

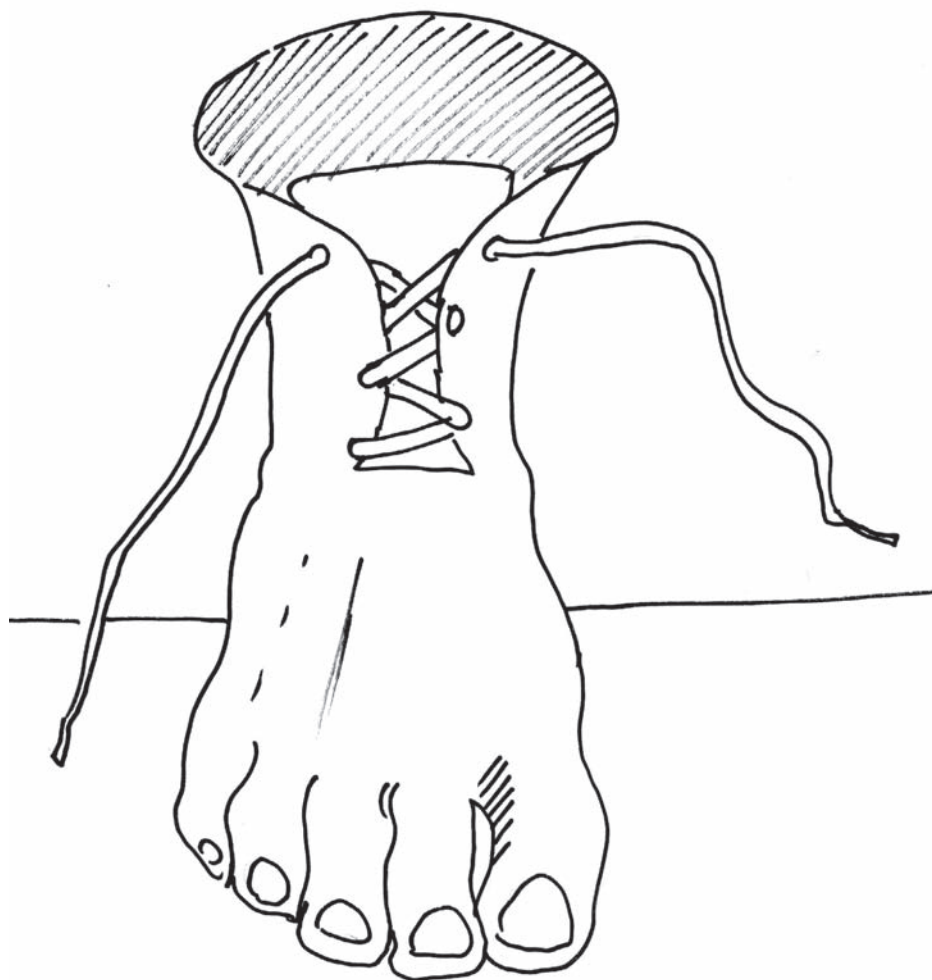
La expresión poética de lo cotidiano

(A propósito de la narrativa de Juan Farias)

Magdalena Vásquez Vargas

Resumen:

En este artículo se estudia la obra narrativa del escritor español Juan Farias (1935), a partir de su teoría sobre "el realismo de la vida cotidiana". El análisis contiene una parte introductoria de naturaleza teórica y en un segundo momento se abordan los principales recursos retóricos empleados por el autor para lograr la expresión poética de lo cotidiano: la concentración expresiva, el tono coloquial, el distanciamiento narrativo y la ironía. Al final, a modo de conclusión, se destaca el carácter subversivo de las obras de este narrador.



