

SOBRE LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL

Julia de Jòdar

Texto leído en el Festival Kosmopolis

Se me pide un texto sobre la relación entre “literaturas nacionales” y “literatura universal”, que no puedo sino entender como una variable de la relación entre “local” y “general”, o, partiendo de la experiencia lectora, de cómo se pasa de lo “concreto” a lo “abstracto” en el proceso de asimilación de un texto literario. En el caso específico catalán tenemos, además, el tránsito (dramático o sutil) por el que una literatura *forzada* por culpa de los avatares históricos (decadencia, dominaciones y persecuciones, falta de soberanía para afrontar cambios socioculturales) a ser *vivida* como “local” pasa a ser descubierta (individualmente) o asumida (colectivamente) como “nacional” –y, por tanto, autosuficiente para proporcionar al lector y al país contenidos de orden universal, general o abstracto, como se quiera decir, en un estadio histórico concreto de la lengua literaria (capacidad de asimilar la tradición, dinamismo cultural para poder poner ésta en duda, canales que permitan difundir y discutir públicamente las contradicciones).

Aquí intentaré establecer las mencionadas relaciones a partir de mi experiencia lectora, de mi descubrimiento de una lengua literaria (catalán) frente a la materna (español), y de los problemas que me plantea este descubrimiento en mi tarea de escritor.

Partiré, en primer lugar, de mi experiencia como lector en aquella edad en que asimilamos lecturas sin ninguna discriminación ni criterio sistemático, pero que, con el paso de los años, dejan un poso de

significado para establecer la relación entre los conceptos mencionados.

En segundo lugar, abordaré mi experiencia de lector que un buen día descubre que la lengua *otra* del país, la catalana, que oía hablar en la vida cotidiana, reducida por la dictadura franquista a un *patois* localista en la vida pública, es una lengua literaria capaz de realizar el tránsito “local-nacional-universal” con plena autosuficiencia.

En tercer lugar, hablaré de mi pretensión, en tanto que autor, de “universalizar” a través de la lengua (catalán) considerada oficialmente de rango inferior (“no nacional”), un sujeto “local” (la vida de la gente de un barrio industrial) que se expresa originariamente en la lengua (español) considerada oficialmente de rango superior (“nacional”).

Respecto a mi experiencia como lector infantil-juvenil, se me ocurren dos ejemplos de tema “inglés” –*El capitán Hatteras*, de Jules Verne, y *David Copperfield*, de Charles Dickens--, que, por el hecho de ser libros traducidos, respectivamente, del francés y del inglés al español, suprimen de entrada un elemento sustancial de la relación “nacional”/“universal”, considerada desde la tensión y matices de la lengua original, ámbito de asimilación y de confrontación con la tradición para dar un paso adelante en el desarrollo de la lengua literaria.

La primera novela mencionada es un buen ejemplo de cómo el tema “universal” –la búsqueda del Absoluto, que ciega y causa la caída del Héroe que quiere conseguirlo, o, lo que es lo mismo, la ambición de

los Titanes por conquistar el Cielo y su castigo por parte de los Dioses—se impone a cualquier consideración de orden “nacional”. En efecto, al lector no le importa nada la nacionalidad francesa del autor ni la inglesa de los protagonistas (el título de la que yo leí era *El capitán Hatteras, o los ingleses en el polo Norte*), porque lo que atraviesa el relato de arriba abajo es el tema de la soledad del héroe, si se quiere aliñada con las “peculiaridades” del carácter inglés —o con las condiciones materiales y psicológicas de los marineros británicos—y las “reticencias” francesas —de menor importancia—respecto de aquellas. Una soledad, la del Héroe, que era el correlato de mi soledad de lector que se sumerge en lo Absoluto de la ficción contra la rutina y lo gris de la vida adolescente. Salir de uno mismo (concreto) para disolverse en la nada (abstracto): he ahí el paso de un yo adolescente a lo “universal”, en plena era existencialista (sin tener conciencia de ella), y prescindiendo del puente “nacional” (que, en mi caso, habría de haber sido “nacional-español”). El polo “literatura nacional/literatura universal” se transmuta aquí en el polo “lector concreto/mundo abstracto”.

