento y no quiere dejarse eclipsar por la juventud de su hija, y es esta indiferencia lo que provocan en la hija ira y rencor resultado a veces un ser muy vengativo y mezquino (aunque en el fondo,

todos los personajes de esta novela lo son). Me ha encantado Antoniette porque a ratos es un personaje muy maduro a pesar de sus catorce años, pero con rabietas propias de la edad y en el fondo es un ser despiadado y atroz.

La novela está contada con un narrador omnisciente, con guiños autobiográficos, familia judía, el padre banquero y el protagonista de esta novela trabaja en la bolsa, materialistas, y se inspira en la mala relación que mantuvo con su madre para reflejar la relación madre-hija de esta obra. Aún así es una lectura amena, libre de florituras y descripciones que no aportan nada a la trama, sencilla y que demuestra que una novela corta puede ser una obra maestra de la literatura universal, cargada de mucho sentimiento con la dura relación madre-hija que no estamos acostumbrados a verla en la literatura.

Fuente: <https://lapeceraderaquel.wordpress.com/2018/09/20/el-baile-de-irene-nemirovsky-resena/>

## **Adaptación cinematográfica**

[https://es.frwiki.wiki/wiki/Le\\_Bal\\_\(film,\\_1931\)](https://es.frwiki.wiki/wiki/Le_Bal_(film,_1931))

## **Ilustra**

Ana Bustelo: (Palencia, 1982)

<http://anabustelo.es/>

## Industrias y andanzas de Alfanhuí (1951)

Rafael Sánchez Ferlosio.

(Roma, 1972 – Madrid, 2019)

### Rafael Sánchez Ferlosio

«Nacido en Roma, en 1927, es novelista y ensayista, adscrito en sus inicios al realismo social de la posguerra, al que contribuyó con su emblemática obra *El Jarama*.

Vivió sus primeros años en la capital italiana, donde su padre era corresponsal y cronista del diario *ABC*. Se educó en los jesuitas del colegio de San José de Villafranca de los Barros e inició estudios preparatorios para ingresar en la Escuela de Arquitectura, estudios que abandonó para cursar Filología y Semiótica en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró en Filosofía y Letras.

En esos años en la universidad entró en contacto con un grupo de jóvenes escritores que moverían los hilos de la literatura española del medio siglo. Con Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité (con quien se casaría en el año 1954), entre otros, conformaría una generación, unida por la amistad y por una actitud politizada, que pasaría a la historia como la Generación del 50 o Generación de los Niños de la Guerra.

Sánchez Ferlosio comenzó su labor literaria a finales de los años cuarenta, publicando relatos en varias revistas. Junto a Ignacio Aldecoa y Alfonso Sastre asumió la dirección de la *Revista Española*, fundada por Antonio Rodríguez Moñino en 1953. Pese a su corta vida (dejó de publicarse en 1954), la *Revista Española* dio a conocer cuentos de escritores desconocidos o poco conocidos que luego fueron notables, e incluso obras teatrales de Juan Benet o algún artículo del filósofo Manuel Sacristán. En ella publicó Sánchez Ferlosio dos narraciones y la traducción de *Totò, il buono*, de Cesare Zavattini. En esos años su interés por el cine le llevó a iniciar estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía, que abandonaría posteriormente.

En 1951 Sánchez Ferlosio se dio a conocer oficialmente en el mundo de las letras con el relato *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, obra en la que confluyen la ficción autobiográfica y una serie de recursos que, emparentados con lo fantástico, acentúan la sensación de descrédito de la realidad. Sin embargo, la fama y el reconocimiento internacional le llegaron a mediados de la década de los cincuenta con la novela *El Jarama*, Premio Nadal en 1955 y Premio de la Crítica en 1957.

Como ensayista y articulista, en 1974 publicó *Las semanas del jardín*, un volumen de reflexión crítica sobre las técnicas y los recursos narrativos, pero no sería hasta más de una década después, en 1986, cuando retomaría el género de la novela con *El testimonio de Yarfoz*, una historia épica e intimista con la que fue finalista del Premio

Nacional de Literatura, en su modalidad de narrativa. Ese mismo año aparecerían la colección de artículos *La homilía del ratón*, *Mientras no cambien los dioses, nada habrá cambiado* y *Campo de Marte*. Después de estos, siguió publicando otros libros de ensayo, entre ellos *Ensayos y artículos* (1992) o *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993), una recopilación de textos dispersos (epigramas, versos, fábulas, aforismos) que desafían las convenciones y por el que obtuvo el Premio Nacional de Ensayo y el Premio Ciutat de Barcelona en 1994.

Títulos posteriores son *El alma y la vergüenza* (2000), *La hija de la guerra y la madre de la patria* (2001), *Non olet* (2003), *Sobre la guerra* (2007), *God & Gun. Apuntes de polemología* (2008) o *Guapo y sus isótopos* (2009), entre otros.

La editorial Debate ha publicado hasta la fecha cuatro volúmenes de sus ensayos completos.

Ha escrito, además, poesía, relatos: *Y el corazón, caliente* (1961), *Dientes, pólvora, febrero* (1961) y narrativa infantil: *El huésped de las nieves* (1982), *El escudo de Jotán* (1989).

Por otra parte, ha desarrollado una intensa actividad periodística, colaborando en revistas como *El Urogallo*, *Claves de Razón Práctica*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Revista de Occidente* y en los diarios *Arriba*, *ABC*, *El País* y *Diario 16*, entre otros, actividad que ha visto recompensada con prestigiosos premios, como el Francisco Cerecedo de la Asociación de Periodistas Europeos (1983), el Mariano de Cavia (2002) y el Francisco Valdés (2003).

Doctor honoris causa por la Universidad La Sapienza de Roma y por la Universidad Autónoma de Madrid, sus obras han sido traducidas a, entre otras lenguas, el inglés, el alemán, el francés, el italiano, el ruso y el chino.»

Fuente: <https://blog.cervantesvirtual.com/rafael-sanchez-ferlosio-premio-internacional-de-ensayo-caballero-bonald/> (La nota es de 2017, Ferlosio morirá en Madrid en 2019, no recoge los dos últimos años de su vida.)

## Lectura

*(Comentarios de Rafael Sánchez Ferlosio a propósito de Alfanhú)*

«Hay una posible teoría –pero es falsa– sobre Alfanhú: que fuera un niño judío. Por su afición a los alfabetos secretos, a la taxidermia; todo lo de la herboristería... Podría ser así, pero yo no pensé en eso al escribir mi libro». [...]

«El castillo y las cuevas que hay junto a él están en Jadraque, en la provincia de Guadalajara; en cambio el molino que saco en mi libro está descrito en uno que hay en Cáceres. Lo que también existió es el merendero de la «ciudad de Buenamente», a orillas del Manzanares, cerca del paseo de los melancólicos; y también existía la casa que se describe minuciosamente en la segunda parte:» [...]

«Por aquellos años yo hice un viaje a Palencia. La isla que aparece al final del libro está descrita pensando en la que yo vi en el Río Carrión, cerca de Carrión de los Condes. Moraleja, el pueblo en el que vive la abuela del niño está cerca de mi pueblo, Coria, en la provincia de Cáceres.

La primera edición de mi libro nos costó trece mil pesetas y se imprimieron mil quinientos ejemplares que se vendieron a veinticinco pesetas cada uno. Sí, tuvo buena crítica: Cela, Pedro de Lorenzo y Ramón de Garciasol me hicieron muy buenas críticas, seguramente porque yo era hijo de mi padre.

*Alfanhuí* tiene partes flojas y una prosa desigual; no obstante, yo lo prefiero a *El Jarama*, al que detesto, aunque reconozca que está mejor escrito.»

1986

(En entrevista con Alfonso Armada, 1992)

«AA: En *Alfanhuí* se refería al ojo como lámpara del cuerpo y recogía un aserto de la Biblia: «Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso». ¿Es el abandono de la infancia una clara regresión, el inicio de la implacable decadencia en la medida que empieza la lucha por *llegar a ser*, ese penoso *ser adulto*?

RSF: El ojo al que se refiere la cita evangélica es el que el autor pretendía que fuese el de la mirada de *Alfanhuí*, no el de cualquier niño. Un niño puede tener pronto un ojo absolutamente sucio y corrompido, por ejemplo, a poco que se haya dejado seducir por la imaginería de Walt Disney. Creo que pocos imaginan el alcance incalculable que, en la actual catástrofe de la cultura occidental, tiene a mi juicio la pestilente basura disneyana.»

(En entrevista con Javier Rodríguez Marcos, 2015)

«El *Alfanhuí* está casi sin corregir. Tengo los cuadernos ahí y está casi igual.»

«Cuando escribí el *Alfanhuí* les leía cada capítulo a mi madre y a mi padre. Estaban contentísimo. El *Alfanhuí* me lo sacó adelante Cela. El acababa de publicar *La familia de Pascual Duarte* —yo ya la había leído— y tenía un prestigio enorme. Fue el que escribió la primera crítica sobre *Alfanhuí* y lo lanzó.»

«Del *Alfanhuí* (me gusta) esas cosas de la abuela que incuba huevos en regazo y del viejo mendigo con su flauta de silencio, y al que le crecen flores en la barba de primavera y se le nieva en invierno.»

(En entrevista con Daniel Arjona, 2017)

«DA: A su padre, Rafael Sánchez Mazas, le gustaba mucho *Alfanhuí*, suele contar.

RSF: El *Alfanhuí* sí le gustaba. Bueno es que el *Alfanhuí* lo salvo. Es mi única novela verdadera porque es un libro escrito con espontaneidad, sin pretensiones. Se lo leía a mis padres y a mi hermano mayor en casa y les entusiasmaba. Se divertían muchísimo.»

(Acerca de la adaptación cinematográfica de *Alfanhuí*, 1986)

«Es un proyecto que parece bastante descabellado, porque *Alfanhuí*, aunque tenga elementos muy visuales, es también un libro muy literario [...]. Yo creo que lo



aprovechable de mi libro para el cine son los milagros que en él suceden, así que lo mejor hubiera sido recurrir a uno de esos expertos en trucaje cinematográfico, un experto en efectos especiales, que tomara la novela como pretexto para lucirse, de tal manera que pudiera añadir cuantos milagros quisiera a los imaginados por mí. Así tendríamos una especie de ciencia-ficción primitiva, al igual que el libro de Frankenstein, de Mary Shelley, fue una especie de ciencia ficción primitiva. Pero la idea que se tiene con el guion, que lo está haciendo Manuel Matji, no es esa, sino respetar el libro. Y eso es precisamente lo que yo no haría [...]»

