



Orlando Araujo, poeta

EARLE HERRERA

Con la venia que merecen el verso azul y la canción profana —y más allá de rimas y endecasílabos—, antes de redondear su primer soneto o décima, a Orlando Araujo le calzaba el nombre de poeta: lo era. Y lo fue con autenticidad en espíritu y letra, en su actitud ante la vida y el mundo que le tocó vivir. Después llegó la consonancia y se afianzó en su fidelidad a la métrica y la rima, lo que le ganó, sin molestia para él, el calificativo de «conservador en poesía, fiel a la herencia española, al modernismo», y frente a lo cual —tal herencia y tal fidelidad— bien se podría preguntar: ¿y es malo? Pero Quevedo aparte y Rubén Darío suspendido en su azul hasta nuevo aviso, con sus glosas, sonetos y canciones Orlando Araujo sólo demostró que, además de ser en esencia y existencia poeta, tenía aptitudes de versificador y una inculcable inclinación hacia la musicalidad que la rima y el metro imprimen al poema.

A su particular sensibilidad, unía el dominio del idioma, la conciencia lingüística y la capacidad para construir metáforas que brotaban de su pluma con espontaneidad y frescura. Allí radica, más allá del contenido anecdótico, el valor literario y el gran atractivo que sobre los lectores ejerce su primer libro de relatos: *Compañero de viaje*; esa forma de decir las cosas, de contar, creando al mismo tiempo una atmósfera poética que atrapa, envuelve y transporta a un tiempo y espacio a través de la memoria y la nostalgia. No poesía en prosa, sino en la prosa, porque aquella —la poesía— la podemos encontrar y percibir en un cuadro, una escultura o una obra musical, si quien pinta, esculpe o compone es poeta.

También en los relatos para niños y las crónicas se manifestará la sensibilidad poética del escritor, su lenguaje sugerente y tersura de la prosa. Cuenta historias, porque Araujo no es de los cuentistas que nada cuentan, pero le da tanta o más importancia al cómo las cuenta, a la forma

escritural, al lenguaje, pues sabe que lo narrado sólo será perdurable gracias y por gracia de la palabra.

Se tomó la licencia de escribir canciones y advirtió que ello no era poesía, sino mística. A Juan de Castellanos, en el estudio que le dedica, le critica que sacrifica la belleza por la verdad. A él le hacemos el mismo reclamo: en muchos poemas en verso sacrifica la poesía por la métrica y la rima, y ello se debe, en parte, a que muchas de sus décimas o sonetos fueron escritos «al azar de los caminos», composiciones de ocasión, arrebatado de galante —no galán— impenitente que se expresaba en un pañuelo o una servilleta. No sabemos si escribir donde sea y a cualquier hora era, para Orlando Araujo, un vicio o una necesidad: algo compulsivo. En todo caso, grandes escritores han cedido a la tentación de escribir canciones, tangos y milongas. Para él, era una cuestión existencial:

Mi retórica es la vida, una identidad de intuición y expresión, fresca como una rama de durazno en flor. (Mis canciones).

En otra parte, con ironía, resignación y un dolor de fondo, escribiría:

El profesor de caspa cívica se duele de mi incoherencia, y como don Julián, se queja de mis letricas de bar, de mis versitos cursis, de mi tono de bolero, de mi probada incapacidad para acceder a los diccionarios de literatura. Yo me resigno porque a pesar de mis esfuerzos en contrario, y los de mi familia, sucede que aún sigo yéndome por los caminos, quedándome en los pueblos y escuchando tangos y rancheras en esos aparatos de botiquín de carreteras y entonces nadie sabe, y es bien bueno, que uno va hacia el patio, más allá de los bombillos, para mear llorando a solas bajo el cielo de la noche, al pie de un árbol confidente. (Crónicas).