La segunda novela es un buen ejemplo de cómo el marco local —la sociedad inglesa, en plena época victoriana— se convierte en universal, a través del estudio más o menos afinado de los caracteres humanos, y de cómo las vicisitudes concretas de un héroe de rango menor se convierten en alegoría de la lucha contra el infortunio —una lección de vida. En este caso, la “peculiaridad” inglesa es el relato de la lucha por hacerse un sitio en el mundo, producto del desarrollo del capitalismo industrial-comercial en la Inglaterra victoriana, --una lucha que otorga el premio de la felicidad aparente a su cándido protagonista. La misma

felicidad que la lectura me proporcionaba a mi, cándido lector, identificado con el combate entre el Bien y el Mal, en la alternancia de las penas y las alegrías de la infancia. Pero, sobre todo, lector impregnado del sentimiento de que, de mayor, siempre llevarás encima, como David Copperfield, una “antigua o desgraciada pérdida o deseo de algo” –esto ya no es un rasgo solamente inglés, sino de alcance general. No poder salir de uno mismo, y tener que cargar toda la vida con una carcoma que te corroe por dentro: he aquí lo “universal”, a través de aquella peculiaridad “nacional”, que, de nuevo en clave existencialista (y sin que te apercibas), te dice con la boca pequeña que, por mucho que juegues, las cartas están marcadas por el destino.

En ambos casos, el lector “concreto”, la vivencia “local”, el ámbito “nacional” pasan a la decantación “abstracta”, al ejemplo “general”, al estándar “universal” cruzando el puente de la *identificación inconsciente* con el héroe de la novela –sea un gran aventurero o un pequeño huérfano. Pero la gracia última y realmente *universal* es que los dos héroes nos muestran la inseguridad de los cimientos del puente. Que no por casualidad ha sido construido por los adultos. Y la capacidad de abstracción o posibilidad de pensar por tu cuenta nace de la conciencia más o menos difusa de que, de adolescentes, siempre sobrevaloramos, como diría Gombrowicz, “la adultez de los adultos”.

Ya se ve, pues, en esta primera aproximación, que, dentro del binomio “nacional/universal”, se pueden albergar distintos cruces (más o menos ambiguos), determinados por los diferentes niveles de la conciencia lectora en una etapa de nuestra biografía espiritual y un momento concreto de la historia general.

Por orígenes (familia inmigrante española en Catalunya desde los años Veinte), educación (barrio obrero de mezcla, mayoritariamente de lengua española, pero con el catalán como vehículo de socialización en lo relativo a oficios y técnicas, industria y comercio, toponimia, juegos y canciones infantiles, etc.), y contexto histórico (dictadura franquista, la lengua española impuesta a título oficial, la lengua catalana perseguida y reducida al folclore o a la clandestinidad), yo estaba predestinado, si quería ser escritor, a hacer mi obra en español.

Pero un buen día descubrí el catalán como lengua literaria porque no *entendía* buena parte de unas piezas de teatro de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, realizadas por Ricard Salvat a partir de textos de Salvador Espriu (*Gent de Sinera, Auca d'Ester sense hac*), representadas en Badalona en el año 1963. La gente letraherida –catalana- de mi ciudad reía los chistes de una “improvisación para marionetas” (el *Auca*), y yo no podía participar de su felicidad por la sencilla razón de que no entendía, situada sobre un escenario, la *misma* lengua que hablaban los tenderos de mi barrio, las pescaderas y carniceras de la plaza Nova, o los chavales de la academia del dentro de la ciudad donde hacía el bachillerato. La distancia entre lengua hablada (inteligible) y lengua literaria (ininteligible) me impedía ligar lo “concreto” con lo “abstracto”, o, si os parece, la “vida” con el “arte” (dejo de lado, por razones que se entenderán más adelante, el binomio “nacional/universal”).

Al año siguiente, me matriculé en la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual donde, contrariamente al régimen franquista y la mentalidad impositiva española, aceptaba gente de habla española y llevaba a cabo montajes tanto en catalán (mayoritariamente) como en español. Y al cabo de un año, yo formaba parte del equipo de ayudantes de dirección en el estreno absoluto de *Ronda de mort a Sinera*, concebida dramáticamente por el mismo Salvat como una ampliación textual y simbólica de la mencionada *Gent de Sinera*.