Fuente: José Lozano ed.: *Diálogos con Ferlosio*. Madrid, Triacastela, 2019

## **Discurso de Rafael Sánchez Ferlosio en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2004**

[https://www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain\\_2356.pdf](https://www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain_2356.pdf)

## **Otros enlaces de interés**

<https://www.fronterad.com/la-bella-prosa-fue-lo-del-alfanhui-donde-hice-lo-que-mas-tarde-mas-he-odiado/>

<https://www.fronterad.com/vida-y-muerte-de-rafael-sanchez-ferlosio/>

## **Ilustra**

**Diego Lizán** (Cartagena, 1968)

<https://diegolizan.com/>

## El señor de las moscas (1954)

William Golding

(Saint Colomb Minor,  
1911-Falmouth, 1993)

### Sir William Gerard Golding

«Poeta y narrador británico, nacido en Saint Colomb Minor (Cornualles) en 1911, y fallecido en Falmouth (Cornualles) en 1993. Galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1983, es autor de una extensa e imaginativa producción novelesca que, disfrazada generalmente bajo la apariencia externa de la fábula moral, despoja a sus personajes de las convenciones sociales más acusadas para enfrentarles con las leyes elementales de la existencia individual y la convivencia social. Puestos en situaciones extremas de aislamiento físico o soledad espiritual, los protagonistas de sus narraciones quedan sometidos a la tiranía de esos instintos que latían, reprimidos, por debajo de las normas sociales y las pautas morales, lo que permite a Golding analizar minuciosamente sus comportamientos y expresar, con tintes de reflexión metafísica, el secular conflicto místico entre las fuerzas del bien y del mal.

Inclinado desde su temprana juventud al estudio de los saberes humanísticos, el joven William Golding recibió una esmerada formación académica en la Marlborough Grammar School, de donde pasó a cursar estudios superiores en el Brasenose College de Oxford. Tras vincularse al Arte de Talía en calidad de actor, director y productor de pequeñas compañías teatrales, ejerció la docencia durante algunos años, al tiempo que comenzaba a cultivar la creación literaria dentro del género poético. A mediados de los años treinta, William Golding publicó un volumen de versos que, bajo el título genérico de *Poems (Poemas, 1935)*, no despertó gran interés en los foros culturales de la época, circunstancia que tal vez pesó en su decisión de abandonar el cultivo de la poesía para enfrascarse en la creación de un sólido universo narrativo. Continuó, empero, impartiendo clases, actividad que hubo de interrumpir durante la II Guerra Mundial para incorporarse a filas en las fuerzas navales británicas. Acabada la guerra, volvió a incorporarse a sus actividades docentes.

A mediados de los años cincuenta, irrumpió con vigor en el panorama de las Letras inglesas con la novela titulada *Lord of the Flies (El señor de las moscas, 1954)*, una *ópera prima* que causó una honda conmoción entre la crítica y los lectores del momento, sorprendidos por la frescura y originalidad de un autor novel que, a sus cuarenta y tres años de edad, recurría a la olvidada fórmula de la fábula moral para ofrecer una aguda disección de los comportamientos sociales y los conflictos espirituales del hombre de su tiempo. La novela cuenta la historia de un grupo de jóvenes que, supervivientes de un accidente de aviación, hallan refugio en una isla coralina en la que acaban formando una especie de comuna. Con el paso del tiempo, los muchachos van perdiendo las reminiscencias del mundo civilizado al que pertenecían antes del accidente, para acabar

convirtiéndose en una horda de salvajes que reproduce las peores crueldades, creencias y valores de sus mayores. Según confesó el propio autor, esta obra estaba inspirada en la novela *La isla de coral* (1858), del escritor escocés [Robert Michael Ballantyne](#) (1824-1894). El éxito alcanzado por *El señor de las moscas* se renovó, en la década siguiente a la de su publicación, merced al estreno de su espléndida versión cinematográfica, presentada, bajo el mismo título, por el director londinense Peter Book en 1963.

Al año siguiente, William Golding volvió a los escaparates de las librerías con otra entrega novelesca que, bajo el título de *The Inheritors* (*Los herederos*, 1955), ofrecía una nueva parábola sobre la degradación en que incurre el ser humano cuando se deja llevar por sus instintos primitivos, aunque en esta ocasión la mayor inteligencia del *Homo sapiens* acaba por imponerse a la ingenuidad salvaje del *hombre de Neanderthal*. De esta manera, *The Inheritors* acaba convirtiéndose en un apólogo del brutal exterminio que ejecuta el hombre sobre la cultura de sus antepasados.

En general, la crueldad inherente al ser humano es la clave constante en todas las novelas y relatos de William Golding, quien hizo gala de un señalado interés antropológico a la hora de aislar los instintos primarios del hombre. Máximo exponente del pesimismo existencial que se apoderó de las conciencias más lúcidas tras la barbarie de la gran contienda mundial, el escritor de Cornualles sostuvo, en su discurso de recepción del Premio Nobel, que los hombres "*producen violencia como las abejas producen miel*". A pesar de esta visión desoladora del ser humano, la Academia Sueca le otorgó su máximo reconocimiento "*por sus novelas, que, desde la perspicacia de su arte narrativa realista y la diversidad y universalidad del mito, iluminan la condición humana en el mundo actual*".

El resto de su producción narrativa se completa con otros títulos tan interesantes como *The two deaths of Christopher Martin* (*Las dos muertes de Chistopher Martin*, 1956), *Pincher Martin* (*Martin el naufrago*, 1956), *Free Fall* (*Caída inexorable*, 1959), *The Spire* (*La Espiral*, 1964), *The Pyramid* (*La pirámide*, 1967), *Darkness Visible* (*Oscuridad visible*, 1979), *Rites of the Passage* (*Ritos de paso*, 1980), obras en las que el William Golding corroboró su pesimismo existencial. Tras la obtención del Premio Nobel, el autor de Cornualles dio a la imprenta *The Paper Men* (*Los hombres de papel*, 1984), una aguda parábola sobre las ambiciones de los escritores, obra a la que siguió su libro testimonial *An Egyptian Journal* (*Diario egipcio*, 1985). Posteriormente, publicó *Close Quarters* (*Cerca*, 1987) y *Fire Down Below* (*Fuego abajo*, 1989).

En el campo de la narrativa breve, William Golding publicó una recopilación de tres novelas cortas titulada *The Scorpion God* (*El dios Escorpión*, 1971). Además, fue autor de una obra de teatro estrenada bajo el título de *The Brass Butterfly* (*La mariposa de latón*, 1958), así como de los textos ensayísticos recogidos en el volumen *The Hot Gates* (*Las puertas calientes*, 1965).»

FUENTE J. R. Fernández de Cano: [www.mcnbiografias.com](http://www.mcnbiografias.com)

## Lectura

William Golding nació en 1911. Pasó por el Brasenose College de Oxford, tiene desde la infancia parentesco con el mar y le es familiar la zona de Cornualles. Toda su obra es a la vez entrañable y hostil, nos revela un mundo escéptico donde queda constancia de la degradación insalvable del hombre. El tema de la caída se repite. Los combates abismales entre el bien y el mal son el contrapunto de un autor que rehúye la publicidad y que, siguiendo las pautas de Swift y Smollet, nos crea una nueva moral de la degradación del hombre actual. Pero todo empieza simbólicamente con una caída.

Éste es el argumento de su primera novela, *El señor de las moscas*, que en 1954 conmovió las letras británicas. Estamos ante la alegoría de cómo unos niños que caen en una isla desierta desde un avión se van poco a poco convirtiendo en salvajes. Nos encontramos ante el tema de la pérdida de la inocencia, pero también de una lejana esperanza de salvación, y cuando vemos a Jack como símbolo del mal enfrentado con Ralph como metáfora del bien podemos descubrir uno de los grandes temas de la novelística de un autor que Golding admira y que es Conrad. En esta isla se pasa del Génesis al Apocalipsis y al final regresamos a la etapa de la tribu, volvemos al crimen. Dos niños son asesinados porque ellos mismos jugaban a matarse, como a veces ocurría en las novelas de Dickens.

Todos volvemos a la tribu, parece pensar Golding. Todos podemos degradarnos. Al final esperamos ser rescatados. El *homo sapiens*, sin embargo, no es una buena compañía, y en la siguiente novela de Golding, *Los herederos* (1955), el hombre del Neanderthal será destruido. Y aquí arranca otra metáfora de nuestro autor. En *Pincher Martin* (1956) asistimos a la crónica patética de la agonía de un naufrago, como también por cierto hará en otra ocasión García Márquez. Este hombre no tiene posible interlocutor, nadie puede escucharle y vive en la más estricta soledad. Se aferra a la roca donde está agarrado y a sus recuerdos para así intentar sobrevivir. En 1964 estaremos ante la metáfora de la catedral de Salisbury en el siglo XIV, por cierto, la época del *Nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y de los cuentos de Canterbury de Chaucer, y veremos cómo a esta gran torre le empiezan a fallar los cimientos. La aguja del campanario pretende alcanzar el cielo, pero las bases se tambalean, la fe se hunde y así lo va advirtiendo Jocelyn.

Nuestros principios morales se agrietan, y en *Ritos de paso* (1980) volveremos a la *oscuridad visible* y a la *libre caída*. Talbot, en un viaje marítimo hacia Australia, nos revela con una técnica epistolar cómo el mundo interior del barco, sus misteriosos pasajeros, son más alucinantes que la fantasía de los mares, de tal forma que el viaje es a la vez símbolo de búsqueda del infierno y el paraíso, como si Golding se integrase en la línea de *Moby Dick* y nos hiciera recordar a Ishmael sujeto a un ataúd desafiando los mares, igual que antes Pincher Martin se sujetaba al recuerdo.

Golding rompe con la narrativa de los *jóvenes airados*, se aleja del montaje comercial de Wain, Braine o Amis y se inscribe todo lo posible en Conrad y su *Corazón de tinieblas*. Su obra es una advertencia de cómo el hombre intenta sobrevivir, volver a la inocencia, recuperar la gracia, buscar los símbolos que puedan salvarle. Y en *Oscuridad visible* (1979) hay una apología de intentar subsistir, del mismo modo que lo hizo Robinson Crusoe en su mística soledad. Nada más lejos que los otros candidatos tan famosos que

este año optaban al Premio Nobel. Nada más distante de Moravia, Borges o Cortázar. Pero el Premio Nobel hay que tomárselo un poquito en broma y recordar con tristeza que el mayor novelista de todos los tiempos, después de Cervantes, que quizá es Joyce, no lo obtuvo. *El señor de las moscas* quedará siempre como una patética advertencia de que el hombre ha perdido su destino, y tal vez ese rescate final en la obra simboliza la lejana esperanza que en todas las novelas de Golding aparece.