Canciones aparte, la glosa y la décima y el gusto por la rima le vienen de lejos, una circunstancia de nacer y crecer en lugar donde la copla la trae y la lleva el viento. Y es voz o ley no escrita que el «gusanillo del verso» no deja ir impunemente a quien nació con el llano en frente, así la neblina del páramo lo jalonara hacia el silencio. Y en el caso de Araujo, un agravante que lo deja convicto y confe-

so tras rejas de once sílabas y de rima: el haber invertido tiempo y pasión en aprenderse de memoria los versos de Rubén Darío y Neruda y Andrés Eloy Blanco y Alberto Arvelo Torrealba, hasta hacerlos suyos como «paisajes del mundo interior», objetividades amorosas y capilares de lo único que somos: lo que fuimos» (*Contrapunteo*). Con tales antecedentes y a confesión de parte, estaba condenado y sólo podía obtener su libertad bajo palabra: la palabra, no importa si en prosa, rima o en verso libre.

Quien vivió «en el relámpago de un miedo catatúmbico», fue un poeta de alta sensibilidad; un hombre que asumió la escritura con pasión y en forma auténtica, es decir, como un destino.

En las postrimerías de su vida, como se dice, en las puertas de la muerte, escribió con «un grito en la palabra»:

Escribir es un destino y un destino es el azar. Quien escriba sin el desgarramiento de lo que no conoce pero que le corcovea por dentro, escribirá libros dormidos, toda una memoranda celestial, y puede ser tan famoso como tantos escritores olvidados, no por ellos, que figuran en la antología y los diccionarios, sino porque jamás sintieron la necesidad de reventar un grito en la palabra que se les escondía. Escribir es ser un río, como un árbol, como un dios. Escribir es no llorar junto al amigo muerto. Escribir es masturbarse el corazón. Escribir es un destino. Y escribir es quien obedece y cumple la orden de rejuvenecer a Dios.

El texto anterior tiene fecha 31 de agosto de 1987. Quince días después, Orlando Araujo dejaría el reino de este mundo para penetrar en otros reinos. Pero había cumplido su destino de escribir: rejuvenecer a Dios. Poeta. ■

* Tomado de *La neblina y el verbo* de Earle Herrera

JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ

La intemperie de un pequeño arquitecto

A este oficio me obligan los dolores ajenos
J. G.

El pequeño arquitecto del universo, de J. M. Briceño Guerrero, cuenta ya con una nueva y significativa edición que Fundarte, este año, ha hecho posible. Fue publicado en 1990; luego una pequeña edición lo volvió a traer al papel en 2011. Seis años después lo vemos aparecer. Jonuel Brigue lo reclamó para sí, pero las editoriales creyeron conveniente que fuera J. M. Briceño Guerrero su autor. Hoy uno u otro se desdibujan para decirnos, para dejarnos en el papel los sonidos de sus voces: el eco expresivo y singular que marcó una obra durante más de 60 años. Siempre anheló que cada cierto tiempo saliera de sus manos un nuevo escrito: una redición es de alguna manera un nuevo libro. Este momento depara para este libro otros lectores. Su deseo de un diálogo permanente se cumple otra vez. La necesidad imperiosa por decir, por abrazar a través de la palabra lo íntimo de sus lectores, lo hace posible esta nueva edición; así el escritor borra todo límite, desvanece la distancia, vuelve otra vez en el papel, nos invita de nuevo a sus páginas. No otro sino él ahí, en el sonido inseparable de las palabras.

En estas páginas el autor trasiega con la vida de un pequeño arquitecto, uno capaz de organizar su mundo secreto y esencial: el mundo de la pequeña obra. Un pequeño arquitecto preparado para salir de su caverna y darle nombre a lo desconocido y volverlo así más cercano. Apto para llamar al tiempo y dibujarlo en su silencio con otros nombres. Uno capaz de transformar el instante en mediodía, de volver palabra la hora desigual, de hacerla carne en el verbo, de hacerla símbolo en el feroz universo de los invisibles. Una obra como esta pudiera ser el comienzo de una posible explicación de ese mundo esotérico que nos muestra lo velado de un pequeño universo de significaciones, de preguntas, de enigmas que motivaron a su personaje a esconderse, bajo otros nombres, otros cielos, otros secretos, otros dioses, no solo en estas páginas, sino ya en otras anteriores a esta: *Dóulos Oukóon*, *Tiandáfila*, *Holadíos*, *Amor y terror de las palabras*, y luego en casi todas las demás.