PALABRAS CLAVE:

Literatura española. Historia y crítica, Literatura infantil y juvenil. Historia y crítica, Literatura del Siglo XX, Juan Farias, Narrativa, Cotidianidad

1. INTRODUCCIÓN

En el discurso literario, el mundo de lo cotidiano está configurado por una serie de situaciones y personajes que resultan familiares al lector, ya que representa momentos particulares de un determinado personaje y contempla modelos de conducta que se reiteran con frecuencia. Los individuos son tratados en forma integral y no fragmentaria, de ahí que se presentan sus luchas diarias, juegos, sueños, angustias, y hasta sus contradicciones. Pero lo más importante es que los elementos empleados por el autor buscan mostrar al niño un mundo con el cual se identifique, sin grandes complejidades. Desde la perspectiva de Juan Farias, se trata de realismo de lo cotidiano, el cual define como un realismo que muestra la aventura de vivir, sin metáforas, "libre de compromisos demagógicos, comprometido solo con la ética que genera el derecho natural" (Farias, 1990a: 67-68).

Para Farias, lo cotidiano representa una parte sustancial de la vida, y por eso lo coloca en un plano principal. Una primera lectura de sus obras produce al lector la impresión de encontrarse ante un modo especial de representar la realidad, de ahí la importancia de explorar los diversos recursos retóricos que utiliza y los sentidos que va construyendo.

Luis Sánchez Corral denomina retórica a los di-

ferentes recursos poéticos empleados y afirma que esta ejerce "una violencia sobre lo real, dado que la palabra relega su valor convencional para que entre en juego la actividad creadora del sujeto" (Sánchez Corral, 1995:179). Esta violencia representa un ejercicio de recreación de la realidad, encaminado a producir un efecto estético y a transmitir una imagen del mundo.

Juan Farias, consciente del trabajo artístico que implica su escritura, enmarca su poética dentro del realismo de lo cotidiano y asume el lenguaje como el principal instrumento para revelar el mundo de los personajes y para ofrecer una caracterización amplia del espacio social y cultural en el que se desenvuelven. Además, en múltiples entrevistas ha reiterado que su preocupación mayor es conseguir la comunicación con los lectores, razón por la que el autor busca la claridad y la transparencia del lenguaje y no es partidario de que el lector se vea obligado a descifrar claves que lo distraen.

En este artículo se pretende determinar las claves poéticas empleadas por el escritor español Juan Farias (1935), principalmente aquellas relacionadas con lo que él mismo ha denominado realismo de lo cotidiano, rasgo que distingue sus obras en el vasto, heterogéneo y complejo panorama de la actual narrativa infantil y juvenil española. Para cumplir con el anterior

objetivo, se abordarán los siguientes temas: la concentración expresiva, el tono coloquial de la narración, el distanciamiento narrativo y la ironía. Al final, se presentan las conclusiones y la bibliografía consultada.

2. LA CONCENTRACIÓN EXPRESIVA

En las narraciones de Farias no existe morosidad, sino una evidente preocupación por la economía de lenguajes, donde ningún elemento resulta accesorio o imprescindible; el lector no puede darse el lujo de saltarse fragmentos o páginas. Según Carmen Perea, siempre se imponen la brevedad y la sencillez:

Tanto en los libros escritos desde la primera persona, como en los que se recurre a la omnisciencia, Farias somete la realidad tratada a un proceso de depuración selectiva que viene indicada estilísticamente por el predominio de la sintaxis sencilla. Las oraciones son breves, los puntos abundantes y la subordinación escasa, para marcar el relato con los signos de la desnudez y la concisión. Por eso su prosa se acerca tanto a la perspectiva del niño, e insistimos, también sucede en los libros narrados desde el adulto (Perea, 1990: 28).

La brevedad y la sintaxis sencilla contribuyen a la

concentración expresiva, en la medida que posibilitan la expresión de los sentimientos e ideas de los personajes en un mínimo de palabras, lo que representa una economía de medios.