Fuente: Cándido Pérez Gállego:

[https://12ft.io/proxy?ref=&q=https://elpais.com/diario/1983/10/07/cultura/434329203\\_850215.html#?rel=listaapoyo](https://12ft.io/proxy?ref=&q=https://elpais.com/diario/1983/10/07/cultura/434329203_850215.html#?rel=listaapoyo)

## Otros enlaces de interés

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/sa-majeste-des-mouches-et-si-les-gens-les-plus-eduques-etaient-les-pires-2449484>

## Adaptación cinematográfica

[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_se%C3%B1or\\_de\\_las\\_moscas\\_\(pel%C3%ADcula\\_de\\_1963\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_se%C3%B1or_de_las_moscas_(pel%C3%ADcula_de_1963))

<https://www.filmin.es/pelicula/el-senor-de-las-moscas?origin=searcher&origin-query=primary>

## Ilustra

**Miguel Pang** (Barcelona, 1980)

<https://miguelpang.com/>

## Los niños tontos (1956)

Ana María Matute

(Barcelona, 1925-Barcelona, 2014)

### Ana María Matute

«No sin cierta zozobra he de confesar que siempre fui, en lo que respecta a esta vocación, eso tan horrible que suele llamarse una niña precoz...»

Ana María Matute, en *El autor enjuicia su obra*, págs. 141-151. Editora Nacional, Madrid, 1966

«La guerra civil española no solo fue un impacto decisivo para mi vida de escritora, sino que, me atrevo a suponer, para la mayoría de los escritores españoles de mi generación.

Ana María Matute, en *El autor enjuicia su obra*, págs. 141-151. Editora Nacional, Madrid, 1966

El verdadero talento del escritor consiste en poder levantar en una imagen, en una palabra, su indignación, desagrado, deseo de justicia.»

Ana María Matute, en «Tele-Express»: Entrevista por Del Arco. Barcelona, 07-08-68

### Lectura

«No son ni poemas en prosa, ni cuentos: son niños tontos, sin más. Para mí, ese es el género. Es un libro que no es para niños, es para madres y padres. En esa época se decía mucho “un niño de seis años no sabe lo que es el odio ni el amor”, ¡y no era verdad! Yo a los cinco años me enamoraba todo el rato, y se enamoraban de mí. Odiar ya ni te cuento, era una constante. Quería que los adultos se dieran cuenta de los problemas que tenían los niños.»

Ana María Matute

«Yo creo que hasta Delibes no se empieza a ocupar la literatura española de la infancia. Por supuesto que en mi generación sí, porque éramos niños durante la guerra [...] Claro, fue un choque muy violento y nuestra infancia nos quedó muy grabada. Por eso hemos traído el niño en la literatura española, porque antes no existe.»

Ana María Matute

«Los niños en mi obra son crueles porque la vida misma y la naturaleza son crueles.»

Ana María Matute

«Ana María Matute, con la sabiduría de sus treinta años a cuestas, ha tenido el acierto –y la fortuna, que no todo es deliberado– de dejar su corazón en trenzas. Y de su actitud ha nacido el libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España desde doña Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atenzadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura. *Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las

letras españolas. Tiempo al tiempo. Y como a Federico García Lorca con su *Romancero gitano*, a Ana María Matute podremos culparla de la estúpida esterilidad de sus seguidores, que no serán pocos. Kant decía que el genio es la facultad por la cual la Naturaleza da reglas al arte. Y el arte de Ana María Matute, en este librito ejemplar, viene reglado por su memoria de niña pequeña, eso que para nuestra autora es la propia y virginal naturaleza.»

Camilo José Cela: «Papeles de Son Armadans», núm. 16, julio 1957

## **Fragmentos de «En el bosque». Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción en la Real Academia Española por la Excma. Sra. Doña Ana María Matute**

«Si no hubiese podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto.

Así de reales eran aquellos mundos en los que me sumergía, porque los llamados «cuentos de hadas» no son, por supuesto, lo que la mayoría de la gente cree que son. Nada tienen que ver con la imagen que, por lo general, se tiene de ellos: historias para niños, a menudo estupidizadas y trivializadas a través de podas y podas «políticamente correctas», porque tampoco los niños responden a la estereotipada imagen que se tiene de ellos. Los cuentos de hadas no son en rigor otra cosa que la expresión del pueblo: de un pueblo que aún no tenía voz, excepto para transmitir de padres a hijos todas las historias que conforman nuestra existencia.

Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad, porque, como ya he dicho, nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones... porque los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad. Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana.

Porque escribir es, qué duda cabe, un modo de la memoria, una forma privilegiada del recuerdo; yo sólo sé escribir historias porque estoy buscando mi propia historia, porque acaso escribir es la búsqueda de una historia remota que yace en lo más profundo de nuestra memoria y a la que pertenecemos inexorablemente. Escribir es como una memoria anticipada, el fruto de un malestar entreverado de nostalgia, pero no sólo nostalgia de un pasado desconocido, sino también de un futuro, de un mañana que presentimos y en el que querríamos estar, pero que aún no conocemos, una memoria anticipada, más fuerte aún que la nostalgia del ayer, nostalgia de un tiempo deseado donde quisiéramos haber vivido.

La literatura es, en verdad, la manifestación de ese malestar, de esa insatisfacción expresada de tantas maneras como escritores existen; pero también es, sobre todo, la expresión más maravillosa que yo conozco del deseo de una posibilidad mejor. Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad. Una búsqueda, sin duda. Y, a veces, hasta

feroz. Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo. Esta búsqueda del reducto interior, esta desesperada esperanza de un remoto reencuentro con nuestro «yo» más íntimo, no es sino el intento de ir más allá de la propia vida, de estar en las otras vidas, el patético deseo de llegar a comprender no solamente la palabra «semejante», que ya es una tarea realmente ardua, sino entender la palabra «otro». Es el camino que un escritor recorre, libro tras libro, página tras página, desde lo más íntimo a lo más común y universal. Sólo así lo personal se vuelve lícito.

Escribir es un descubrimiento diario a través de la palabra, y la palabra es lo más bello que se ha creado, es lo más importante de todo lo que tenemos los seres humanos. La palabra es lo que nos salva. Pero no la poseemos sin más, para utilizarla como un instrumento; si la tenemos es porque la consagramos a la búsqueda sin fin de una palabra distinta, no común, laboriosa y exaltadamente perseguida, pero que tan simple, tan sencilla resulta cuando la hemos hallado. Como la reconstrucción del instante en que alguien lloró por primera vez: un momento doloroso y difícil. Qué extraño e insólito, qué asombroso parece, y también, qué sencillo y verdadero.»

Fuente: [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Ana\\_Maria\\_Matute.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf)

## **Discurso de recepción del Premio Cervantes 2011**

### **Por Ana María Matute**

Fuente: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_11/28042011\\_03.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_11/28042011_03.htm)

## **Otros enlaces de interés**

<https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-ana-maria-matute-nina-cabellos-blancos/1639343/>

## **Ilustra**

**María Pascual** (Madrid, 1973)

<http://www.mariapascualdelatorre.com/>



## Zazie en el metro (1959)

Raymond Queneau

(Le Havre, 1903-París, 1976)

### Raymond Queneau

Escritor y matemático francés. Hijo único de familia católica, su vocación literaria, que inquietaba a sus padres, fue precoz y constante. Escribió gran cantidad de poemas, muchos de los cuales rompió, y desde su juventud manifestó una avidez de lectura que no cesó nunca. En 1920 su familia se instaló en un lugar próximo a París, donde el joven Queneau obtuvo una doble licenciatura en letras y filosofía por la Sorbona. Trabajó en un banco y, posteriormente, como representante comercial.

En 1924, tuvo su primer gran encuentro con los surrealistas. Es probable que la relación con [André Breton](#) y sus amigos (Jacques Prévert, [Georges Duhamel](#) e [Yves Tanguy](#), especialmente a partir de 1927) estimulara en forma decisiva su vocación literaria. La liberación que permitía la escritura automática, la rebelión y el inconformismo del nuevo medio le permitieron manifestarse como un miembro activo del grupo. Sus primeros textos, en los que se expresaba su gusto por el sueño y el cine, aparecieron en *La Révolution Surréaliste*. En 1930 rompió con Breton, por "razones personales".

En *Odile* (1937) contó metafóricamente y bajo forma novelada cómo un simple viaje a Grecia, en 1932, lo liberó de los surrealistas y propició su primera novela, *Le Chiendent* (1933), en la que se enfrentó a la oposición entre lengua escrita y lengua hablada. A partir de entonces publicó en Gallimard una novela por año. *Gueule de pierre* (1934) y su continuación, *Les Temps mêlés* (1941), abordaban el drama de las relaciones entre padres e hijos; en *Les Derniers jours* (1936), el héroe vivía la decadencia de la posguerra. Estas novelas, al igual que *Chêne et Chien* (1937), "novela en verso", *Les Enfants du limon* (1938) y *Un rude hiver* (1939), se inscribieron en lo que puede considerarse como una "novela familiar" que trazaba su historia personal.

Por esas fechas comenzó su creciente interés por las religiones orientales y el pensamiento esotérico. En 1938 fundó con [Henry Miller](#) la revista *Volontés*. Ante el estallido de la [Segunda Guerra Mundial](#), su *Journal 1939-1940* (diario publicado póstumamente en 1986) revela una angustia que sólo lograba apaciguar con el ejercicio de sus rituales.

Las novelas que publicó durante y después de la guerra, *Mi amigo Pierrot* (1942), *Loin de Rueil* (1944) y *La alegría de la vida* (1952), son menos sombrías que las anteriores y están presididas por un cierto júbilo, que se acentuó en *Zazie en el metro* (1959), en la que la mezcla de lo popular y lo erudito da fuerza cómica a la obra y que, al igual que *Ejercicios de estilo* (1947), consolidó su popularidad. *Zazie en el metro* obtuvo un

importante premio por su humor negro, y fue llevada a la gran pantalla al año siguiente por [Louis Malle](#). Los *Ejercicios de estilo* relatan un mismo y trivial incidente de 99 maneras o "estilos" diferentes.