En estos libros el autor entró en las manos de un escritor capaz de conjugar varios de los mundos esenciales de la escritura: la ficción, la autobiografía, la historia, las otras lenguas, las otras tradiciones. La realidad en la ficción ya no era lo emblemático, lo era más la ficción en la realidad, quedándose en ella, transformándola. Aún más: su obra amparó un orbe simbólico, de señales evidentemente esotéricas, donde mitos, tradiciones, enseñanzas orales, sonidos de viejas costumbres, legendarios anatemas y secretos aún protegidos en el lenguaje, se encontraban para decir de una *forma otra* en estas páginas, y al decirlo de esa manera, decir algo de lo velado que aún se preserva en el lenguaje. No olvidemos que Jonuel Brigue abrió su laberinto para darle voz a esas otras fuerzas y lenguajes inscritos en estos libros. No olvidemos que J. M. Briceño Guerrero transformó en palabras muchas de sus búsquedas y las dejó para que las dijera ese heterónimo de otra manera, para expresar lo vivido bajo el cielo de las prácticas esotéricas de otra forma. Se llamó Jonuel Brigue para contar a los dioses su pequeño universo. Con el tiempo, con las palabras, con los sonidos de esas palabras ambos se encuentran y se disuelven en las páginas ya escritas. Ambos van viajando en las páginas y se refugian en ellas para develar lo aprendido, lo oculto, lo superficial que el mismo lenguaje vuelve o lleva a otros significados. Ambos protegieron en las páginas rastros de otros rastros ya estudiados y encontrados en lo cercano, lo conjetural, lo profundamente lleno de viejos enigmas, símbolos todos de ciencias y conocimientos no comunes. Hicieron suyo el arte de la palabra para decir y para ocultar. Hicieron suyo un pequeño universo para que otros pudieran transitarlo. De ahí que su li-



“Andamos pasando de un mundo a otro, de un estado a otro, sin que ello signifique impulso espiritual, salida pura hacia una consciencia mayor,”

teratura no sea apreciada por la erudita academia ni valada por la crítica o la feligrería literaria.

Un pequeño arquitecto capaz de organizar el pequeño universo que le ha correspondido, que ha heredado. Ese universo significativo que puede contener todo en otras dimensiones del gran universo. El Aleph secreto de un escritor. El misterio escondido de un pensador. La magia sagrada de un buscador que nos presenta el lenguaje como camino para llegar a otros descubrimientos contenidos en el cosmos, medidos siempre, por limitación o pena, a través del lenguaje. Un escritor capaz de decirnos bajo el aparente vacío de ese lenguaje que somos partícipes de una enseñanza desconocida de la que a la vez, nada sabemos.

El esoterismo nos permite descubrir algunas señales para leer muchos de los símbolos encontrados no solo en el lenguaje de estas páginas. En este libro un hombre ve-

nido del llano entró en diálogo profundo con muchos de estos símbolos, algunos ya olvidados, otros escondidos, y traspasó con ellos a otras dimensiones de comprensión que apenas podría abrazar: el comienzo de algunos posibles significados lo guiaron a otras comprensiones. Así se hizo consciente de su pequeño universo y de su mundo siempre gobernado por dioses con fuerzas superiores y en disputa entre ellos.

La lectura de esta obra nos enfrenta con las múltiples lecturas que un texto puede regalarnos. En un primer acercamiento tenemos una historia de un ser particular que atraviesa lo común para volverse un lector-fotocopiador que revisa manuscritos y cumple con una tarea loable de ayuda a otros en estos menesteres.