La concentración expresiva, como parte de la poética del autor no se limita a un determinado aspecto, sino que está ligada al "contenido de las obras que tratan de amargas y suaves alegrías de los protagonistas, seres por lo común marginados y expuestos a las circunstancias difíciles. Incluso, tiene un importante poder sugestivo y es capaz de despertar la imaginación del lector, como por ejemplo cuando se rescatan las penurias económicas de los personajes en *Bandido*: "La Branca había hecho oficio de mendigar y de algunos pecados que también daban poco" (Farias, 1992a: 9). La frase, si bien da una idea de la pobreza extrema, no cierra el sentido.

En términos más amplios, con la concentración expresiva el autor logra expresar poéticamente sensaciones y características de los personajes y del espacio social: alegría, pobreza, miedo, dolor y fantasías. La combinación que realiza de las palabras le permite crear imágenes plásticas cargadas de afecto y sensibilidad. Cabe resaltar que generalmente se apoya en una serie de figuras, algunas frecuentes en la comunicación cotidiana, como las comparaciones, la reiteración y la personi-

ficación. A veces el autor, mediante las reiteraciones, produce asombro y despierta la imaginación del niño. Por ejemplo, en *Las cosas de Pablo*, estructurado en frases breves, aparecen reiteraciones como:

Te contaré
que las letras son veintinueve,
que con ellas puedes escribir
montones de palabras,
palabras alegres,
rápidas,
brillantes,
palabras que dan miedo
o que abren el apetito,
palabras para correr
detrás de ellas
o para estarse quieto
y esperarlas con los
ojos cerrados (Farias, 1997b:
31).

Obsérvese como la reiteración del término “palabra” no es una pura repetición; forma parte, además, del ritmo interior del relato. Le permite al narrador, caracterizado como un niño que aprende a leer, manifestar con un lenguaje sencillo sus experiencias y conocimientos del entorno. La frase “Te contaré” contribuye a ir parcelando y dosificando la historia narrada. Además, se emplea la reiteración para mostrar de manera mágica conceptos importantes como el de alfabeto y palabra, sin que se perciba el texto como didáctico.

Mediante la concentración expresiva también se logra descubrir la relación afectiva dentro del ámbito familiar. En *La fortuna de Ulises*, el protagonista des-

pués de múltiples experiencias a lo largo de su vida y de convertirse en un magnate financiero, siente que Adela, su mujer, ha sido la persona más importante en su vida: “Adela, en la memoria, fue lo único que le quedó a Ulises de su viaje al fin del mundo. Lo demás nunca lo echó de menos” (Farias, 1991: 53). Esa relación de afecto es expresada de manera especial por el protagonista de *Las cosas de Pablo*: “Claro que lo mejor es dormir en el regazo de mamá, mientras mamá canta bajito ese cantar que cuenta como bostezo el duende cuando se duerme el niño” (Farias, 1997b: 9). Mediante imágenes como esta, el autor enfatiza el cariño y el placer que siente el protagonista al dormirse en brazos de la madre. La alegría desbordante también se recoge sintéticamente en una expresión como la del niño protagonista de *El hijo del jardinero*: “Es un día como para silbar fuerte” (Farias, 1987a: 24) en la que se resumen las emociones que causa en todos los miembros de la familia el nacimiento de un nuevo miembro.

Otros temas difíciles, o cargados de una connotación negativa, también se presentan de una manera sintética y asequible al lector. La guerra es personificada. Juan de Luna sube a la torre a verla venir, la espera con gran emoción y novedad. Sin que se percataran los niños, afirma el narrador que la guerra “se iba entran-

do a Media Tarde, despacio, sin hacer demasiadas muecas, casi de puntillas” (Farias, 1983: 19); luego explica que “se fue viniendo. Lo hizo por el camino que va de Borrás a Padín” (Farias, 1983: 19). La guerra en Media Tarde es un personaje que altera traumáticamente la vida de todos los habitantes del pueblo, y lo deja desolado, al punto que el autor lo compara con el aire triste de invierno frío que sube y baja las cuatro calles de Media Tarde. El narrador, para resaltar las consecuencias tan serias que trajo, muestra cómo esta afectó definitivamente a Juan de Luna: “Esto es algo que no consigue olvidar o que no quiere olvidar” (Farias, 1996: 23). No alcanza a superar el dolor y la tristeza que lo han marcado.