En dos años yo había pasado de creer que nada más había una lengua de cultura (español) a comprobar que había otra (catalán), reducida oficialmente al espectro de un “pasado glorioso” pero ya inútil en el mundo moderno, con la que se representaban *Pastorets*, *Marieta Cistellera*, y piezas costumbristas de cartón piedra, se cantaban cancioncillas de excursionismo, se expresaban sentimientos del pueblo de a pie, desterrada por la historia y apta, como mucho, para enseñarse como una “reliquia regional”. También había descubierto que una de las dos lenguas de la calle (“local”) era capaz de describir un mundo (“universal”) sin pasar por ninguna pre-consideración “nacional”, porque ella misma ya *contenía* un mundo (la tradición, puesta al día y a la vez desgarrada por la escritura espriuana). Finalmente, la lengua catalana literaria elevaba, a nivel simbólico (“abstracto”), la vida (“concreta”) de personas corrientes, una vida no entendida en el plano nostálgico, folclórico o costumbrista, sino en su más alto significado moral.

Así, por primera vez, la gente que me rodeaba, en la que yo me reconocía (al margen de la lengua que hablase), entraba en lo

“abstracto”, “general”, “universal” gracias, precisamente, a la lengua desterrada, perseguida, menospreciada –la lengua “no nacional” frente a la avasalladora prepotencia de la lengua pretendidamente “nacional” que era el español. (Aquí dejaremos de lado el hecho de que, cuanto más “españolizaba” el régimen de la dictadura, más reducía la lengua española a vehículo de irracionalidad, huérfano de tradición ilustrada, bandera de subcultura; mientras tanto, la lengua catalana, cuanto más perseguida estaba, más afinaba, en un exilio interior/externo, su voluntad universal y mejor se preparaba para servir de posible medio de reconstrucción nacional cuando acabase la dictadura.)

Pero aún había más. Como ya me había pasado con los contenidos escondidos en mi conciencia cuando era un lector adolescente, entreví a tientas la capacidad del autor para revelar la existencia de una sensibilidad *otra* en el seno del público –minoritario, si queréis, pero bien despierto culturalmente—y facilitar su coagulación a plena luz. El autor como desvelador exigente, implacable y solitario, de una viva conciencia colectiva bajo los harapos de la derrota, contra la reducción de la cultura propia a costumbrismo y la provincialización de la lengua. Esta conciencia colectiva era, sin yo saberlo, el componente literario, culto, de un embrión de conciencia “nacional”. Y el puente que permitía ligar lo “local” con lo “nacional” estaba compuesto de maderamen “universal”.

De manera que, según mi experiencia biográfica e histórica, en un momento determinado de la vida del país, la literatura “nacional” no contenía *in nuce* elementos “universales”, sino que tomaba elementos “universales” –una visión moral del mundo, en definitiva, que

encadena tradición asumida y creación innovadora--, los injertaba en el seno de la literatura propia, en el estado en que ésta se encontraba, y construía con todo ello el puente para pasar de lo “local/concreto” a lo “nacional/general”.

Y su textura precisa era la de un agregado de textos dramáticamente encadenados, una ficción acotada por unas muy concretas exigencias espacio-temporales. Un relato construido sobre relatos, no procedente de un material rigurosamente teatral, ni encorsetado por la estructura impuesta por la tramoya de la dramaturgia tradicional. La amalgama entre autor *literario* y autor *dramatúrgico* creaba una *forma* que, en su audacia conceptual y expositiva, era la comadrona *plástica* de aquel embrión de conciencia nacional –en pleno franquismo—en el plano literario. Vista en Madrid, en Donosti, o en París, *Ronda de mort a Sinera* era la representación de los trabajos y los días de la pobre gente que, arrastrando sus fantasmas interiores y exteriores, se convierte en pueblo sufriente y esperanzado, símbolo de la humanidad perseguida. De esta manera, Espriu y Salvat devolvían a la cultura universal lo que le habían tomado prestado para construir aquella expresión resplandeciente de conciencia nacional.

En relación con el binomio “nacional/universal”, mi experiencia como escritor arranca de la lectura del poema de Gabriel Ferrater, *In memoriam*, que me inspiró el tema de una futura trilogía en forma de *bildungsroman*: la relación de un chico de catorce años con los adultos a partir de un hecho accidental que remueve el pasado, veinte años

después del comienzo de la revolución y la guerra civil, en el barrio obrero donde transcurre la acción.

