

El río de Jerjes

El valor de los cuentos (y V)

por **Bernardo Atxaga**

Con esta intervención, de enigmático título, Bernardo Atxaga cerraba el ciclo de conferencias «El valor de los cuentos», organizada por la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón. El escritor vasco habló de ese gran y único río que es la literatura donde todo está relacionado, y de la amenaza que representa para ella los constantes intentos de canalizar sus aguas, de separar, por ejemplo, lo que es «literatura de adultos» de la que va dirigida a niños, de hacer distinciones entre los considerados «libros literarios» de los que hablan de biología, entre lo escrito y lo oral, o de eliminar otras manifestaciones como las redacciones escolares o las canciones. Defendió, pues, la unidad de todo lo que se escribe y recordó la importancia de la literatura popular, de las historias y los personajes que han surgido de esa mente colectiva que es el pueblo.



ANTONIO MEREDIZ

En primer lugar, voy a desvelar un misterio, que no es tal, y es el título de esta conferencia: «El río de Jerjes». Cuando hablé con Paco Abril, coordinador de este ciclo de conferencias, acerca de lo que aquí deberíamos tratar, acabamos haciendo referencia a la afición a la lectura, a cómo animar a la gente a leer, a los cuentos... Y ya en el transcurso de la misma conversación telefónica, recordé una pequeña historia, que está escrita en un libro muy antiguo de Herodoto, que habla de un enfado del entonces gran emperador Jerjes. Pensé entonces, y así lo he hecho, elaborar esta conferencia alrededor de dicha historia.

Dice Herodoto que iba el emperador Jerjes a una guerra y se encontró en su camino con un río caudaloso, un río de aguas revueltas que cuando intentó atravesarlo se llevó a sus dos caballos sagrados. Al parecer, en aquella época, los ejércitos acostumbraban a llevar caballos sagrados, caballos blancos a la cabeza, y el río los devoró. Jerjes lo tomó como una afrenta personal y decidió castigar al río. Así que ordenó detener a su ejército y, cito ahora directamente a Herodoto: «Convirtiendo su gran y única corriente en una infinidad de pequeños e inofensivos canales que ni siquiera pudieran asustar a una madre que llevara a su niño a cuestas». Con este fin, efectivamente, hizo que todos sus soldados trabajaran de sol a sol construyendo miles de canales, cada uno de los cuales robaba su agua al río. Al final, después de un año, todos los canales estaban terminados y el río, antes poderoso, tenía el cauce casi seco.

Nacionalismos literarios

Esta pequeña historia (que ha dado lugar incluso, en psiquiatría, al llamado «complejo de Jerjes», que tiene relación con los enfados y con el agua) me pareció una metáfora de lo que ahora mismo está ocurriendo con la literatura, con la enseñanza de la Literatura, con la afición a leer y con lo que, a mi modo de ver, es también su mayor problema. Es decir que, ahora, cuando hablamos de literatura, que metafóricamente hablando no es sino ese gran y único río donde to-



ZOUKIFOUJI GBADAMASSI, LA PIPE DE NAN.

do está relacionado, donde hay un correlato de la variedad infinita de la experiencia de la realidad, se ve amenazado constantemente con pequeños canales que van robándole el agua y dejan su cauce, como lo dejó Jerjes, casi seco.

Me refiero a que se separan, por ejemplo, los libros literarios, lo que se supo-

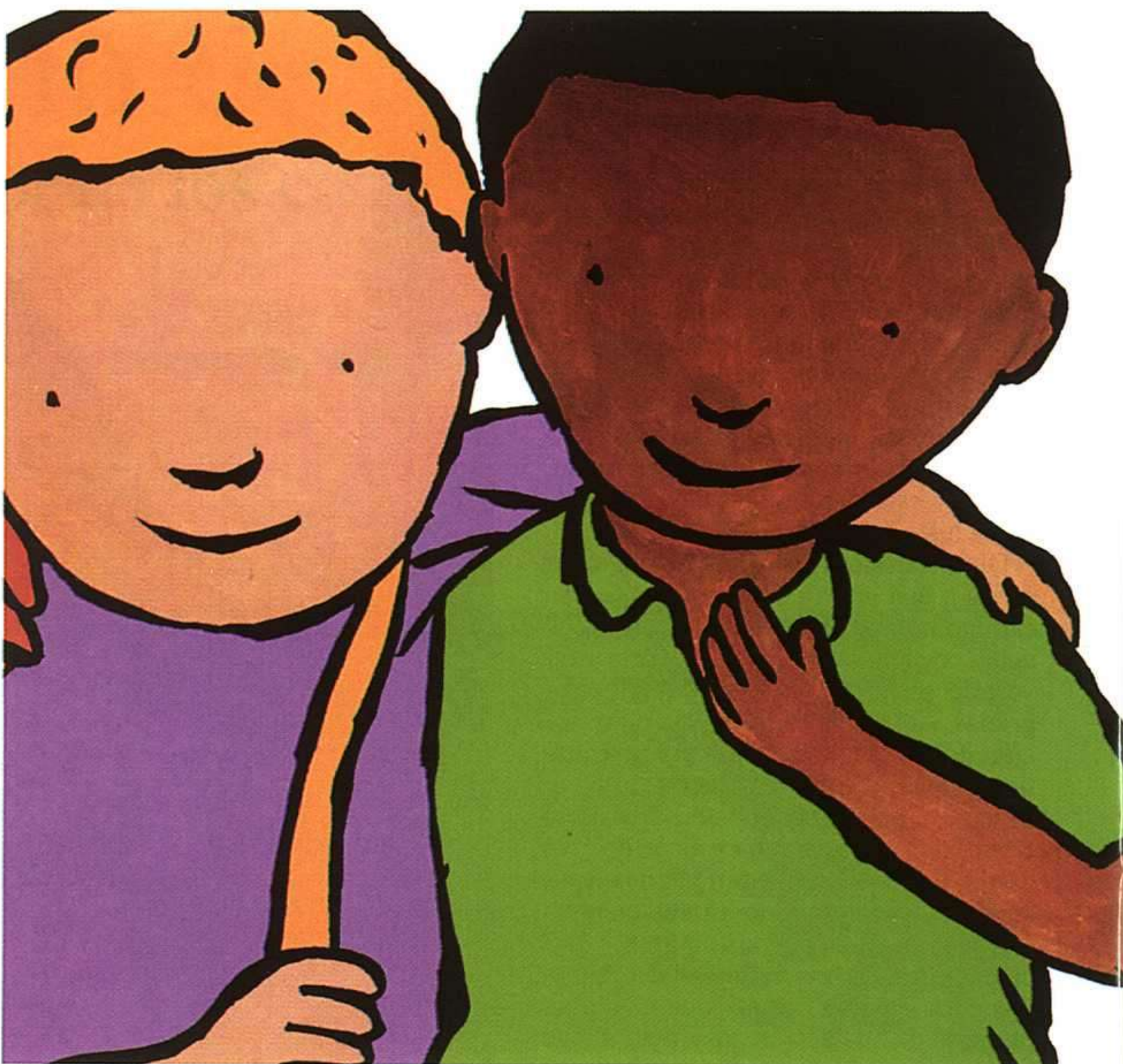
ne que es literatura, de aquello que no lo es, como la historia o la biología, o las canciones o las redacciones escolares de los niños. Se separan también los libros antiguos, como los de Herodoto, de los modernos, y se separan los libros infantiles de los que no lo son. Se separan incluso los juveniles de los infantiles, se