Venía de una aldea llanera. Se instaló en los Andes para cumplir con una misión. Es un texto de una autenticidad singular en la escritura de Jonuel Brigue. Un texto que ex-

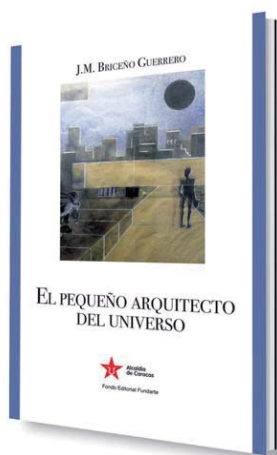
presa el deseo de hacer vividas sus búsquedas en la escritura. Es un experimento fallido –dice el escritor de estos manuscritos que Jonuel Brigue o que J. M. Briceño Guerrero ha develado– por construir en el mundo un universo de ideas, un cosmos de comprensión capaz de albergarlo a él que vivía su condición humana en su desolada intemperie.

Un hombre busca su propio lugar. El destino verdadero, no el impuesto por el tiempo, por los otros, sino aquel que por fuerzas ajenas y desconocidas viene a colmar lo vacío, el inocuo movimiento de otros astros que a veces trastoca el alma. No el trasgredido por la sociedad-mundo artificial y engañoso. Sino este, ahora llevado por la magia silenciosa de la palabra.

En esta historia, un hombre quiere salir de ese drama cotidiano e intenta buscar en su salida hecha a través de la no-ficción, la utopía. Por ello no es más que un ejercicio audaz de la imaginación incapaz de producir algún cambio verdadero. Fingir, comportarse de una forma u otra. Romper con las convicciones puestas por otros. Degenerar en la voluntad ajena. «Hay que nacer sin identificarse con nada». Vivimos en un mundo y circunstancias plenamente ambiguos. Creamos con ello confusión del deseo de sobresalir de dicha condición, huyendo sin darnos cuenta de la «fugacidad de todo esplendor». «El viento se bebe los poemas. A dónde irán. Hacia qué lugar me lleven. Yo aquí condenado a la soledad de este silencio impuesto». Un hombre capaz de desafiar así el olvido, puede perder contacto con un estado anterior que permitiría una comunicación mayor.

En este intento se realiza gran parte del anhelo que el librero emprende. Intenta conectarse con ese mundo perdido, no olvidado, pero sí lejano de la memoria capaz de concentrarse en el Gran Universo. Una tentativa por encontrar el paraíso perdido. Esa idea que «da cuenta de un exilio del recuerdo vacío, de urgencia, de nostalgia indefinida». Esa y otras ideas que dan cuenta también del mundo que es alteridad. «Andamos pasando de un mundo a otro, de un estado a otro, sin que ello signifique impulso espiritual, salida pura hacia una conciencia mayor». Podemos pasar la vida entera entretenidos en este andar a ciegas por estados de conciencia ya apagados donde nada nos espera y nada nos permite nuestra búsqueda mayor y un estado puro de conciencia hacia el alma, dice el pequeño arquitecto de esta historia.

No comprender y ser consciente de los estados superiores habla de la superficial ignorancia. La ignorancia no tiene nada que ver con estas búsquedas. «Saber de mi estar ahí es saber de mi estar ahí con otros». Estas páginas abren la puerta de un conocimiento luminoso y otro tenebroso. Ambos vienen de la noche y su inmensa oscuridad y se instalan en la pequeña historia que un pequeño arquitecto quiere construir. ■



Narra-Libros Annel Mejías Guiza

Un estilo impersonal marca las novelas iniciales de Murakami

Cuando leo a un autor contemporáneo, cuyos libros inundan las librerías con cintillos que anuncian premios o número de ejemplares vendidos, inevitablemente me acerco con una curiosidad que luego se convierte en recelo para evitar modas editoriales que desencanten. Con Haruki Murakami (Kioto, Japón, 1949) me pasó que leí primero su novela *Tokio Blues* (1987) y luego el libro de cuentos *Después del terremoto* (2000), y no me sentí impactada. Sí, tiene un estilo cuasi telegráfico, sin adornos, que permite leerlo rápido, pero su boom editorial no me parece que refleje la calidad de su literatura.