Paralelamente, multiplicó las actividades escribiendo para el cine, diarios y revistas. Publicó compendios de poemas: *Les Ziaux* (1943), *Le Chien à la mandoline* (1958) y *Sonnets* (1958); novelas breves: *Une trousse verte* (1947) y *Le Cheval troyen* (1948). Con el seudónimo de Sally Mara publicó dos novelas: *Siempre somos demasiado buenos con las mujeres* (1947) y *Diario íntimo* (1950).

En 1960 creó OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), grupo que preconizaba la reintroducción del concepto de coerción formal como los lipogramas o las estructuras matemáticas en la creación literaria, y cuya intención era explorar los juegos y las combinatorias posibles dentro de las reglas convencionales de la literatura; pertenecieron al grupo, entre otros, [Italo Calvino](#) y Georges Pérec. Su actividad continuó con nuevos libros de poesía, como *Cent Mille Millions de poèmes* (1961), que sólo contenía diez sonetos, novelas como *Flores azules* (1965) y *Le Vol d'Icare* (1970) y ensayos sobre las matemáticas. Después de su muerte se publicaron *Contes et Propos* (1981), *Philosophes et Voyous* (1986) y parte de sus *Journaux* o diarios.

De los muchos heréticos del surrealismo, entre los que Queneau ocupa un lugar destacado, acaso ninguno como él llevó la herejía hasta el punto de vindicar los orígenes del propio movimiento: heredero directo de [Alfred Jarry](#), es un notable ejemplo de la vigencia de la patafísica, esa "ciencia de las excepciones" que intuyera su maestro.

Fuente: Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Raymond Queneau». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/q/queneau.htm> [fecha de acceso: 26 de marzo de 2023].

## Lectura

«La incuestionable expresión de que los años no pasan en balde hace excepción de Zazie en el metro –y en general de toda la obra de Queneau. Los diez y nueve años transcurridos desde la primera edición francesa hasta ésta que se presenta hoy aquí al público español, han ido enriqueciendo el texto original de manera sorprendente. Todo lo que en 1959 eran atisbos sagacísimos del autor, se ha convertido en una realidad tan generalizada que hoy, no sólo en Francia sino en Europa entera, son moneda común. Los «jeans» de Zazie, su particular manera de reaccionar ante cualquier acontecimiento y su lenguaje –sobre todo su lenguaje– forman parte cotidiana de cualquier sociedad urbana de los años setenta.

La ligereza de estas páginas, por las que el lector pasa sin darse cuenta, son la elaboración de muchos años y la decantación minuciosa que Queneau emprendió para conseguir el más difícil de los logros: lo universal a base de lo particular. Nadie puede negar la primordial condición parisina de Zazie, pero nadie tampoco puede dejar de

comprender el mundo que encierra. Y todos los logros de Queneau parten de una cualidad difícil de encontrar en la narrativa moderna: el humor. El lector consigue divertirse y gozar a lo largo de cada una de las páginas del libro con los personajes, con las situaciones, con la particularísima manera de hablar de cada uno, recurriendo a giros, expresiones y locuciones tanto personales como del argot al uso. Esta es precisamente la dificultad de *Zazie en el metro*, la de conseguir una traducción que recree ese lenguaje, pero el escollo, en esta ocasión, ha sido salvado por Sánchez Dragó de manera impecable, consiguiendo un castellano tan próximo al francés original, y tan legible en cualquier punto de la geografía de nuestro idioma, que *Zazie* se incorporará de lleno a esa nómina de personajes que nos acompañan siempre como paradigmas y como amigos. Pero toda la gracia y humor de primer cuño que emplea Queneau a lo largo del libro no son de manera alguna superficiales, sino que ocultan sin eludir un poso de tristeza y amargura, a la vez que una despiadada crítica de los nuevos patrones de vida, tanto que, cuando *Zazie* dice su famosa última frase, el lector sonreirá con cierta dificultad.»

Fuente: Texto anónimo en solapas interiores de cubierta en *Zazie en el metro*. Madrid, Alfaguara, 1978.

«Si a la mayoría de nosotros nos preguntaran por intelectuales franceses de los años 50 y 60 del siglo XX, seguramente saldrían a relucir nombres como los de Alain Resnais, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Louis Althusser, Michel Foucault o Jean-Luc Godard. Todos ellos intelectuales muy sesudos, muy serios, muy de “gafapastas”.

Pero no toda la intelectualidad francesa de su tiempo fue así. Hubo una parte de ella que se fue más por la rama lúdica y que describió y analizó el mundo y la época que le tocó vivir desde el humor, el absurdo y el surrealismo. Uno de los ejemplos más claros fue el Ilustre Colegio de [Patafísica](#), del que fueron miembros, entre otros, Boris Vian, Eugene Ionesco o Raymond Queneau.

Y hoy vamos a tirar para ese lado aprovechando que la pasada Tochoweek nos ha dejado el cerebro como un campo arrasado por una plaga de langostas hambrientas y que, por tanto, no tenemos el coco para disquisiciones filosóficas de primer nivel. Nos ponemos con "*Zazie en el metro*", una de las más famosas novelas del autor de los "[Ejercicios de estilo](#)" y creador del [OuLiPo](#), fama debida, en parte, a la adaptación cinematográfica que hizo en 1960 el también francés Louis Malle.

El libro tiene un argumento muy simple. *Zazie* (una niña de unos 12-13 años aproximadamente) es dejada por su madre en París al cuidado de su tío Gabriel durante 2 días y medio. ¿Por qué? Bueno, en fin. Eso son cosas de mayores.

Pero *Zazie* no es una niña cualquiera. Es lista como ella sola, malencarada, lenguaraz, rebelde, independiente. Y para colmo de males se le ha metido en la cabeza recorrer la ciudad en metro, pero desgraciadamente para ella ¡¡¡hay huelga de trabajadores de metro!!!. A *Zazie* no le importa y comienza a deambular, en taxi o a pie, por la ciudad. Y en la ciudad vivirá situaciones inverosímiles y se topará con personajes de lo más variopinto.

Se encontrará con sátiros disfrazados de policías disfrazados de sátiros, buscavidas, viudas ninfómanas, turistas engañados, cabarets de “homosexuales”, etc. También se perderá por la ciudad, subirá a la Torre Eiffel, se verá metida en alocadas persecuciones, secuestros discusiones tabernarias, etc.

Todo ello contado a un ritmo endiablado, con diálogos chispeantes, gran frescura y con un humor disparatado y absurdo. Y esto pese a que el humor de Queneau se basa mucho en juegos de palabras y alteraciones sintácticas, lo que hace muy difícil que el ritmo y la gracia del libro se mantenga en la traducción. Aquí me gustaría mencionar que la traducción corre a cargo de Fernando Sánchez Dragó (me he prometido no emitir juicios de valor sobre el susodicho), el cual creo que consigue salir airoso del trance. Obviamente, habrá juegos de palabras intraducibles, otros que pierdan todo su sentido en castellano y otros que otro traductor hubiera expresado de forma diferente, pero me da la sensación de que ha sido un duro trabajo y de que la labor de Sánchez Dragó es bastante buena.

La novela también es, en parte, novela de iniciación o de aprendizaje en el sentido más amplio del término. Zazie se ve empujada al mundo de los adultos, lo contempla, choca con él e intenta comprenderlo. De hecho, al final de libro, cuando su madre le pregunta: “Entonces, ¿qué has hecho?”, ella responde, ni corta ni perezosa, “He envejecido”.

Nosotros no diremos que hemos envejecido con las aventuras de “Zazie en el metro”. Pero sí podemos afirmar que nos hemos reído (y mucho) con su lectura.»

Fuente: <http://unlibroaldia.blogspot.com/2016/05/raymond-queneau-zazie-en-el-metro.html>

## Otros enlaces de interés

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00011504/raymond-queneau-a-propos-de-zazie-dans-le-metro>

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i19051870/raymond-queneau-et-le-comique-dans-zazie-dans-le-metro>

## Adaptación cinematográfica

<https://www.filmin.es/pelicula/zazie-en-el-metro?origin=searcher&origin-query=primary>

## Ilustra

Iratxe López de Munáin (Pamplona)

<https://cargocollective.com/iratxedemunain>

## El tambor de hojalata (1959)

Günter Grass

(Ciudad libre de Danzig, 1927-  
Lübeck, 2015)

### Günter Grass

«Escritor alemán nacido en Danzig, Polonia, el 15 de octubre de 1927 y fallecido en Lübeck, Alemania, el 13 de abril de 2015. Fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1999 "por su forma de descubrir y recrear el rostro olvidado de la historia".

Creció en un entorno católico y pequeñoburgués, hecho que impregna toda su producción literaria, así como las experiencias de una juventud en el III Reich y su participación como soldado en la I Guerra Mundial.

En 1947 trabajó como aprendiz de marmolista y ese mismo año comenzó a estudiar pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf y posteriormente en Berlín: estas tareas manuales son fundamentales para entender su concepción de la obra literaria como algo artesano, en sus propias palabras "La obra gráfica corre paralela a la prosa". En 1955, un año antes de publicar su primer libro, presentó su primera exposición.

Su novela *Die Blechtrommel (El tambor de hojalata, 1959)*, un escándalo en Alemania, fue todo un éxito fuera de las fronteras del país, y abrió las puertas al mercado internacional a la incipiente literatura alemana de posguerra. La historia de Oskar Mazerath, narrada con una riqueza lingüística poco usual en aquellos años, sirve para desenmascarar situaciones históricas y personales de la guerra y la posguerra. La novela es la primera de la trilogía conocida como *Danziger-Trilogie (Trilogía de Danzig)*, completada con *Katz und Maus (El gato y el ratón, 1961)* y *Hundejahre (Años de perro, 1963)*, una trilogía de protesta contra la manipulación de las masas, el delirio belicista y la mentira sobre la realidad del pasado. Sin embargo, Grass también ha sido capaz de desenmascarar la mentira de la izquierda más radical, enfrentándose a ella en obras como el drama *Die Plebejer proben den Aufstand (Los plebeyos prueban el levantamiento, 1966)* o el diario ficticio *Aus dem Tagebuch einer Schnecke (Del diario de un caracol, 1969)*, obras que le pusieron en contra del movimiento estudiantil.