separa la poesía de la prosa, es decir, se hacen una infinidad de separaciones.

En la base de esto hay algo *contra natura*. Es decir, a la hora de tener afición a los libros, lo que dictaría *natura*, como ante cualquier otra afición, no cabe moverse en un tablero de ajedrez como una torre o un alfil o un peón, es decir, moverse única y exclusivamente en una dirección, sino que, la afición literaria, como todas las demás, tiende a ser caprichosa, a moverse en todos los sentidos, a ir y venir, a ser, quizá, caótica, y nunca se deja aprisionar en un ordenamiento estricto. En ese sentido, suelo decir que los lectores se mueven —o se deberían mover— por el campo de los libros, como la reina en el tablero de ajedrez, con la misma ligereza, con la misma facilidad y con la misma riqueza de movimientos.

Ahora bien, cuando ante ese hecho indiscutible de la gran unidad de todo lo que se escribe, que corresponde a la gran unidad de la experiencia humana, se intenta crear separaciones, esto pasa por un motivo, en general, poco recomendable. Puede ocurrir, por ejemplo, que los programadores literarios para la educación sean extremadamente nacionalistas y consideren así que un libro merece ser leído siempre y cuando sea del lugar donde ha sido escrito, y hable del lugar donde se va a leer. Esta instancia nacionalista, que creo que es general en Europa, introduce un elemento violento en esa inclinación natural y en ese hecho de la gran unidad.

En esta primera parte, voy a proponer algunos ejemplos. Y como también es una gran verdad que de los libros más vale hablar poco y leerlos directamente, voy a hacer lo propio con una serie de textos que, a mi modo de ver, y debido a la canalización, a esas instancias que violentan la afición natural de leer, nunca llegan a las manos, no ya de todos los niños en la escuela o de todos los posibles lectores, sino que no llegan a ningún sitio. Si no fuera así, probablemente ustedes conocerían los textos a los que voy a referirme. Como ya he dicho que esa instancia nacionalista con respecto a la literatura pervierte el hecho de leer, voy a empezar por un canto bosquimano, porque creo que, por muy bosquimano que sea, se puede leer en Asturias, y no sólo en las escuelas donde vayan



KEN WILSON-MAX, HALALA MEANS WELCOME!, DAVID BENNET BOOKS, 1998.

niños bosquimanos. La belleza de este texto va a ser para ustedes un hecho que me va a permitir luego sacar mi pequeña moraleja, porque entre otras cosas, me gusta sacar moralejas.

El canto bosquimano que leerán a continuación, al que nunca accederán, o nunca habrían podido acceder los niños de las escuelas españolas, ni probablemente la mayoría de ustedes (y yo tampoco; si lo hice fue por una casualidad, por una carambola, porque conocí a una persona que sabía de este poema porque tenía un amigo bosquimano), se llama *El canto para la caza del avestruz* y dice así:

«Tú, con el vientre lleno de piedras y las pezuñas grandes, que con las plumas dices chan, chan, que comes el corazón de los melones, dame una de tus plumas.

Avestruz, que te levantas y vuelas con el cuello largo y las pezuñas grandes, con el estómago lleno de piedras, gran ave, avestruz macho con el pico largo que vuelas y corres, gran ave, dame una de tus plumas grises.

Avestruz, con el costado polvoriento, gran ave que corres aquí-allá batiendo tus plumas, vientre que dice cou cou, avestruz macho que corres y caminas, dame una de las plumas de tu cola.

Avestruz macho, que alzas la cabeza, vientre que dice cari-cari, avestruz, sólo tus tripas no se pueden comer, dame un hueso de tus plumas, avestruz.

El que tiene dos huesos que dicen huy huy, avestruz macho, que tienes la médula succulenta, que con la cara dices gou gou, ojalá pueda poseerte, avestruz mía.»