No lo hubiera seguido leyendo si no me hubiesen regalado sus dos primeras novelas publicadas en un solo libro, *Escucha la canción del viento* (1979) y *Pinball 1973* (1980), editada por Tusquets Editores en 2015 con traducción de Lourdes Porta. Y con un cintillo anunciando: «El origen del universo literario de Haruki Murakami. Sus dos primeras novelas por fin en español».

De este libro me parece interesante el prólogo titulado «El nacimiento de las novelas escritas en la mesa de la cocina», en el que podemos ver cómo un hombre ordinario se convierte «en uno de los pocos autores japoneses que han dado el salto de escritor de prestigio a autor con grandes ventas en el mundo», como leemos y nos dejamos convencer en su ficha bibliográfica. Ahí Murakami narra cómo se casó joven y tuvo que comenzar a trabajar de muchacho, en principio regentando un bar para escuchar jazz, beber y comer, lugar donde consiguió amalgamar su vocación por la música (presente en sus novelas), por la lectura y la escritura.

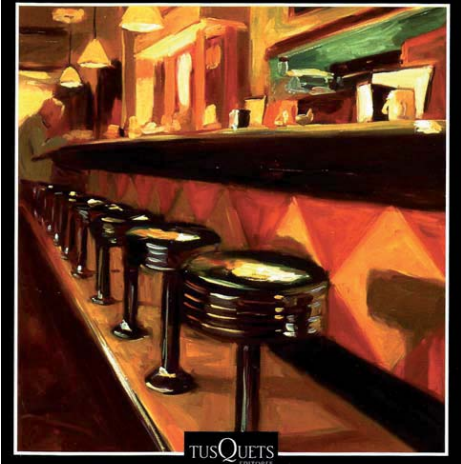
Cuando ahí cuenta cómo comenzó a hilar *Escucha la canción del viento*, Murakami recuerda dos fases: una escrita en japonés, muy recargada y local, y otro método que nos permite entender ahora su estilo impersonal. Primero escribió en inglés (a pesar de que no lo dominaba), etapa que lo ayudó a hilvanar frases cortas, simples, descripciones descarnadas y, en medio de esa «prosa muy tosca», como dice, nació, «poco a poco, mi ritmo en la prosa» o «un nuevo estilo en japonés», caracterizado como «ágil, neutro, desprovisto de componentes superfluos».

Es revelador que el propio Murakami dé luces al lector sobre cómo escribe y que concluya, además, que su estilo sería distinto al de Tanizaki y Kawabata (dos grandes autores japoneses) porque «yo soy un escritor independiente que se llama Haruki Murakami». Quizás lo haya hecho como una forma de decirnos que no encontraremos la tradición japonesa literaria en sus libros y, en lo personal, eso me intriga y desinfla el ánimo para leerlo. Podría ser el inicio de una discusión interesante, alimentada por lo que Edward Said bautizó como «orientalismo»: cómo occidente imagina oriente. Con Murakami no encontramos a oriente en sus libros, sino a occidente en oriente o la posmodernidad explayada en un escritor japonés, a través de la música y el cine, de los autores citados, de estilos de vida, sus denominadores comunes.

Escucha la canción del viento retrata la historia de un estudiante universitario que se va a su ciudad natal a pasar unas vacaciones y ahí conoce a dos personajes, un joven de una familia millonaria que se hace llamar *el Rata* y una muchacha de cuatro dedos en una mano, con quien mantiene un coqueteo efímero: una amistad y un posible romance que se extinguen cuando el joven regresa a estudiar. Casi todo el relato de esta novela corta o *novelette*, como la llama Murakami, se desarrolla en el Jay's Bar, tal vez el mismo bar que administraba el escritor a finales de la década de los setenta, donde concibió esta narración. Usa la primera persona para relatar, y abre y cierra con la historia del imaginario y estéril escritor norteamericano Derek Heartfield, quien se suicida lanzándose de la azotea del Empire State Building, en Nueva York.