La obra de los años posteriores, del decenio de los 70 y los 80, descubre de nuevo al Grass primitivo, al narrador que recuerda el pasado y vive el presente: la novela *Der Butt (El rodaballo, 1977)* se desplaza incluso hasta épocas muy anteriores y remotas, como la Edad de Piedra; en *Das Treffen in Telgte (El encuentro en Telgte, 1979)* recrea en la ficción a un grupo de escritores barrocos tras cuyas actividades no se refleja otra cosa que las del propio Grupo 47 del cual Grass formaba parte, junto a autores como [Heinrich](#)

[Böll](#), [Enzensberger](#) o [Peter Handke](#). *Die Rättin* (La ratesa, 1986) proyecta un horizonte de futuro casi apocalíptico para el género humano.

Comprometido siempre con la política de la coalición liberal socialista, participó en 1970 en la firma de los acuerdos bilaterales con Polonia. En 1978 fundó el Premio Alfred Döblin y en 1992 la Fundación Daniel Chodowiecki, con el objeto de promocionar a los jóvenes dibujantes polacos. Su toma de posición a favor de los pueblos gitanos le valió en 1983 el Premio Hidalgo otorgado por los gitanos de la península Ibérica.

En 1999 se convirtió en el primer autor que no escribe en castellano que obtenía el Premio Príncipe de Asturias de la Letras, y publicó *Mi siglo*, cien textos, cada uno de ellos referido a un año del siglo XX. Ese mismo año obtuvo el Premio Nobel de Literatura que concede la Academia Sueca, "por su forma de descubrir y recrear el rostro olvidado de la historia".

En 2002 la crítica alemana recibió con entusiasmo la nueva novela de Grass, *Al paso del cangrejo*, una obra instalada entre la ficción y la realidad en la que el autor narra el dolor que sufrieron los propios alemanes durante un episodio de la Segunda Guerra Mundial. En 2004 publicó *Artículos y opiniones (1955-1971)*, primer volumen de su *Obra ensayística completa*. En 2005 anunció la creación de un foro literario, Lübeck 05, que trataría de recuperar el espíritu del célebre Grupo 47.

A la sombra de su gran actividad literaria, Grass también desarrolló una intensa producción escultórica y pictórica. Prueba de ello es la exposición de su obra gráfica celebrada en Barcelona o el centenar de piezas de bronce y terracota que expuso en la iglesia de Gotinga en mayo de 2004.

En el verano de 2006 Grass fue portada de muchos periódicos, no por la aparición de su nueva obra de corte autobiográfico y titulada *Pelando la cebolla*, sino por unas declaraciones al periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en las que aseguraba que no sólo fue reclutado por el ejército de [Hitler](#), sino que formó parte de las temibles Waffen-SS, el cuerpo de elite y brazo de combate de las SS. La noticia desató ríos de tinta en todo el mundo, pero especialmente en su país de origen, en el que no faltaron las voces que reclamaron la renuncia del escritor de su Premio Nobel. Grass tuvo que salir al paso pidiendo perdón por su "pecado de juventud", mientras que sus defensores esgrimieron su continua dedicación a la causa antibelicista y a la denuncia de los desmanes y horrores provocados por la guerra en todo el siglo XX.»

Fuente: <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=grass-gunter>

## Lectura

«Grass encontrará su historia en la descripción del mundo del que él mismo ha surgido, y con ello se puede introducir la segunda fase, la de *El tambor de hojalata* y la «trilogía» de Danzig». Con la historia del enano Oskar Matzerath, que como un pícaro clásico observa desde abajo el ambiente nazi y pequeñoburgués primero, luego el ambiente restaurador de la Alemania Federal en la era Adenauer, consiguió Grass un

reconocimiento inmediato y general y creó la novela emblemática de la posguerra alemana.

Clave de su éxito fue probablemente que en ella el nacionalsocialismo no era tratado como una ideología que unos enseñaban y otros seguían, sino que el texto conseguía mostrar, casi de pasada y sin mayores aspavientos, cómo el fascismo era la oscura práctica vital de personas que tenían la sensación de que la vida les daba poco. Grass muestra el ascenso del nazismo desde la capa social que lo apoyará mayoritariamente, la pequeña burguesía. Ocurre por una suma de decisiones individuales y privadas, que reúnen a los Matzertah, Pokriefkes, Liebenaus, y como quiera que se llamen, en lo que serán la SA y posteriormente la NSDAP. La narración se convierte para el autor y para su narrador ficticio, Oskar, en la evocación de una patria perdida, perdida por motivos históricos y políticos, lo que permite hacer visible la relación entre el presente desde el que narra Oskar y el pasado narrado, mostrar la pervivencia del pasado en el presente, la relación de la República Federal alemana con el nacionalsocialismo, la guerra, los judíos, las pérdidas regiones del este. La novela se narra desde una perspectiva individual que recoge tanto la del pícaro como, irónicamente distanciada, la de la novela de formación. Pues también es una novela que narra la formación de un artista, un artista del tambor, un personaje marginal, antipático, grandilocuente, asocial, mentiroso y corroído por el afán de protagonismo. La primera frase de la novela ya marca una situación comunicativa peculiar y específica: Oskar narra desde el manicomio y poco antes de que le den el alta. Narra desde su celda individual, sólo lo observa el ojo de su cuidador desde un mirador, pero el ojo del cuidador es marrón, de un marrón incapaz de descifrar el azul de los ojos de Oskar: no sabe ni entiende nada. Quienes visitan a Oskar una vez por semana no sospechan su tarea narrativa. De forma que la narración se dirige al vacío, al silencio. Y lo que Oskar narra, que él define como mentiras, es de hecho la creación de una máscara.»

Fuente: Marisa Siguán: «Günter Grass», en *100 escritores del siglo xx*. Coordinador: Domingo Ródenas. Barcelona, Ariel, 2008

## Otros enlaces de interés

<https://www.ersilias.com/discurso-de-gunter-grass-al-recoger-el-premio-nobel-del-1999/>

<https://www.ersilias.com/discurso-de-gunter-grass-al-recibir-el-premio-principe-de-asturias-de-las-letras/>

## Adaptación cinematográfica

<https://www.filmin.es/pelicula/el-tambor-de-hojalata?origin=searcher&origin-query=primary>

## Ilustra

**Pep Carrió**

Mallorca, 1963

<https://www.pepcarrio.com/>

<https://cargocollective.com/pepcarriolab>

<https://www.instagram.com/estudiopepcarrio/>



## W o el recuerdo de infancia (1975)

Georges Perec

París, 1936-Ivry-sur-Seine, 1982

### Georges Perec

«Procedente de una familia judía polaca, Georges Perec pierde a su padre en el frente en 1940. Su madre deportada a Auschwitz, desaparece tres años después. Adoptado por su tía paterna y el marido de ésta, Perec comienza una primera etapa de análisis durante su adolescencia. A los dieciocho años, ya quiere ser escritor. Abandona sus estudios de Historia y obtiene al vuelo un diploma en Sociología. Después de unos años difíciles, gana el premio Renaudot en 1965 con *Les Choses. Une histoire des années soixante (Las Cosas. Una historia de los años sesenta)*. Su trabajo en el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) como documentalista en neurofisiología no le impide seguir escribiendo y elaborando pasatiempos. Jugador literario compulsivo, Perec confeccionó numerosos crucigramas, jeroglíficos, criptogramas, anagramas, enigmas, curiosidades aritméticas y pastiches de artículos científicos, entre otros, para diversas publicaciones. Esta actividad es inseparable de su universo literario. El ingreso, en 1966, en el Oulipo, acrónimo de *Ouvroir de Littérature potentielle* (Taller de Literatura Potencial), fundado por Queneau y François Le Lyonnais en 1960, ratifica la continuidad perequiana entre juego y escritura. Después de la indiferencia sonámbula que atraviesa la no-historia, *Un homme qui dort (Un hombre que duerme, 1967)*, llegan sus dos novelas elaboradas a partir de lipogramas, *La Disparition (El secuestro, 1969)* y *Les Revenentes (Las aparecidas, 1972)*. La primera carece de «e» (la «e» muda francesa es, aquí, la marca persistente de lo indecible), mientras que la segunda solo autoriza el uso de dicha vocal (con las inopinadas libertades ortográficas que ello comporta). En ellas, Perec consigue elevar a la categoría de arte el juego infantil basado en *el mismo principio*. *La Boutique obscure (La Tienda oscura, 1973)* propone una autobiografía nocturna a partir de ciento veinticuatro sueños, mientras que en *W ou le souvenir d'enfance (W o el recuerdo de la infancia, 1975)* la autobiografía de la infancia se alterna con un extraño relato de ficción. Inspirándose en los trabajos de análisis de la vida cotidiana de Paul Virilio, Perec propone una exploración concéntrica del espacio, desde la página en blanco hasta el universo en *Espèces d'espaces (Especies de espacios, 1974)*. *La vie mode d'emploi (La vida instrucciones de uso, 1978)*, ganadora del Premio Médicis en 1978, es su novela más ambiciosa y compleja. La autobiografía colectiva en forma de letanía de *Je me souviens (Me acuerdo, 1978)* hace emerger el imaginario cultural de toda una generación. En *Récits d'Ellis Island (Relatos de Ellis Island, 1980)* —el islote del puerto de Nueva York donde se procedía a la selección de los inmigrantes que llegaban por mar—, Perec aborda el exilio y la ruptura que marcan su no-origen de forma menos indirecta que en obras anteriores. Muere en 1982, a los cuarenta y cinco años, víctima de un cáncer. *53 Jours (Cincuenta y tres días)*, texto inacabado en el que trabajaba en el momento de su muerte, combina elementos propios de la novela policiaca con sofisticadas

construcciones especulares. De manera póstuma aparecen también, entre otros, *Penser / Classer (Pensar / Clasificar)* y *L'Infra-ordinaire (Lo infra ordinario)*.»