Este canto bosquimano para la caza del avestruz es un texto que, a pesar de

que siempre existen diferencias de gusto en la literatura, es, poéticamente hablando, indiscutible, de belleza, de ritmo. Pero, dada la canalización de la literatura, la aplicación del castigo de Jerjes sobre el mundo de la literatura, es imposible que este poema entre en una escuela, o en el mundo de los lectores asturianos, españoles, europeos, en general. Y no ocurre únicamente con este poema. Se puede decir que toda la literatura africana que se está escribiendo en este momento pasará de largo, será olvidada, no será tomada en cuenta, no será leída. Autores como Tutuola, por ejemplo, o Kimuachebe, que es otro gran escritor africano, libros extraordinarios, libros de gran belleza, no constan, no figuran en ninguna lista de ningún programa de ninguna escuela o instituto, ni de ninguna biblioteca pública.

¿La razón? Lo he dicho antes. Hay una instancia nacionalista que rompe la corriente natural de la literatura y de las aficiones y los aficionados a leer.

El caso de la canalización, de la separación, de la marginación de ciertos textos por razones completamente ajenas, *contra natura*, podría ser leve, comprensible incluso. Aunque diré de paso que estamos en una época en la que en nuestras ciudades se ven personas de raza y de nacionalidad diferentes a las nuestras, que esas personas envían a sus niños a las escuelas y, por ejemplo, hablando de Guipúzcoa, es normal que uno llegue en calidad de escritor a una escuela, concretamente en Pasaje Sancho, y esté delante de una clase de 30 niños de los cuales ocho son de Madagascar, cinco de Marruecos, tres de Cuba y el resto son de la zona. Es incomprensible que los niños de Pasaje Sancho no sepan sobre esos niños más que, como textualmente me dijeron, «eran marrones o negros». No saben que vienen de una cultura, no saben que tienen poemas como el que acabo de leer, no saben que ellos también padecen el mal de la belleza y por lo tanto son dignos de admiración. Y, como saben ustedes, la admiración es el primer paso hacia el amor.

Falso concepto de lo literario

Como decía, puede ser comprensible que aquí, en Asturias, sepamos más de



ELIZABETH PULLES, LULAMA'S MAGIC BLANKET, TAFELBERG PUBLISHERS, 1997.

Jovellanos o de Clarín que de Kimuachebe, o que en el País Vasco sepamos más de Baroja que de Amos Tutuora. Pero es que estas canalizaciones van mucho más allá y separan, radicalmente aquello que se considera literatura, lo literario, aquello que, por así decirlo, la «iglesia literaria», santifica y acepta, de aquello que, supuestamente, no pertenece a este mundo.

Como ejemplo de esto suelo citar una redacción escolar que fue escrita por un alumno de la escuela de Archana, en Nápoles. Archana es un barrio muy pobre, es uno de esos pueblos que ha sido tragado por la expansión de la ciudad, un lugar problemático, con lacras como la drogadicción casi absoluta de todos los jóvenes... En esa escuela se hizo una experiencia y se publicó un libro que en

Italia fue un *best seller*, y que aquí tuvo cierto eco en el mundo escolar, que se llama *Io spediamo...* Este libro de redacciones está lleno de verdad y de belleza, que es lo que Shiller pedía a la literatura, y uno se pregunta, ¿por qué jamás una redacción escolar, por qué jamás aquello que no tiene el sello de lo poético, de lo novelístico, por qué eso jamás traspasa el umbral, como en Italia lo traspasó? Voy a transcribir una de esas redacciones, cuyo tema era «¿Cuál es el personaje histórico que prefieres?». Y esto fue lo que respondió uno de los niños de la escuela de Archana:

«El personaje histórico que prefiero es Calígula, porque estaba loco. Calígula me es muy simpático a causa de su locura. Nombró senador a un caballo suyo, luego se

comió uno de sus hijos para ser como Saturno, luego envió su ejército a la orilla del mar y entonces dijo que todo era una broma porque el enemigo era inventado, y luego quiso ser adorado como un dios.

Otro personaje histórico que prefiero es la cabeza de Juan Bautista. Juan Bautista no estaba loco como Calígula pero era un poco tonto porque gritaba en el desierto donde nadie podía escucharle. Él ayunaba siempre y luego los domingos comía bayas, insectos y raíces. Cuando le cortaron la cabeza la pusieron en un plato grande.

Ahora yo voy a decir una cosa que no entra en el tema. Hay otro personaje que me es muy simpático pero no es un personaje histórico, pero quiero decirlo igual porque un personaje siempre es bueno, es Benino o Benito, ese pastor que se pone siempre en el Belén. A mí, me resulta simpatiquísimo Benito porque siempre está dormido y no le importa nada todo lo que sucede alrededor, por eso me parece a mí que Benito es el más feliz de todos los personajes históricos.»

Cuando leí este texto (al que desde luego he hecho muchísima propaganda: ahora mismo es una canción de un cantante vasco que se llama *Benino o Benito*), lo incluí en un libro que publiqué que se llamaba *Lista de locos*, porque

para mí es una prueba de esas falsas canalizaciones, de esas falsas especializaciones, de ese falso concepto de los obispos de la iglesia literaria, y porque es evidente que en este texto hay belleza.

Decía Diderot que, en la belleza, uno de los elementos siempre era la simplicidad; que no sólo de simplicidad estaba hecha la belleza, pero que siempre formaba parte de su tejido y, en este caso, junto a esa simplicidad, hay belleza. Pero lo que me llamó la atención es que, además, hay verdad. Porque, ¿no hay acaso una verdad histórica que probablemente no vaya a figurar en las crónicas, una verdad que no se descubre en las estadísticas, en lo que este niño dice del personaje más feliz de la historia? El personaje más feliz de la historia es el que siempre está dormido, el que no se entera de lo que sucede alrededor. Ese pequeño detalle es, poéticamente hablando, esa palabra reveladora que te indica lo que en realidad está viviendo, lo que ocurre en su pueblo de Archana. El más feliz es el que está dormido. Aquel que está despierto sufre, porque ve lo que hay alrededor en ese pobrísimo barrio de Nápoles. Repito mi cantinela: se-

ría rarísimo que este texto fuera recogido en cualquier programa de lectura. No se le ocurriría a casi nadie que pudiera figurar al lado de un poema de Góngora, de una obra de teatro de Alberti o de una novela de Semprún.