Haruki Murakami ESCUCHA LA CANCIÓN DEL VIENTO y PINBALL 1973

colección andanzas



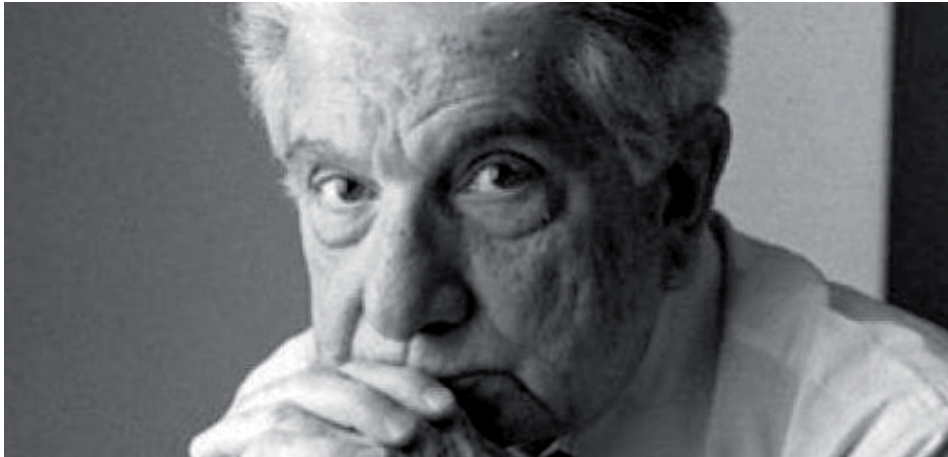
“Es revelador que el propio Murakami dé luces al lector sobre cómo escribe y que concluya, además, que su estilo sería distinto al de Tanizaki y Kawabata (dos grandes autores japoneses)... Quizás lo haya hecho como una forma de decirnos que no encontraremos la tradición japonesa literaria en sus libros ,”

En *Pinball 1973*, escrita un año después, pero publicada mucho después, Murakami retoma a uno de los personajes, *el Rata*, pero solitario, obsesionado por una amante y con la eterna rutina de pasar el tiempo en el Jay's Bar, quien decide fugarse de la ciudad. Mientras, se desarrolla una segunda historia sin conexión, la de un joven como socio de un negocio de traducción (no sabemos si el mismo muchacho universitario), quien vive con unas gemelas sin nombre, como la chica de los cuatro dedos, y sortea, a mitad del relato, su afición por jugar en la máquina de pinball «Space Ship» de tres flippers. De esta novela me interesó esa búsqueda del aparato de juegos y, una vez que la halla en el galpón de un coleccionista, me agrada el atractivo diálogo entre la máquina y el joven. La recreación de un ambiente frío, un adiós anunciado: simbólicamente el inicio de la posmodernidad.

Ya acostumbrada a Murakami, si él no nos dice que está en Japón, jamás imaginamos al ficcionado país nipón cuando leemos estas novelas. Sólo encontramos a personajes jóvenes y a la deriva, con romances casuales, envueltos en una rutina agobiante, con vidas inadvertidas, solos, muy solos. Podemos decir que en estos libros Murakami logró su objetivo, su fiel estilo. ■

JOSÉ CARLOS DE NÓBREGA

Madama sui, una novela feminista de Roa Bastos



El centenario del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos (1917-2005) no debe bastar para (re)leer su obra narrativa (novelas como *Yo el Supremo* e *Hijo de Hombre*, o los cuentos de *El trueno entre las hojas* y *Moriencia*), sino también en la reconsideración de la transformación política, socio-económica y cultural del continente, dado el actual repunte oprobioso de las facciones reaccionarias en países como Argentina, Brasil, Chile y Paraguay. Especialmente, cuando el patriarcado conservador ha arremetido contra la mujer, bien sean dirigentes políticas (Dilma Rosseff), activistas sociales (Milagro Sala, Berta Cáceres) o ciudadanas víctimas de la trata de blancas, la explotación laboral, el maltrato de género y el asesinato vil.