Con respecto a la muerte, el narrador logra transmitir el efecto que esta genera en los personajes. Por ejemplo, cuando muere Andrés, el padre de Pedro, el narrador describe el día como “un día largo, gris, todo bajo una sola nube que se llovía despacio” (Farias, 1988a: 21). La hipérbola permite hacer superlativo el estado de tristeza del personaje. Desde un principio, el autor crea una atmósfera de angustia y de tragedia, pues las mujeres temen que la tormenta les arrebatase a sus maridos: “Entonces todas se pusieron a gritar en medio del temporal, parecía el gritar de las gaviotas” (Farias, 1988a: 12). La comparación esco-

gida por el autor hace que la mujer, comparada con la gaviota, se confunda con la naturaleza. El estado de ánimo es parte del personaje pero se proyecta hacia el exterior.

Prácticamente no hay tema que no sea sometido a la concentración expresiva. A pesar de la variedad temática de sus obras, Farias siempre entrega al lector frases e imágenes apretadas de sentidos. Tampoco se trata de ideas vagas, ajenas a su intencionalidad y a un proyecto de escritura que busca revelar integralmente el universo del niño y su entorno, así como sensibilizarlo para que sea capaz de asumir una posición crítica ante el poder y las jerarquías sociales. Sea mediante la voz del narrador o en el diálogo de los personajes, se ofrecen al lector diversos elementos que lo hacen reflexionar sobre la realidad en que vive.

3. EL TONO COLOQUIAL DE LA NARRACIÓN

La expresión de lo cotidiano permite al autor configurar un narrador que no necesariamente debe responder al rasgo de ‘sabor’ absoluto. Puede ser cualquier sujeto, capaz de contar lo sucedido en el marco de la vida diaria; no necesita conocimientos específicos de ciencia o historia, pero sí requiere de cualidades como la observación y la sensibilidad. Se caracteriza además, por colocarse en un mismo nivel que los personajes y por el empleo de un

lenguaje coloquial; además, su función no es la de quien repite de memoria y con la mayor exactitud hechos, sino la de un narrador que parte de la vida de personajes comunes, para expresarla con un lenguaje preciso, de fácil comprensión.