Corrientes y tradiciones

Entre las muchas separaciones, voy a acabar esta primera parte con la que me parece ahora mismo la más fácil de romper, porque ya está en crisis. Es la que separa lo impreso, lo fijo, lo que está en los libros, de lo que es directo. Es decir, lo que separa lo impreso de lo no impreso, lo escrito de lo oral, lo que se lee con una cierta dilación en el tiempo o lo que alguien escribió hace años, hace siglos, y yo lo leo ahora, de aquello que, como esta misma conferencia, o como una lectura o como una obra de teatro, sucede en ese mismo momento.

Podría referirme ahora a la importancia que tiene todo aquello que sucede en directo, de lo oral, de lo instantáneo, contra lo impreso. Pero soy un escritor bastante cómodo, y si veo que otro puede hacer mejor el trabajo que debo hacer yo, pues inmediatamente lo atrapo. Así que, igual que antes he puesto dos ejemplos, pongo ahora otro más, el tercero y último, relativo a una experiencia que tuvo Walter Benjamin, un gran filósofo, uno de los grandes pensadores de este siglo, un hombre de una gran intelectualidad, con un modesto o humilde teatro de marionetas. Muchos años después, cuando escribió una suerte de pequeñas notas memorialísticas, recordó lo siguiente sobre esa experiencia (y lo voy a transcribir porque representa lo que muchas veces he sentido al ver teatros de marionetas similares a los que él describe):

«Se señalaba a Franz Gesenius como inventor de los muñecos de transformación o de metamorfosis. Desempeñaba un papel principal en el teatro de títere-



EDMUND OPARE, YAA FORIWA, AFRAM PUBLICATIONS, 1995.



NIKI DALY, THE BOY ON THE BEACH, BLOOMSBURY PUBLISHING, 1999.

res de Suiwergerling y era, ciertamente, uno de los titiriteros más grandes de todos los tiempos. Parece difícil hallar material sobre su teatro y por eso diré aquí lo que recuerdo de la representación de títeres en Berna en 1918. Más que un teatro de títeres era un tinglado encantado. No había más que una función por la noche, pero antes se presentaban sus muñecos artísticos. Veo todavía con toda claridad dos números: sale a escena un arlequín bailando con una hermosa dama. De repente, mientras la música toca la melodía más dulce, la dama se transforma en un globo que lleva al cielo al arlequín que, por amor, no lo suelta. Por un momento el escenario queda vacío, luego, el ar-

lequín cae estruendosamente desde lo alto.

El otro número era triste. Una niña, con el aspecto de una princesa encantada, toca una melancólica melodía en un organillo. De repente, el organillo cae en pedazos, de ellos salen volando doce minúsculas palomitas. La princesa se hunde en la tierra, muda, con los brazos en alto.

Y mientras escribo esto recuerdo otra escena de entonces: en el escenario un payaso larguirucho se inclina ante el público y empieza a bailar. Mientras baila cae de su manga un payaso enano vestido igual que él, con un disfraz floreado de rojo y amarillo y con cada demisegundo compás del vals cae otro, hasta que, al final, doce payasos enanos o

bebés, exactamente iguales, bailan alrededor de él.»

Es el testimonio de una persona como Walter Benjamin, de gran altura intelectual y que, a mi modo de ver, demuestra algo que vuelve a tener de nuevo una gran significación. Creo que ahora, cuando prácticamente nada sucede en directo, cuando todo nos llega después de una mediación, sea electrónica, con un soporte como el libro, sea de cualquier otra manera, lo hace privándonos de la sensación de viveza, de suceso instantáneo...



HORTENSE MAYABA, LE LIVRE DE GADJO.

Si retomamos la metáfora del principio de aquel río que Jerjes convirtió en infinidad de canales, y hacemos como los que trabajan en los laboratorios para ver las tripas de los libros, para ver qué corrientes diversas llegan a los libros, nos daríamos cuenta inmediatamente de que los dos grandes canales que hay en la literatura y que aparecen probablemente en todos y cada uno de los libros que se han escrito son, por una parte, la tradición griega, concretamente Homero y, por otra, la tradición hebrea, es decir, la *Biblia*.

Vemos que existen estas corrientes y podríamos buscar otra dentro de lo que va formando esa materia de los libros, por ejemplo, la orientalista, que en la literatura infantil ha sido fortísima. Es la que viene de *Las mil y una noches*. Mu-

chísimos libros tienen un eco, una sustancia que viene directamente de las historias de este libro.

También podríamos encontrar una corriente que llamaríamos psicoanalítica o freudiana, y comprobaríamos que hay muchas novelas que se han escrito gracias a que Freud hizo la teoría psicoanalítica. Por ejemplo, en el cine es evidente que ha habido muchísimas películas que sólo han podido hacerse, como *Recuerda*, de Hitchcock, después de que Freud escribiera sus libros.

Historias sin autor

En cambio, poco se piensa en la influencia de la literatura popular, otra importante corriente. Y ello se debe, prin-

cialmente, a que la cultura popular va asociada a un sector de la sociedad sin gran relevancia, el campesinado, mientras que la literatura escrita lo ha sido, desde siempre, a la aristocracia. Tanto es así que los escritores que no eran aristócratas de verdad pasaban por ser aristócratas del espíritu, con lo cual el rizo se rizaba aún más.