En 1995, Roa Bastos nos obsequia una linda novela feminista, *Madama Sui*, cuyo auténtico humanismo amoroso y alto vuelo poético reivindican a la mujer latinoamericana. Por fortuna, esta propuesta dista tanto del extremismo revanchista como del populismo mal habido. La biografía novelada de la amante preferida del dictador de turno, paradójicamente, desmonta el Poder megalómano desde la dupla disfuncional Dictadura / Prostitución: «El dictador omnímodo encontró en la prostitución de la mujer el elemento primario, el más vulnerable pero también el más eficaz, para promover la corrupción generalizada de la sociedad». Por fortuna, la trabajadora sexual no es criminalizada como las mujeres rapadas y linchadas por la hipocresía de sus victimarios también colaboracionistas pasivos de los nazis en Francia.

La voz masculina narrativa (incluso la del autor) asume la voz y la sensibilidad femeninas en tanto acto lírico de solidaridad y contristación liberadoras: «he tratado de escribir la historia de Madama Sui tal como la hubiera escrito una mujer», lo cual nos retrotrae la tesitura femenil del *Cantar de los Cantares* y las jarchas mozárabes, esto es el coito amoroso de lo épico y lo íntimo. El discurso de la novela reconcilia en la contradicción, la poesía y el afecto, los relatos del narrador testigo y los cuadernos de Sui provistos por su arquitecto enamorado Ottavio Doria.

Otro punto a favor de esta novela aterciopelada, radica en la construcción mestiza no sólo del personaje femenino principal, sino también del clima cultural diverso que fluye en el espacio y el tiempo histórico sugeridos al universo lector. La fusión de lo latinoamericano en el habla y la cultura mixturados (referencias en el español y el

guaraní), incorpora el espíritu sedoso y enigmático del Lejano Oriente (el japonés). Pareciera apuntar a la vindicación y al parricidio respecto al Modernismo de Darío, cuando la evasión exótica se complementa y contrapone al endurecido y oprobioso contexto político y social de la dictadura paraguaya del Taita castrador Stroessner.

En esa atmósfera enriquecida de contradicciones que recoge y dispersa la exquisitez burguesa y la hiel mascada por las mayorías, no sorprende que Roa Bastos se valga de una cortesana cercana al dictador para explorar la condición de subordinación y subestimación de la mujer en América Latina. El machismo es un constructo social y ultraconservador que fundamenta el discurso (la mujer como ente diabólico por domar) y la praxis (la cautividad femenina en el hogar y el burdel) del Poder vertical y absolutista, no importe que se disfrace de República con sus parlamentos y tribunales domesticados por el caudillismo. La condición marginal de Madama Sui, desde el punto de vista sociológico y en tanto entidad lírica y ética (trascender el bien y el mal), le permitía admirar a Evita Perón y concluir que las mujeres aceptaban de buena o mala gana el camino torcido que les imponía el Macho: «No entendía tampoco –por parecerle imposible– que un hombre pudiera consagrarse a rendir a la mujer la protección primaria de asegurar su bienestar material, después de llenarla de hijos, de trabajos, de padecimientos, como si se tratara de una simple bestia de carga». Sólo que la mentira piadosa de su libertad individual y sexual, se vería confirmada de guía cruenta por el control de la figura masculina autoritaria, hasta el punto de deponer la independencia existencial a cambio de la vida de su verdadero amor, ÉL, encarnación de la ira guerrillera y libertaria.

El erotismo de la heroína fluye salvaje y naturalmente en la ausencia y contraposición de la represión, la superstición y la culpa farisaica que esconde la frigidéz tibia de las damas oligarcas, prisioneras asimismo del Poder fáctico que las resaca. Las interrogantes sin respuestas fáciles de implementar, justifican esta crónica apasionada sobre una mujer cercana y a la vez mítica que se movió entre el Eros devoto a ÉL, el amado rebelde, y el sacrificio de cohabitar con el Tirano Stroessner: «¿Es tan corta la distancia entre la inocencia total y el completo envilecimiento? ¿O es que simplemente no se interfieren y se complementan entre sí?».