Fuente: María del Mar García: «Georges Perec», en *100 escritores del siglo xx*. Coordinador: Domingo Ródenas. Barcelona, Ariel, 2008

## Lectura

«Mi empresa autobiográfica comprende tres libros. [...] El tercer libro es una novela de aventuras. Nació de un recuerdo de niñez; o, más exactamente, de un fantasma que desarrollé abundantemente, a los doce o trece años, durante mi primera psicoterapia. Lo había olvidado completamente; lo recordé de nuevo en Venecia, una tarde, en septiembre de 1967, estando un poco borracho; pero la idea de desarrollar una novela a partir de ahí me vino mucho más tarde. El libro se llama:

### W

W es una lista en algún lugar de la Tierra de Fuego. En ella vive una raza de atletas vestidos con chándales blancos con una W mayúscula negra dibujada en ellos. Es era casi lo único que recordaba. Pero sé que he contado muchas veces W (con la palabra o con dibujos) y que puedo, hoy, contando W, contar mi infancia. En principio, W era el tercer libro que tenía que escribir; ¡lo había previsto para algo así como 1975 o 1977! Pero hace unas seis semanas decidí ponerme con él enseguida. Es difícil de explicar, Pero Lugares en los que he dormido no es más que un proyecto lejano para el que no tengo notas todavía y que va a exigir que encuentre, reúna y actualice numerosas agendas, cuadernos, etc. En cuanto a *El árbol*, tampoco he reunido aún todos los documentos necesarios y, como ya le he dicho, dudo un poco de meterme a fondo con él.

Por el contrario, W me apasiona: una novela de aventuras, una novela de viajes, una novela de educación (*Bildungsroman*); ¡Julio Verne, Roussel y Lewis Carroll! Mis primeros esbozos, plagiando Los hijos del capitán Grant, me dieron mucho ánimo, pero ahora no me parecen muy concluyentes. Tras la huella también de Julio Verne, me dije después que ya que Julio Verne había ilustrado una cierta imagen de la ciencia de su época (positivismo, cientificismo, hada electricidad, historia de las civilizaciones, etc.), yo podía tener la ambición de hacer lo mismo y proponerme basar mis aventuras y la descripción de la sociedad de W en datos psicoanalíticos (como cabría suponer), etnológicos, informáticos, lingüísticos, etc. Pero, una vez pasado el primer entusiasmo, me aconsejé a mí mismo prudencia, recordando muy oportunamente un proyecto antiguo, bastante similar, titulado *Fragmentos de un Ninipotch*, que no pude aguantar más de seis meses (después he leído pasajes bastante divertidos, pero creo que el conjunto era muy malo).

Hace tres semanas más o menos, me dije que lo que mejor convendría a un proyecto así es el formato de novela por entregas. Entiendo por ello la aparición periódica regular en un semanario, o incluso un diario (y no una disgregación posterior como se hace hoy con la mayoría de los folletines) que me obligara cada día a una nueva invención, a construir

episodios en que cada uno fuera una continuación feliz del anterior y prepararse con misterio y suspense, el siguiente.

Esa idea también me entusiasmó; me dije que el folletín era una de las hermosas invenciones de la novela, y que había hecho posible a Balzac, Zola, Eugenio Sue, Dumas, Sterne, *and so on*. Decidí escribir en el acto a Beuve-Mery para preguntarle si aceptaría publicar cada día mi «work in progress». Tras reflexionar, me dije, primero: que Beuve-Méry no aceptaría en ningún caso, segundo: que una obligación cotidiana era sin duda demasiado, y en tercer lugar: que más valía pensar que esos autores fueron grandes autores a pesar de sus obligaciones, y no gracias a ellas.»

Fuente: Georges Perec: *Carta a Maurice Nadeau, 7 de julio de 1969*, en *Nací*, Madrid, Abada, 2008.

«Perec comienza a escribir *W o el recuerdo de la infancia* después de una etapa de psicoanálisis. El libro contiene, junto a textos de ficción, fragmentos dispersos de su historia y de sus fantasmas cuya interpretación queda en suspenso. Ante la precariedad y la pobreza de los recuerdos, el narrador aborda su problemática con la memoria. Pero es gesto de escribir, de trazar una letra tras otra es, en sí mismo, una forma de testimoniar, de conectar con la imagen de la muerte de sus padres y, al tiempo, con la huella breve de su existencia. La historia de un niño silencioso, Gaspard Winckler, desaparecido en un naufragio en el que muere su madre, da paso a la de un desertor, cuyo nombre falso es... Gaspard Winckler, quien, impulsado tal vez por la coincidencia onomástica, inicia la búsqueda del huérfano. Pero esta historia es también interrumpida. Buscando al niño, el impostor Winckler encuentra la isla W, parábola del universo nazi que se describe como un lugar de pesadilla gobernado por el Deporte en el que reina el anonimato y donde sólo los fuertes sobreviven. La autobiografía emerge, así, de la ficción.»

Fuente: María del Mar García: «Georges Perec», en *100 escritores del siglo xx*. Coordinador: Domingo Ródenas. Barcelona, Ariel, 2008

## Ilustra

**Juan Palomino** (Ciudad de México, 1984)

<https://www.instagram.com/juanpalomino.ilustrador/?hl=es>

## Claus y Lucas (1986.1991)

Agota Kristof

(Csikvánd, 1935-Neuchâtel, 2011)

### Agota Kristof

#### «Agota Kristof: la niña que sabía mentir

He estado casada dos veces y siempre me resultó insoportable. Supongo que quedarme sola está en mi naturaleza, y sospecho que es algo que no le sucede a todo el mundo”, dijo en una entrevista Agota Kristof. Para entonces ya era una escritora consumada, traducida a más de veinte idiomas y sometida a constantes entrevistas y homenajes, pero no había perdido el aire campechano y algo pueblerino que la caracterizaba.

Sin ninguna formación especial, a base de paciencia y abnegación, como lo declaró en su diminuta autobiografía (*La analfabeta*, donde se propone dar consejos literarios a sus lectores), había escrito, entre otras cosas, una potente trilogía de novelas que pintaba como nadie la vida difícil de los emigrados huyendo del stalinismo, pero también la condición cruel e ignota de la infancia: *El gran cuaderno*, *La prueba*, *La tercera mentira* (reunidas también en el libro *Claus y Lucas*). Lo había hecho, además, siguiendo la estela de otros grandes narradores como Beckett, Ciorán, Ionesco o Nabokov, en un idioma ajeno.

¿Cómo es posible que una “analfabeta” como ella, que no conocía el francés, divorciada dos veces, teniendo que trabajar para sobrevivir y con varios hijos a su cargo, se haya imbuido a tal punto de escribir toda su obra en ese idioma? Esta es la historia de ese milagro.

La historia comienza una noche de 1935, en Csikvánd, una pequeña ciudad de Hungría. En una de las casas se oyen gritos desaforados: es la esposa del maestro que está dando a luz. No es un parto sencillo: el bebé está ubicado en una posición difícil y la esposa del maestro, atendida por la partera del pueblo, transpira y grita.

Tres horas después, logran sacárselo. «Es una nena», exclama la partera. Como ciertos videntes conocidos, la nena tiene los ojos abiertos y gigantes y mira al mundo con tranquilidad, sin lágrimas ni gritos. Le pondrán el nombre de «Agota», una variedad de Agatha que significa «de buen corazón».

Cuando Agota y sus hermanos se portaban mal, la madre les daba el siguiente castigo: tenían que ir a ver al padre, que estaba dando clases en el único colegio del pueblo, y él los sentaba en un rincón a leer. Es así como la pequeña Agota contrae lo que en su

autobiografía llama «la incurable enfermedad de la lectura». Lee de todo, y sus hermanos y sus padres se lo reprochan: lee «demasiado».

Una helada noche de noviembre se internaron en un bosque guiados por un pasador de frontera. El marido de Agota había participado de una revolución sofocada. Debían huir.

La lectura es, para ella, una forma de lo inútil, en el mejor sentido de la palabra. Y también se enfrenta, desde niña, a ese otro acto gratuito e inexplicable que es la escritura. Al principio desde la oralidad. Agota descubre, cuando todavía no sabe atarse los zapatos, que le gusta y le sale eso de «contar historias».

Y que las historias que más le gustan no son aquellas reales sino las que se puede inventar ella misma. En un acto de rebeldía infantil, le dice a su abuela, la encargada de contar historias a los niños, que será ella quien tome la posta. Entonces las historias aparecen de la nada, sin necesidad de pensarlas, siquiera.

Una de esas primeras «ficciones» o mentiras le supone un castigo. Para divertirse, nomás, Agota le dice a uno de sus hermanos que es adoptado. Se lo dice con tanta verosimilitud y cuidado en los detalles que el chico se lo cree, y la niña es obligada a arrodillarse sobre una mazorca de maíz.

Pero todavía la escritura le es ajena. Vendrá después, cuando se haya quebrado, según declara ella «el hilo de plata de la infancia», y sea enviada junto a sus hermanas a un internado en una ciudad desconocida.

Escribir, entonces, se transforma en el único bálsamo posible para soportar ese pequeño destierro, que preanunciaría el otro, el grande, el definitivo. En el internado (que podemos imaginar, sí, por completo *dickensiano*) Agota escribe sus primeros poemas, los mismos que perderá cuando se vaya de Hungría para siempre.

Tiene 21 años en ese momento, se ha casado el año anterior con un profesor de escuela y lleva en brazos una hija de cuatro meses. Agota y su esposo atraviesan, una helada noche de noviembre, asistidos por un pasador de fronteras de nombre José, el límite entre Hungría y Austria.

No van solos (están con una decena de personas) y sus únicas pertenencias consisten en dos bolsas que su marido acarrea a la espalda, con cosas de bebé (biberones, pañales, ropa) y unos diccionarios.

Tienen que huir porque el marido de Agota ha participado activamente en la revolución contra el régimen soviético que tuvo lugar en aquellos años en Hungría. La revolución ha sido sofocada y lo que sigue es el descubrimiento de los culpables y su posterior fusilamiento. No les queda otra.

Caminan por el bosque cubierto de nieve en la oscuridad. En un momento sienten que están perdidos, que están dando vueltas en círculo, que han vuelto a Hungría (lo que en términos prácticos significa que serán encarcelados y separados de su hija).

Son encandilados, entonces, por una luz potente. Unos soldados les preguntan, en alemán, qué hacen ahí. «Somos refugiados», dicen ellos. Los soldados los trasladan a un pueblo, donde son recibidos por el alcalde y tratados con amabilidad.

Es el año 1956. El pueblo donde son trasladados, en Suiza, se llama Neuchâtel y allí vivirá Agota hasta su muerte, en 2011.

### **El desahogo de la escritura**

Se instalan en Suiza, entonces, y a pesar de la cordialidad general, comienzan a sufrir el mal del destierro, especie de síndrome que los atormenta parejamente: han perdido sus casas, han perdido su lengua, han perdido su país. Agota ni siquiera llegó a despedirse de sus padres.