Sin embargo, la cultura popular, la de transmisión oral, se asocia fundamentalmente al campesinado, un sector social irrelevante, con poco poder. Así que toda aquella valoración generalmente negativa o ñoñamente positiva que se hacía de los campesinos, ese estereotipo clasista, se ha trasladado también a la oralidad, a la cultura popular, de tal forma que, o bien es ignorada por esta iglesia literaria que es la que hace los canales oficiales, o bien es aceptada, con perdón, ñoñamente.

Entonces, uno se pone a pensar: ¿será verdad que vale tan poco la cultura popular? Y uno, por ejemplo, piensa en personajes como el fantasma, y se da cuenta de que está en cientos, en miles, en infinidad de libros, y que tal cual lo utilizó luego, por ejemplo, Henry James, estaba ya en la cultura popular. No quiero exagerar, sé perfectamente, por la cuenta que me trae (porque esto de la autoría literaria está muy relacionado con los derechos de autor y un escritor jamás habla del todo en contra de ello), que cuando Henry James toma el personaje del fantasma de las historias populares inglesas, americanas, francesas o españolas, lo lleva a su propio sistema literario y por eso hace una obra como *Otra vuelta de tuerca*, que es una maravilla, y que probablemente tiene un débito con esa cultura popular, aunque no absoluto. James puede firmar la obra y puede cobrar los derechos de autor con total tranquilidad. Pero olvidamos que el fantasma es producto de la mente popular, que ha surgido de esas historias que no tienen autor, que es una de las características de la cultura popular, y que han sido transmitidas oralmente.

Hay una prueba que desarrollé en mi libro, *Revista de locos*, que demuestra la actitud ante este tipo de asuntos por parte de escritores tan loables y tan dignos de admiración como, por ejemplo, el francés Albert Camus. Hay un ejemplo

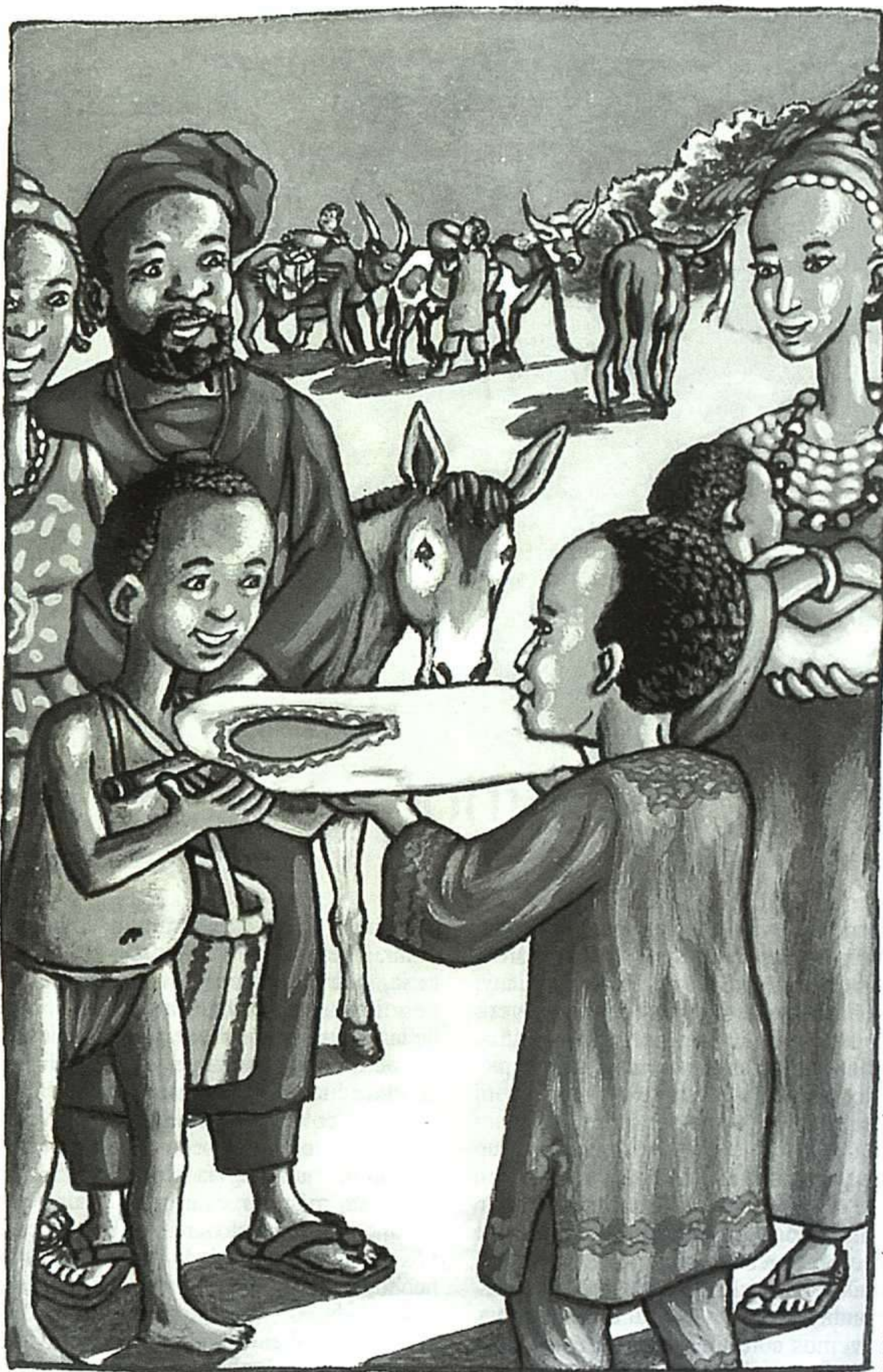
al respecto que es iluminador de esta actitud ante la cultura popular: Albert Camus escribió una obra de teatro que se llama *El malentendido* y que fue en su tiempo un éxito. Un escritor español, Ayala, según él mismo confiesa, cierta vez le preguntó: «Y usted, señor Camus, ¿de dónde sacó esta historia tan redonda, tan perfectamente siniestra como es *El malentendido*?».