La Librería Mediática Marialcira Matute

Versiones o peor-versiones

Más allá de la eterna diatriba entre historias originales que van del libro al cine, y la pregunta de siempre en torno qué es mejor entre un libro y su versión cinematográfica que es la lectura personal del guionista o el director, hay casos de un irrespeto tal que la esencia de la obra literaria casi se pierde en la película.

Yo tendría unos 4 años cuando se estrenó en Venezuela la película *Mary Poppins*, versión que Disney realizó en forma de musical en los años 60, protagonizada por Julie Andrews; a partir del primer libro de la serie de ocho, escrita a partir de 1934 por la australiana Helen Lyndon Goff, más conocida como P. L. Travers (1899-1996).

La historia de la niñera que volaba, no daba explicaciones, tenía un bolso como el del Gato Félix del que sacaba cuanto se le ocurría, atravesaba cual la Alicia de Carroll no un espejo, sino los dibujos de tiza hechos por un amigo en un parque para viajar a mundos insospechados, hablaba con los animales y que en la película inventaba expresiones como «supercalifragilisticexpialidoso» o cantaba pegajosas melodías, era para mí tan verídica que durante meses, siendo muy pequeña, cada noche me preparaba con maleta y todo para esperar que viniera a buscarme para viajar juntas y cada mañana aseguraba en casa que lejos de dormir, había estado haciendo visitas a las estrellas y recorriendo el mundo con *Mary Poppins*.

Como en la mayoría de las películas que Disney ha producido a partir de obras literarias exitosas, la referencia al libro original es tan insignificante que aún hoy en día hay gente que cree que *Pinochio* es original de este estudio estadounidense y no del italiano Carlo Collodi o que la muy politizada realización reciente *Frozen* o *Congelado* nada tiene que ver con *La Reina de las Nieves*, del danés Hans Christian Andersen. Versiones todas, o como las llamo: «peor-versiones» que sirven, si sabemos usarlas, como herramientas para enseñar a los niños a descubrir, asumiendo una posición crítica y no una actitud pasiva, los mensajes encubiertos que nos envían permanentemente los medios que intentan colonizar nuestro pensamiento. Los hemos tomado como ejemplos prácticos en alguna oportunidad en el Foro Permanente Educación Crítica sobre Medios de Comunicación.

Volviendo a *Mary Poppins*, pude leer el libro recién en 2002, cuando conseguí una edición española. Comprendí entonces que Travers hubiera estado tan en desacuerdo con la versión Disney y que se hubiese negado a que hicieran otras películas de la serie. Es más, si aún viviera habría demandado a los estudios Disney por el biopic de hace pocos años: *Al encuentro del Sr. Banks* que narra, con un muy evidente sesgo favorable hacia Walt Disney, y obviamente como una venganza, todos los problemas que hubo entre Travers y Disney durante la filmación de la película y luego del estreno porque la autora, a quien ridiculizan en el biopic, no quería que fuera un musical e insistía en que no era un relato para niños sino «historias zen» y la creación de un mito que en el libro denomina «La gran excepción» al no perder la protagonista los poderes que supuestamente los seres humanos poseen desde que nacen hasta cumplir un año, con el agregado de que muchas de las claves del libro quedaron desdibujadas en el film. Para ella, la película resultó insoportablemente edulcorada y optimista, sin el aire de misterio y de relato de iniciación de la obra original.

Los reciclados son característicos de las grandes productoras, especialistas en ahorrar. Para 2018 se espera una secuela de la película original, protagonizada por Emily Blunt y dirigida por Rob Marshall. En ella han pasado algunos años, los niños de la historia original ya son adultos, y por supuesto, se llamará: *El regreso de Mary Poppins*.