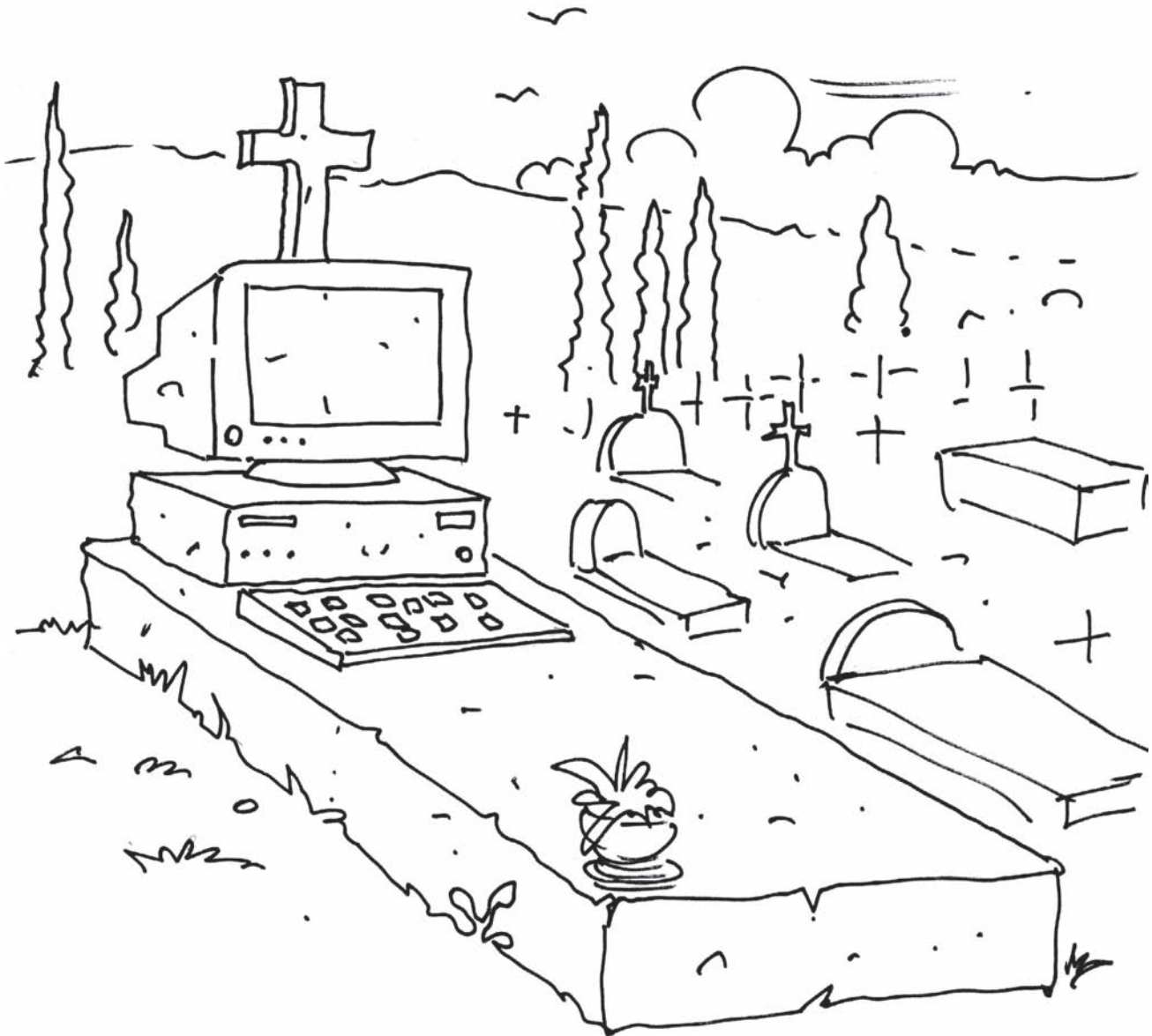
Con frecuencia el narrador recurre a frases coloquiales, al uso de refranes y

de expresiones imprecisas, que permiten hacer la narración muy cercana a lo oral, con lo que se busca la eficacia comunicativa, ya que acercan e identifican al lector con el mundo narrado. Frases como "Algunos aún son de leche" (Farias, 1989a: 11) y "Liuva, Señor, el héroe de esta historia, vivió en los tiempos de Maricastaña" (Farias, 1990b:

9) van conformando una realidad muy cercana al lector. El tono coloquial de la narración se logra gracias a un esquema comunicativo donde el narratario cobra mucha importancia y el narrador se dirige a él en términos llanos. Por el contrario, busca una relación de confianza, como se aprecia en *Los duendes*, donde el narrador, que es un duende,

se refiere al narratario con cortesía y familiaridad:

Resumiendo, señor, por si anda con prisas, le diré que Adela y Bastián se casaron en marzo, el mismo día que cumplieron veinte años, que hoy tienen tres hijos y que viven aquí, a la vuelta de la esquina.



Ahora, y con más calma, por si alguna vez siente curiosidad, le dejaré escrito quién es quién y cómo empezó (Farias, 1997c: 6).