Apenas llegados a Suiza son instalados en un cuartel, rodeado de alambradas, y la gente del pueblo va a verlos con curiosidad entomológica. A través del alambrado les pasan chocolates, naranjas, cigarrillos, dinero, como si estuvieran visitando a los presos de la cárcel o a animales en un zoológico.

Después serán distribuidos y conseguirán distintos trabajos. Agota entra en una fábrica de relojes de Fontainemelon. Es una vida dura: se levanta a las cinco y media, desayuna, deja a su niña en la guardería, entra en la fábrica, sale a las cinco de la tarde, recoge a su hija, hace las compras, acuesta a su hija y en esas dos horas finales, con el cansancio del día acumulado en el cuerpo, escribe.

«Me planteé la literatura como algo personal, nunca pretendí llegar a nada», diría, años después, en una de las tantas entrevistas. «Escribía para mí cuando los niños se habían acostado y ya no había ruido en casa». Al principio fueron poemas. El trabajo monótono y repetitivo de la fábrica ayudaba: le ponía a los versos el ritmo del movimiento de ensamble.

Los poemas son lo que la mantiene a flote en esos años. No todos lo logran. De los que formaban el contingente que atravesó el bosque esa noche, algunos se han ido a los Estados Unidos o a Canadá, otros han vuelto a Hungría, aun sabiendo que les esperaba la prisión. Y otros se han suicidado. En su autobiografía, Kristof se preocupa de detallar el método: barbitúricos, gas, una soga. «La más joven tenía dieciocho años», escribe. «Se llamaba Gisele».

Agota tuvo que aprender a hablar francés y recién entonces, a escribir, con un viejo diccionario como maestro.

Al principio traduce sus poemas, después comienza a escribir obras de teatro, que se representan sobre todo en la radio. En el medio se divorcia, se vuelve a casar, tiene otro hijo, vuelve a divorciarse. Su vida se aleja de la fábrica donde estaba esclavizada y se acerca cada vez más al mundo del teatro.

Comienza a trabajar en una escuela de teatro como docente: uno de sus cursos empieza con ejercicios de expresión corporal. El ejercicio del silencio, de la

inmovilidad, del ayuno. Son los mismos que, jugando, ella realizaba con sus hermanos en su infancia.

Por las noches, a la vuelta de su nuevo trabajo, acumula la escritura de esos ejercicios como si fueran una bitácora, un diario. La pila crece y crece, y dos años después ahí lo tienen: *El gran cuaderno*, la novela que la hizo famosa en todo el mundo.

Si usted no ha leído todavía esa novela: corra a buscarla. En ella se condensan todas las experiencias de Agota Kristof, potenciadas por la ficción. La historia de dos niños que por causa de la guerra deben ser criados por una abuela malvada de cuentos de hadas. Los niños también son malvados. Su madre es malvada. También su vecina de labio leporino es malvada. Prácticamente todo el mundo es malvado pero está narrado sin sentimentalismo o lástima de ninguna clase: más bien inteligencia, con humor.

También con un uso muy medido de las palabras, la clase de uso que solo un hablante no nativo de una lengua puede darle (lo mismo le pasó a Samuel Beckett, que encontró su estilo seco y descarnado a partir del cambio de lengua). Kristof mandó su libro a tres editoriales y dos se lo rechazaron y una, la más astuta, se la publicó. El resto es historia.»

Fuente: Luciano Lamberti: [https://www.clarin.com/viva/agota-kristof-nina-sabia-mentir\\_0\\_A8vHwYnM.html](https://www.clarin.com/viva/agota-kristof-nina-sabia-mentir_0_A8vHwYnM.html)

## Lectura

«Después de una de esas extrañas travesías que experimentan algunos libros por el desierto de los volúmenes descatalogados, de forma incomprensible la mayoría de las veces, una de las obras fundamentales de la narradora húngara [Agota Kristof](#) ha podido abandonar ese reino de las tinieblas para volver con nosotros tras una oportuna reedición de [Libros del Asteroide](#).

Antes de abordar cualquier consideración crítica acerca del texto de Agota Kristof, hay que centrarse en ciertos aspectos fundamentales que mediatizan la lectura de esta nueva edición. Puede que el profano en estos asuntos se sorprenda un poco, pero la verdad es que la húngara jamás escribió una obra con ese título de [Claus y Lucas](#). Así que, nunca mejor dicho, vayamos por partes.

La edición de Libros del Asteroide incluye tres secciones: [El gran cuaderno](#), [La prueba](#) y [La tercera mentira](#). Esto, que a simple vista podría parecer una división de la obra *Claus y Lucas* es, realmente, la recopilación de los tres volúmenes independientes que la autora publicó con los personajes de *Claus y Lucas* como protagonistas. En concreto, los dos hermanos juntos para el primer libro, solo Lucas para el segundo y de nuevo ambos en el tercero, aunque ese último tal vez sea más un libro de Claus.

Agota Kristof editó estas obras como tres novelas completamente independientes en los años 1986, 1988 y 1992. Y fueron recopiladas en 2007 por la editorial de [El Aleph](#) para el mercado en castellano en un solo volumen, bajo el título aglutinador de [Claus y Lucas](#), que después terminó descatalogado. Esta edición es la que ahora recupera

Libros del Asteroide. ¿Qué problemas y qué virtudes nos encontramos al juntar tres novelas con el objeto de ser leídas de un tirón y que, originalmente, se publicaron con una diferencia de seis años?

Indudablemente, la serie narrativa gana en cohesión al presentarse junta e integrada como un solo libro de tres partes, pero esto, a la larga, y al estar los textos concebidos como unidades autónomas, también muestra algunas grietas. Y esas grietas provienen del significado y del peso casi monstruoso de la primera novela de la saga, *El gran cuaderno*, en comparación con las otras dos.

*El gran cuaderno* es la novela de Claus y Lucas, sin duda, y el libro por el que Agota Kristof, en su debut literario, alcanzó la fama y que no pudo superar (algo, por otra parte, bastante habitual en muchos grandes escritores, que son incapaces de repetir aquella primera obra que los lanzó al éxito). Con esta novela recibió el Premio Europeo de literatura francesa —no hay que olvidar que la obra estaba escrita originalmente en francés, dado que Agota Kristof se exilió de la Hungría comunista a Suiza— y fue traducida a más de 30 idiomas.

Quizás esa lengua nueva en la que redactó *El gran cuaderno* tuviera mucho que ver a la hora de presentarnos un estilo limpio, directo y escueto, sin florituras ni frases complejas, que en principio sirve para situar en primera línea la violencia descarnada de la historia de los dos hermanos, que además nos la cuentan amparados en un “nosotros” que, si bien no es una excepción dentro del mundo de la literatura, hay que confesar que tampoco es muy común en la narrativa.

Ese “nosotros” en el cual se cuentan los acontecimientos de esta primera novela, quizás sea el mayor acierto de la húngara. Otro, como ya he dicho, es el lenguaje seco y sarmentoso, escueto y casi angustiosamente escaso, que transforma el acontecimiento, por mínimo que sea, en un suceso con una atracción descomunal.

La historia de los dos hermanos gemelos que son dejados por su madre en la casa de campo de la abuela a causa del avance de la guerra y de la invasión de los extranjeros (Segunda Guerra Mundial y nazismo, la ocupación alemana que nunca se llama por su nombre en *El gran cuaderno*), se centra en la enconada lucha de los chavales por conseguir una supervivencia a toda costa, una forma de subsistir en la que ambos se comportan como una entidad única.

De esa manera, sus decisiones de curtirse de las formas más bárbaras para hacerle frente al salvajismo los van deshumanizando y convirtiendo en unos seres que se enfrentan al padecimiento como si fueran autómatas. No sienten hambre, ni frío, ni dolor, ni fatiga, ni sueño. Han llegado a un monstruoso nivel de autocontrol necesario para abrirse camino en la terrible realidad de la guerra, y en la tremebunda era de la posguerra bajo la ocupación soviética (que, por cierto, Kristof tampoco menciona por su nombre).

El impacto, el destrozo que nos causa la lectura de *El gran cuaderno*, opaca un tanto la siguiente parte, *La prueba*, que además abandona esa narración en “nosotros” para desplegarse en tercera persona, con profusión de diálogos y descripciones que nada tienen que ver con la novela inicial de la saga.

*La prueba* es una gran novela, pero sufre al encontrarse la segunda de la fila, al aparecer tras *El gran cuaderno*, dado que ninguna otra de las producciones de la húngara podrá ni acercársele. *La prueba*, si la entendemos como en su día la recogió el lector, es decir,



como un libro autónomo con personajes comunes al libro anterior y publicado un par de años después, podría funcionar mejor. Es la historia de Lucas, el reencuentro del público con uno de los hermanos justo en el lugar en donde se le dejó al término de *El gran cuaderno*, y a los lectores hasta pudo resultarles agradable volver a saber de él.

Sin embargo, *La prueba* va tomando cierto sesgo de folletín en algunos aspectos, extravía lo impactante y descarnado de la primera novela para procesarlo de forma algo tremendista; esa voz en tercera persona que tal vez no chirriaría en su secuencia natural (con dos años de carencia de por medio con la primera novela) aquí, en Claus y Lucas, al aparecer de seguido, produce ya una cierta decepción.

*La prueba* es un buen libro si lo aislamos y nos sacudimos la influencia de *El gran cuaderno*, pero evidentemente ya es otra cosa. No es un texto deslumbrante producto de la genialidad sino una obra trabajada con oficio que tiene demasiadas ganas de escorarse hacia lo dramático, algo que tan escuetamente estaba perfilado en el libro anterior. Si *El gran cuaderno* es un puñetazo directo al hígado que puede hacernos vomitar, *La prueba*, en sus partes más conseguidas, se queda en la impresión de un remojón con un cubo de agua helada.

Y después, *La tercera mentira*, en donde Agota Kristof pretende terminar la trilogía de Claus y Lucas añadiéndole un toque de genialidad metaliteraria que me parece demasiado impostado, o forzado: un doble tirabuzón, tal vez innecesario. No dudo que pudo funcionar con su cadencia natural (publicada seis años después de *El gran cuaderno* y a cuatro de *La prueba*), pero que colocada la última de la fila de la trilogía, deja al lector perplejo y desorientado y, esto es lo peor, mancha el excelente gusto y recuerdo que permanecía de *El gran cuaderno* y que se mantenía intacto tras la lectura de *La prueba*.

*La tercera mentira* es una novela que ejerce de goma de borrar, que argumentalmente destroza todo lo que hemos leído anteriormente —y no pretendo hacer ningún spoiler, de verdad—, para dar fin a la trilogía de una forma extraordinariamente forzada.