En este caso, la justicia poética quiso que uno de los temas grabados en mi conciencia de adolescente por la lectura de Verne y Dickens —la extrañeza ante los adultos, siempre sobrevalorados—encontrase el contexto histórico (guerra civil), la edad del protagonista (catorce años), y la posición moral del narrador (distanciamiento respecto de la experiencia vivida) en *In memoriam*. Con este poema, Ferrater demostraba que el catalán era pertinente para convertir un tema “local” (un episodio de la guerra civil en Reus) en “general”, “abstracto”, o “universal”. En este caso, la lengua literaria adquiría el estatus de “nacional” —es decir, servía de puente para acceder a lo “universal”— porque era capaz, como en el caso de *Ronda de mort a Sinera*, de superar el hecho concreto y hacer de él *forma* universal con la distancia creada entre los hechos narrados —los estragos de la guerra sobre la conciencia moral de la gente—y la emoción del narrador que los ha vivido —descreído de toda aspiración ética o filosófica de maestrillo. Y el paso obligado para ir del hecho “local”, de la *tranche de vie*, a su condensación “nacional”, a la abstracción que lo dota de potencia simbólica, más allá de las refriegas entre vecinos de Reus durante la guerra civil, no es la apropiación de categorías “universales” (el miedo, el afán de venganza, etc.) para rellenar el relato “local”, sino la utilización consciente de la lengua literaria —despojada de connotaciones épicas o líricas, seca como una crónica periodística, sin aspavientos de retablo histórico—para que constituya, por sí misma, parte inseparable de la forma que adopta el relato, que es una *no-forma*, en el sentido de falta absoluta de “voluntad de estilo” por encima de la

materia del relato. (Aquí, la trampa consiste en creerse que la sequedad del relato se correspondería con la simplificación del punto de vista, cuando es justamente todo lo contrario: sólo la profundización del punto de vista permite llegar al núcleo del tema para propiciar la decantación, la distancia, la concisión al relato del mismo).

Resuelto este asunto, diríamos, “externo”, me tocaba resolver una cuestión mucho más decisiva, de orden “interno”. Que era la siguiente: la interferencia de la lengua que componía la materia de mi relato –vidas de un barrio industrial, mayoritariamente de expresión española—con mi pretensión de introducir su relato “local” en la categoría de “nacional” a través de la lengua literaria catalana, aprendida *por* mi, pero no constitutiva *de* mi.

Y bien, pues: otra vez sin conciencia explícita, pero, en este caso, dejando que el poso como lector adulto subiese a la superficie, los ejemplos de Espriu y de Ferrater se revelaron decisivos. Porque ambos utilizaban la lengua literaria recibida poniéndola al servicio de un propósito que, en su propia textura, ya contenía la posición moral del autor, más allá de disquisiciones sociológicas, historicistas, o, hablando claro, puristas. Eso propiciaba que mis personajes se expresasen de la manera que me conviniese, y en la lengua conscientemente elegida, para pasar de lo “local” a lo “nacional” –símbolos de las clases bajas de un país condenadas a ser engullidas por los cambios históricos sin dejar rastro de ellas: la trilogía se acaba con la destrucción del tejido industrial, la desaparición de la clase obrera industrial, y el derribo de fábricas y viviendas camino de la desnaturalización y terciarización del barrio. (Además, en el caso de Espriu, la textura dramática creada por Salvat, una especie de friso continuo, un caracol sin fin que

arrastra vidas para llevarlas a la trituradora de la historia, me servía de marco general por donde hacer circular, camino del olvido, personajes y espacios de la trilogía).

El resto es una obviedad: si conseguía una lengua literaria al servicio de mi propósito –abrir una nueva vena, en la corriente de la literatura catalana, por donde circulase la mezcla de sus clases populares–, el paso de lo “nacional” a lo “universal” sólo podía proceder de la distanciada lección ferrateriana. En este caso, la invención de un doble polo de pares, el espacial (barrio de Guifré –catalán- y Cervantes –español- y el individual (Gabrial Caballero –antihéroe-/chico que tomó el relevo de la Eulogia –antihéroe en funciones de narrador de la propia vida falsificada por la ficción-), proporcionaba la estructura suficiente para *mi* distanciamiento respecto de lugares, personas y hechos que podían restringir la autonomía de la voz narradora.

De todo ello, mi conclusión es que, cuando hablamos de “nacional”, nos referimos a un marco determinado para un espacio, una historia, una lengua –una tradición, en definitiva- que somete a la creación de la forma al marco de sus propias leyes, que se querrían inmutables. En cambio, lo “universal” representa la ruptura del marco y la superación de estas leyes en la búsqueda de la forma propia, que no es otra cosa, en palabras de Gombrowicz, que la posibilidad de que algún día “lo humano reencuentre lo humano”.

Buy Now to Create PDF without Trial Watermark!!

Created by eDocPrinter PDF Pro!!