A lo mejor, cualquiera de ustedes ha oído esta historia en su casa, porque, lo adelante, el relato es un bulo, es el clásico bulo que se crea en los pueblos, en los barrios. Y estoy seguro de que en Asturias también ha tenido que existir o existe todavía. Es la historia de esa familia que supuestamente es rica. Muere el padre, y entonces la madre reúne a su hijo y a su hija y les dice que en realidad no hay dinero, que su padre les ha dejado muchísimas deudas y que están en la más absoluta pobreza. Entonces el hijo decide marchar a las Américas y promete a su madre que volverá con el dinero para sacar adelante la casa y la familia. Las dos mujeres, la madre y la hija que se han quedado en casa, deciden poner una pensión. Como tampoco de esa forma consiguen ganar dinero, empiezan a hacer pequeños robos a los clientes, luego piensan que por qué no grandes robos, y así un día cometen un asesinato con uno de esos clientes. Al cliente siempre le hacen un interrogatorio para saber si tiene familia, si es del lugar, etc. Llega un día un hombre que tiene acento extranjero, es moreno y pide posada. Le hacen el interrogatorio. Él no quiere dar a conocer su verdadera personalidad porque quiere ver cómo están su madre y su hermana, cómo viven realmente y claro, ocurre lo que ocurre. Ven que no es del lugar, que no tiene familia, y lo asesinan. A la mañana siguiente encuentran la documentación y se dan cuenta que es respectivamente su hijo y su hermano.

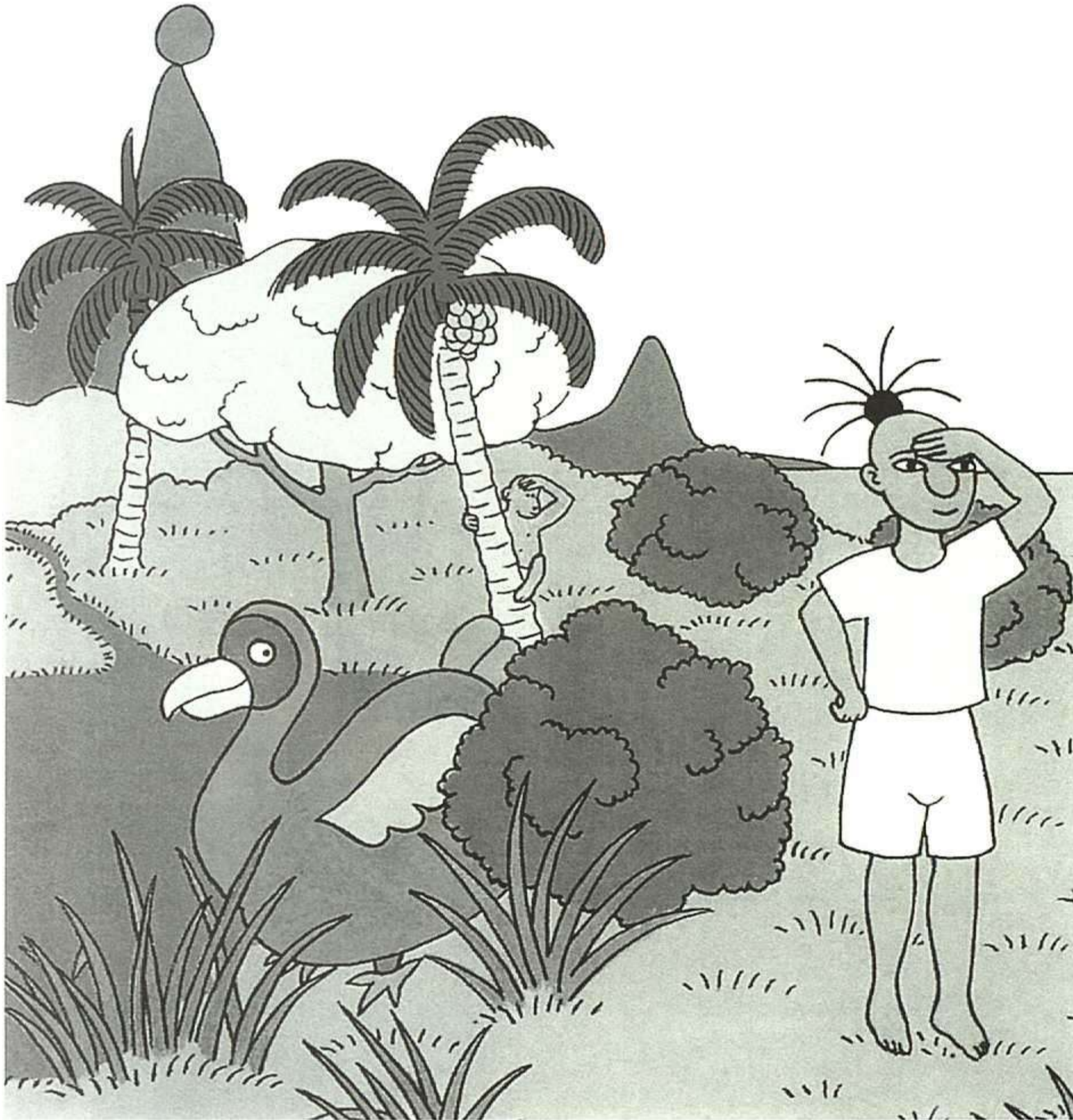
Ayala le preguntó a Camus de dónde sacó el argumento. Entonces el escritor, en una carta a Ayala, le contesta: «Bueno, esto fue una noticia que leí en un periódico de Argelia, una gacetilla, decía que esto había ocurrido en Checoslovaquia y que la hija luego se había suicidado, etc., pero no me acuerdo muy bien». Y es curioso que dijera eso, porque seguramente