Así que cerramos el volumen de Claus y Lucas con la cabeza caliente y los pies fríos. Rápidamente, volvemos a saborear el impacto inicial de la lectura de *El gran cuaderno*, y el regusto de algunos pasajes realmente notables de *La prueba*; lo hacemos como si nos agarrásemos a un salvavidas, porque a la conclusión de *La tercera mentira* no sabemos muy bien en dónde meternos.

Supongo que es precisamente ese estado de confusión al que nos quería conducir la autora con la tercera parte de la trilogía, exactamente a ese, así que bien por Agota Kristof que lo ha conseguido. ¿Pero era necesario? Y, sobre todo, ¿a costa de casi invalidar su obra maestra? Insisto, este cúmulo de sensaciones quizás no se manifestase así en un lector que hubiera respetado los tiempos naturales de edición originales, y tal vez el guiño metaliterario funcionase, acaso no a la perfección, pero no cabe duda que mucho mejor que leyendo las tres obras del tirón.

Con *La tercera mentira* hemos pasado del puñetazo en el hígado y del cubo de agua helada a un molesto picor que no cesa por mucho que nos rasquemos. *La tercera mentira* es una molestia, una molestia tal vez necesaria, seguro que para la autora fue una molestia hasta obligada, pero molestia al fin y al cabo, y es el producto de ese afán por dar un cierre a la trilogía y a los personajes que alcanzase más allá de lo normal para convertirse en un colofón metaliterario y autorreferencial.

Un colofón que tal vez no sea bien recibido por algunos lectores, desde luego, pero tampoco podemos pasarnos de puristas; en cualquier caso, esta era la intención de Agota Kristof, y de tal manera estructuró las obras. Por eso, un buen consejo, así lo creo de verdad, es leer y devorar, incluso varias veces, la incomparable *El gran cuaderno*, y permitírnos que transcurra el tiempo, tal vez unos años, para continuar con la segunda lectura y, finalmente, con la tercera.

En mi ánimo está la recomendación de que se hagan con este *Claus y Lucas* reeditado por Libros del Asteroide. Conseguir las tres novelas por separado se me antoja tarea imposible (y no digo ya encontrar solo *El gran cuaderno*). De esta forma, podemos tenerlo sobre la mesilla de noche o la mesita del salón y saborearlo con el paso del tiempo, añejándolo, con la entera confianza de que la trilogía nos impondrá sus sabios tiempos de espera entre lecturas.

Y si no pasamos más allá de *El gran cuaderno*, pues tampoco ocurre nada. Habremos disfrutado de una de las mejores y más impresionantes lecturas de finales del siglo XX. Solo por eso, ya merece la pena la primorosa recuperación que ha realizado la editorial Libros del Asteroide.»

Fuente: <http://proscritos.com/mucho-claus-y-poco-lucas-sobre-la-recuperacion-de-la-trilogia-de-agota-kristof/>

## Otros enlaces de interes

<https://iimenadelaalmena.blogspot.com/2019/11/resena-klaus-y-lucas.html>

## Adaptación cinematográfica

<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a539682/la-crueldad-de-la-guerra-filtrada-por-la-mirada-de-dos-ninos/>

## Ilustra

Jesús Cisneros (Zaragoza, 1969)

<https://www.instagram.com/jesus.cisneros.ilustrador/?hl=es>

## Del amor y otros demonios (1994)

García Márquez

Arataca, 1927-Ciudad de México, 2014

### Gabriel García Márquez

«Nace y pasa sus primeros años en una zona caribeña del norte de Colombia, que le marca especialmente por su contraste con Bogotá y otras zonas del país en las que vive más tarde. En 1947 empieza a estudiar Derecho, carrera que abandona para dedicarse al periodismo. Sus primeros artículos se publican en *El Espectador* y en *El Heraldo* y pasa a integrar el conocido como “Grupo de Barranquilla”, de cuya mano conoce la obra de los autores que más adelante le influenciarán: Faulkner, Virginia Woolf, Hemingway y Kafka, entre otros.

Su primera obra, *La hojarasca*, se publica en 1955. En esa misma fecha viaja a Europa por primera vez y se queda allí cuatro años, viviendo en Ginebra, Roma y París. Durante su estancia en Francia, donde atraviesa dificultades económicas, escribe *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* (publicadas en 1961 y 1962, respectivamente).

Regresa a América en 1958 y se instala temporalmente en Venezuela, donde compagina una intensa actividad periodística con la escritura de los relatos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). Tras pasar unos meses en Cuba, donde acaba de triunfar la revolución, y vivir un tiempo en Nueva York como corresponsal, decide establecerse en México. Allí trabaja en publicidad y escribe su primer guion para el cine, *El gallo de oro*, en colaboración con [Carlos Fuentes](#).

Unos años después, en 1967, publica la que pronto se convierte en su obra más conocida, y a cuya escritura dedica más de un año de intenso trabajo: *Cien años de soledad*. El éxito es inmediato, agotándose la primera edición en apenas unos días, y para alejarse de la fama decide ir a Barcelona, donde vive de 1968 a 1974. Allí escribe *El otoño del patriarca* (publicado en 1975) y cuentos como *Isabel viendo llover en Macondo* (1968) o *Relato de un naufragio* (1970).

En los años sucesivos alterna su residencia entre México, Cartagena de Indias, La Habana y París. En 1982 recibe el Premio Nobel de Literatura y más adelante escribe *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989) y *Doce cuentos peregrinos* (1992). En ese tiempo participa también en la fundación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), donde dirige anualmente un taller de guión.

Tras obras como *Del amor y otros demonios* (1994) y *Noticia de un secuestro* (1996) publica en 2002 *Vivir para contarla*, donde narra aspectos biográficos de su infancia y juventud. Sus últimas obras publicadas son *Memoria de mis putas tristes* (2004) y *Yo no vengo a decir un discurso* (2010).

Muere en México D.F. el 17 de abril de 2014. Los herederos de Gabriel García Márquez depositaron el 24 de febrero de 2015 en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes un legado del escritor in memoriam.»

Fuente:[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/garcia\\_marquez\\_gabriel.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_marquez_gabriel.htm)

## Lectura

«El 26 de octubre de 1949 no fue un día de grandes noticias. El maestro Clemente Manuel Zabala, jefe de redacción del diario donde hacía mis primeras letras de reportero, terminó la reunión de la mañana con dos o tres sugerencias de rutina. No encomendó una tarea concreta a ningún redactor. Minutos después se enteró, por teléfono de que estaban vaciando las criptas funerarias del antiguo convento de Santa Clara, y me ordenó sin ilusiones: «Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre». (El histórico convento de las clarisas, convertido en hospital desde hacía un siglo, iba a ser vendido para construir en su lugar un hotel de cinco estrellas. Su preciosa capilla estaba casi a la intemperie por el derrumbe paulatino del tejado, pero en suscriptas permanecían enterradas tres generaciones de obispos y abadesas y otras gentes principales. El primer paso era desocuparlas, entregar los restos a quienes los reclamaran, y tirar el saldo en la fosa común, Me sorprendió el primitivismo del método. Los obreros destapaban las fosas a piocha y azadón, sacaban los ataúdes podridos que se desbarataban con sólo moverlos, y separaban los huesos del mazacote de polvo con jirones de ropa y cabellos marchitos. Cuanto más ilustre era el muerto más arduo era el trabajo, porque había que escarbar en los escombros de los cuerpos y cerner muy fino sus residuos para rescatar las piedras preciosas y las prendas de orfebrería. El maestro de obra copiaba los datos de la lápida en un cuaderno de escolar, ordenaba los huesos en montones separados, y ponía la hoja con el nombre encima de cada uno para que no se confundieran. Así que mi primera visión al entraren el templo fue una larga fila de montículos de huesos, recalentados por el bárbaro sol de octubre que se metía a chorros por los portillos del techo, y sin más identidad que el nombre escrito a lápiz en un pedazo de papel. Casi medio siglo después siento todavía el estupor que me causó aquel testimonio terrible del paso arrasador de los años. Allí estaban, entre muchos otros, un virrey del Perú y su amante secreta; don Toribio de Cáceres y Virtudes, obispo de esta diócesis; varias abadesas del convento, entre ellas la madre

Josefa Miranda, y el bachiller en artes don Cristóbal de Eraso, que había consagrado media vida a fabricar los artesonados. Había una cripta cerrada con la lápida del segundo marqués , don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, pero cuando la abrieron se vio que estaba vacía y sin usar. En cambio los restos de su marquesa, doña Olalla de Mendoza, estaban con su lápida propia en la cripta vecina. El maestro de obra no le dio importancia: era normal que un noble criollo hubiera aderezado su propia tumba y que lo hubieran sepultado en otra. En la tercera hornacina del altar mayor, del lado del Evangelio, allí estaba la noticia. La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la piocha, y una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía, hasta que salieron las últimas hebras todavía prendidas a un cráneo de niña. En la hornacina no quedó nada más que unos huesecillos menudos y dispersos,

y en la lápida de cantería carcomida por el salitre sólo era legible un nombre sin apellidos: Sierva María de Todos los Ángeles. Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. El maestro de obra me explicó sin asombro que el cabello humano crecía un centímetro por mes hasta después de la muerte, y veintidós metros le parecieron un buen promedio para doscientos años. A mí, en cambio, no me pareció tan trivial porque mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros. La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro.»

Estas son las primeras páginas de *Del amor y otros demonios*, la realidad era algo distinta, se cuenta en el siguiente documental: <https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/asi-se-escribio-del-amor-y-otros-demonios>

### **Comentario crítico**

<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2056/Colmenario/JGZ.html>

## **Otros enlaces de interés**

Entrevista en tve: <https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/la-vida-segun-gabriel-garcia-marquez>

**Discurso de aceptación del Premio Nobel.** La soledad de América Latina (1982): [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/audios/gm\\_nobel.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm)

**El discurso de Gabriel García Márquez en el banquete del Premio Nobel:** <https://fundaciongabo.org/es/el-discurso-de-gabriel-garcia-marquez-en-el-banquete-del-premio-nobel>

## **Adaptación cinematográfica**

[https://es.wikipedia.org/wiki/Del\\_amor\\_y\\_otros\\_demonios\\_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Del_amor_y_otros_demonios_(pel%C3%ADcula))

## **Ilustra**

**Natalia Volpe** (Buenos Aires)  
<https://www.nataliavolpe.com.ar/>