Donde mejor se aprecia el tono coloquial es en el empleo de frases imprecisas que contribuyen también a la fluidez de la narración. Algunas de estas son: “no recuerdo si la cometa era un dragón verde de papel pinocho, o una caja de tres colores” (Farias, 1984: 11), “no podría decirlos de dónde ni por qué camino llegó el perro sin amo” (Farias, 1992c: 35), “No me pregunte por su paradero, ni qué años tiene, no lo sé ni hay quien lo sepa” (Farias, 1995: 97), “no lo sé ni me importa” (Farias, 1992b: 19). Las anteriores frases contribuyen a romper las fronteras de la obra para buscar la comunicación con el lector, asunto que puede notarse en la creación de finales inesperados y novedosos como en *Los corredoiras*, donde en un tono informal y espontáneo, el narrador expresa: “Podría seguir contando pero es tarde y ya me entró la pereza” (Farias, 1988a: 88) o en *A la sombra del maestro* donde el narrador invita a que lo visiten: “Mi casa, si algún día quiere visitarnos es la que está al final de esa calle que sube: No es casa grande, pero en la puerta hay un plantel de hortensias y desde la ventana de la cocina se ve el atardecer” (Farias, 1995: 108). Aunque esa invitación está dirigida a un narratario, su interlocutor en el mundo de

la ficción, actúa como una estrategia para proyectar el mundo hacia el exterior y de esa manera favorecer el proceso comunicativo entre el autor y el lector.

4. EL DISTANCIAMIENTO NARRATIVO

Además del tono coloquial de la narración, sobresale la presentación y tratamiento de temas difíciles de una forma distanciada. El narrador, sea omnisciente o protagonista, cuenta los hechos y deja al lector la posibilidad de que interprete y saque conclusiones, pues se limita a exponer y a mostrar. Así la narración también va adquiriendo su sentido de obra abierta. Algunos de estos temas son el suicidio de la madre, la caza de las ballenas, la guerra, el mercadeo de menores, el asesinato del padre. En *Años difíciles* matan al padre de Juan de Luna y a otros habitantes de Media Tarde por su condición de desertores. El narrador describe la situación, no juzga a los soldados, ni hace sensacionalismo; las escenas se integran como parte de la vida del pueblo. En *El niño que vino con el viento* el narrador trata el tema del suicidio de la madre; alude al hecho y logra mostrar las distintas reacciones que ha ocasionado en los integrantes del pueblo, sin tomar partido. En *Por donde pasan las ballenas* se narran las inquietudes que tiene el niño por ver pasar muy de cerca un banco de ballenas; este sabe que los arconeros están preparados

para cazarlas y reflexiona, sin juzgar a quienes las matan, con lo cual se abre un espacio de participación al lector: “La mar en algún sitio, iba a ser roja, de sangre, y en la mar se quedarían flotando las ballenas muertas, con la barriga al sol, infladas de gas para que no se hundiesen. Papá pesó el pulpo y era de dos kilos y cuarto” (Farias, 1997d: 99). El autor juega con el sentido, e incluso llega a marcar una ruptura en la línea temática que está tratando. Cuando el lector está esperando mayores datos o elementos en relación con la muerte de las ballenas se produce un giro que da la impresión de que el autor se desentiende de un discurso anterior para ocuparse de algo más inmediato. Desvía la atención hacia las características de peso del pulpo y deja planteada una interrogante sobre el tema.

En la misma línea del problema ecológico, en *Los caminos de la luna* Juan Viejo cuenta que en su infancia sintió gran emoción al ver llegar una botella a la playa; la relacionó con la información secreta de personas extraviadas, pero ya no tenía sentido, no había nada en su interior, era una simple botella a la deriva: “Dentro de la botella no había ningún mensaje de naufrago. A veces pasan cosas así, pero no importa” (Farias, 1997a: 28). La frase “pero no importa” revela la esperanza defraudada de ser partícipe de una aventura, así como

la contaminación de la naturaleza. Lo que en un tiempo representaba la posibilidad de comunicación, ahora solo es un hecho que muestra el mal ocasionado por la humanidad a la naturaleza. Las últimas palabras producen la idea de una indiferencia; son un llamado de ese narrador que busca la participación del lector; lo interpela y le hace reflexionar en torno al problema ecológico.