Camus era muy consciente de que esa historia era de origen popular. Es un relato que un profesor de la Universidad del País Vasco y yo hemos recogido en un pueblo vizcaíno, y la misma historia está en una antología de cuentos populares

italianos. Y, además, me he enterado hace muy poco, leyendo un nuevo artículo de Ayala, que éste encontró al cabo del tiempo una referencia a esa historia en Sarmiento, el político y escritor argentino, cuando viene en el siglo XIX a hacer un



CHRISTIAN KINGUÉ EPANYA, LE PETIT FRÈRE D'AMKOULLEL, SYROS, 1994.



HENRY COOMBES, AU PAYS DU DODO, VIZAVI, 1998.

recorrido por España, y dice: «Paramos en tal posada y en tal posada nos contaron la historia de...». Y cuenta esta historia, y dice Sarmiento: «Esto no puede ser verdad, esto es un cuento porque en mi Argentina natal cuentan lo mismo, sólo que allí lo mató con un hacha».

La nueva oralidad

Las historias, primero los bulos, me interesan muchísimo, porque creo que, actualmente, son una de las cosas más fascinantes dentro de la literatura, ya que vemos con nuestros propios ojos y escuchamos cómo se va formando un

cuento sin autor, es decir, un cuento popular. Es evidente que la institución literaria, aparte de hacer estas canalizaciones, tiende a minusvalorar ese elemento de la cultura popular. He puesto el ejemplo de Camus, pero podría haber utilizado el de cualquier otro escritor que calla esa parte colectiva que hay en toda creación. En este sentido, el modelo literario o de autor que todavía hoy sigue vigente es el romántico, es el modelo del escritor como un sujeto singular, más o menos genial, que crea de la nada. Ante este hecho, es muy difícil decir: «Bueno, perdona, todo eso que estás empleando, el noventa por ciento, viene de aquél, viene del otro y además procede de la cul-

tura popular». Es algo difícil de aceptar.

Hoy en día, el valor del cuento está, precisamente, valga la paradoja y ya lo he apuntado cuando he hablado de Walter Benjamin, en su relación con la oralidad. Me apresuro a decir que cuando yo hablo de cuento, no me refiero al fenómeno de los cuentacuentos, que me despierta al mismo tiempo amor y fobia. Encima no me gusta el nombre. Cuentacuentos me parece una palabra tan fea como cantautor. Lexicalmente hablando es, probablemente, uno de los inventos más desafortunados de la lengua española. Y no me gusta porque me da la sensación de que aquí se está hablando de una oralidad antigua, de una oralidad en el sentido casi romántico, de aquellos cuentos de campesinos. Son cuentos bonitos, redondos, agradables, que casi siempre tienen que ver con la fantasía. Pero me parece que es necesario apuntar que en la nueva oralidad, que además hoy en día se puede hacer de mil maneras, incluso con soportes electrónicos como Internet, los cuentos no tienen por qué ser de la tradición romántica. Pueden ser cuentos escritos ahora, realistas y que asusten no ya a los niños, sino también a personas de 47 años como yo.

Sin embargo, creo que el cuento de la infancia tiene una gran virtud. No sé cuál es nuestro itinerario hacia la madurez. Me doy cuenta, por ejemplo, de que ahora, a los 47 años, me gustan más los ensayos que las novelas, y no sé exactamente por qué ocurre esto. En cambio, si sé que me gusta más el realismo que la fantasía, pero tampoco acierto a comprender muy bien la razón de ello. Lo que sé, con todo, es que en los cuentos hay un límite. Es decir, van bien con los nuevos tiempos que requieren de esa frescura y de esa viveza de lo oral, pero, también hay que tener en cuenta que los cuentos tienen una cierta limitación. No debemos ser fundamentalistas y pensar que en ellos se dice todo. Observo, por ejemplo, que muchos cuentos son significativos en su simplicidad. Existe una teoría de Foster Harris, para quien los cuentos eran simples operaciones aritméticas: sumar o restar. Entonces decía, por ejemplo, restar: la historia de Adán y Eva. Concretamente, la de Eva era una historia de la sustracción: amor a Dios contra amor al mundo. Además, decía



FATINIA AARON, VIEUX-COMME-LE-MONDE, DONNIYA, 1997.

Foster Harris: «Las historias que son restas siempre tienen un final triste». Y luego añadía: «Suma, adicción, por ejemplo, amor filial más amor a Dios: ésa es la historia de Isaac y de Abraham, y tiene un final feliz».

Me refiero a que, como bien saben los que trabajan con niños en la escuela, los cuentos tradicionales tienen una estructura determinada, tienen una serie de recursos que son limitados, tienen algo de esta aritmética. Como las fábulas o los chiste. Y sea en forma de chiste, de fábula, de cuento con aritmética, de cuento con más complejidad, todo eso unido a lo oral siempre será agradable, siempre será algo literariamente muy significativo, siempre será algo que pueda difundirse o que dé mucho placer. O como decía Samuel Johnson: «La literatura sirve para que los felices sean más felices y los tristes lo sean un poco menos».

Coloquio

— *¿Cómo llegó usted a ser escritor?*

— Creo que todas las historias como la mía empiezan por una gran valoración de algo. En mi caso, por las redacciones escolares. Siempre he atribuido mucha importancia a la escuela de mi pueblo natal, donde pasé la infancia y donde estuve prácticamente hasta la adolescencia. En ella, las redacciones tenían muchísima importancia y el hacer una que le gustara a la maestra —aunque igual había algo afectivo, admirativo, hacia ella— era muy importante para mí. Y cuento esto porque es completamente cierto. Uno de los primeros recuerdos que tengo es el de mi madre, que también es maestra, hablando de lo bien que

redactaba una compañera suya del colegio diciendo: «Los caseríos estaban repartidos por el monte como las ovejas desperdigadas de un rebaño». Entonces, cuando vi esa imagen, cuando escuché eso, fue la primera vez en mi vida que me di cuenta de que el lenguaje era algo más que informativo, que era algo más que «mamá prepáreme el bocadillo que mañana vamos al monte». Y creo que la historia empieza ahí. Luego es más complicada, pero empieza ahí. En este sentido, la escuela es fundamental. Las valoraciones que en ella se adquieren son como una impronta; es como los pollitos que ven moverse una bicicleta y creen que la bicicleta es su madre. Del



MESHACK ASARE, DIE KINDER DES BAUMES, BAOBAB/LAMUV, 1990.

mismo modo, cuando escuché las buenas redacciones que hacía la amiga de mi madre, o cuando la maestra nos decía: «Vamos a hacer esta redacción sobre el gato que es tan bonita», empecé a seguir esa bicicleta y ha sido mi mayor valoración, y todavía perdura. Así que, cuando estudié Económicas, sabía perfectamente que no iba a trabajar de economista, porque me parecía ridículo hacerlo pudiendo dedicarme a... esto con 21 años. Y la historia empezó ahí.

— ¿Hasta qué punto ustedes los escritores son casi todos auténticos plagiadores, en el sentido que usted decía cuando hablaba de la presencia de los cuentos populares en la literatura?

— Es muy interesante lo del plagio. Usted conocerá esa famosa frase: «Lo que no es tradición es plagio». Y es que, muchas veces, cuando alguien rehúsa, se niega a hablar de plagio, lo que no quiere, en realidad, es hablar de la tradición, reconocer lo colectivo que, en mi opinión, es la postura progresista en la literatura. Es decir, cuando el autor reconoce que existe una tradición en literatura. Como decía Stevenson: «Cuando llegas a una isla virgen y desierta, das dos pasos y descubres que antes otro...», y cuando le acusaron de que *La isla del tesoro* era de Whashington Irving, él respondió: «Bueno, la empalizada la tomé de Whashington Irving, tal escopeta la tomé del cuento no sé qué... pero juro que escribí esto al lado del fuego de mi casa y digo que este relato es tan mío como mis dientes», o algo así.

Con ello quiero decir que el modelo romántico no es aceptable, que ni siquiera reconoce la tradición y que cree que actúa desde la nada, desinhibido. En ese sentido, todos pertenecemos a la tradición. Plagian algunos, supongo, pero son legalmente perseguibles.

— ¿Por qué empezó a escribir para niños?

— Por influencia de Juan Carlos Eguiñor. Nos juntamos un día en Bilbao y hablamos de disfraces de carnaval. Le

dije: «Voy a ir de campesina aviadora. Con abarcas y falda milrayas, pero poniéndome también gafas y casco de aviadora». Juan Carlos se rió mucho con la idea y me propuso escribir la historia del personaje. De ahí salió Nikolasa Bits Baporux, protagonista de mi primer libro infantil.

— ¿Por qué todos, niños y mayores, necesitamos cuentos?

— Lo que necesitamos de verdad es la palabra. Y un cuento, un buen cuento es una bella construcción hecha de palabras. A los que no lo creen así, les leería un par de pasajes del listín telefónico. Sabrían entonces lo que vale un peine, es decir, un cuento.

— ¿Cuál es el cuento que le ha dejado una huella imborrable, que más le ha impresionado?

— *Pulgarcito*. La escena en casa de los ogros, cuando él y sus hermanos están a punto de perder la cabeza. También *Blancanieves*. Entre los que leí más tarde, las novelas de Dickens.

— ¿Qué opina de la literatura infantil actual?

— Me doy cuenta ahora de que mis respuestas son cada vez más breves. Para no romper la tendencia, voy a ser brevísimos. La literatura infantil... vaya, no me queda sitio, no puedo seguir. ■

Bibliografía (selección)

Nikolasaren abenturak eta kalenturak, San Sebastián: San Roman, 1980. (Existen ediciones en castellano y catalán en Ediciones B.)

Ramuntxo detektibea, San Sebastián: San Roman, 1980. (Existen ediciones en castellano y catalán en Ediciones B.)

Etiopia, San Sebastián: Erein, 1983.

Antonio Apreta, San Sebastián: Erein, 1984.

Jimmy Potxolo, San Sebastián: Erein, 1984.

Sugeak txoriari begiratzen dionean, San Sebastián: Erein, 1985.

Obabakoak, San Sebastián: Erein, 1988. (Existen ediciones en castellano y catalán en Ediciones B.)

Behi euskaldun baten memoriak, Pamplona: Pamiela, 1991. (Existen ediciones en castellano en SM y en catalán, en Cruïlla.)

Xolak badu lehoien berri, San Sebastián: Erein, 1995. (Existen ediciones en castellano, en SM y en catalán, en Cruïlla.)

Xola eta basurdeak, San Sebastián: Erein, 1996. (Existen ediciones en castellano en SM, y en catalán en Cruïlla.)

Poemas & híbridos, Barcelona: Plaza & Janés, 1997.

Bambuloren istorio banbulotarrak. Lehen urratsak, San Sebastián: Erein, 1998. (Existen ediciones en castellano y catalán en Alfaguara.)