En otros ámbitos, el narrador se apoya en la yuxtaposición y contraste de situaciones, para presentar las diferencias existentes entre los pueblos. En *El último lobo* el narrador describe un mundo “superdesarrollado” donde son notables los avances de la tecnología y simultáneamente hace una conexión directa al narrar la historia de la rutina diaria de una familia miserable en un pueblo olvidado que se encuentra “camino a ninguna parte”. Este recurso se emplea también en *La isla de Jacobo* para marcar las diferencias entre un pueblo nuevo y un pueblo viejo. En los casos anteriores, los hechos hablan por sí solos. La voz del escritor se silencia y no irrumpe enmascarada en la figura del narrador para denunciar o plantear su posición ideológica con respecto a una determinada situación, con lo cual se aprecia su preocupación por abrir espacios de diálogo más que por transmitir una visión única y parcial de la realidad.

5. IRONÍA Y DENUNCIA SOCIAL

La configuración particular de los personajes y del mundo narrado posibilita la denuncia de ciertas realidades, vinculadas principalmente a las diferencias sociales y económicas existentes entre los personajes, y a temas como el poder, la religión, la guerra y la educación. Unas veces se plantea en forma directa, pero también se recurre a la ironía, como un modo de intensificar el sentido crítico. La ironía responde a una intencionalidad y exige un desciframiento de los sentidos que se ocultan tras el significado literal de las frases y palabras. Pere Ballart la entiende como una forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento y representa una simulación (Ballart, 1994:360-361), además, puede ser parcial o enfocar la totalidad de la obra, estar en un rasgo del personaje o pertenecer al tono empleado por el narrador.

Los personajes de las obras de Farias generalmente aparecen enmarcados en un pueblo donde hay un rico y varios pobres. Las posibilidades de superación de la condición social y económica son neutralizadas en la mayoría de los casos. En *El último lobo*, Justo va a la ciudad a obtener dinero, sufre el choque al encontrarse con un mundo distinto, que solo le proporciona la opción de mendigar. Regresa

a su casa en un estado deplorable. En *Por tierras de pan llevar*, Jonás lucha por construir su propia barcaza, con el fin de ser amo de sí mismo, y aunque lo consigue, su hijo Ismael, según una prospección introducida por el narrador, termina como empleado del Canal.

En *Los caminos de la luna*, mediante el tratamiento de un tema novedoso, como el aburrimiento, se muestra irónicamente la diferencia entre la vida de un niño de una familia pobre y la de otro, cuyo padre goza de un puesto público, con una situación económica mejor. Juan busca diversas formas de aburrimiento, pero no lo consigue. Su espíritu alegre, el contacto con la naturaleza, a la que considera maravillosa, no se lo permiten.

Al final de *El estanque de las libélulas*, Farias crea una escena que recoge la tensión existente entre dos sectores del pueblo: una familia, de escasos recursos, y los ricos. La familia está compuesta por Juan, el padre, que es sordomudo y recibe ingresos ocasionales producto de su trabajo artesanal, la madre que trabaja lavando y limpiando en casas ajenas, y un hijo. La situación se desencadena cuando un grupo de mujeres adineradas deciden formar un comité de caridad, cuyo fin primario es figurar como damas bondadosas. Visitan a la familia de Juan y entregan a su mujer unas monedas, pero Juan las devuelve, como un gesto de

dignidad. Las damas consideran esta actitud como un desprecio y por esta razón le niegan el trabajo a su mujer. Al principio la situación la deprime, pero luego la asume con serenidad y responde irónicamente. Incluso, en el llanto de la pareja se esconde una risa irónica, como lo advierte el niño: "Juan salió despacio, casi de puntillas, sin hacer ruido, a no molestar, dejando a sus padres abrazados y llorando distinto, que entre las lágrimas empezaba a gotear la risa" (Farias, 1987b: 69). El niño, al ver la firmeza de sus padres, se siente orgulloso y esto lo describe el narrador gráficamente al afirmar que los ve hacerse enormes.

Los pocos casos en que los personajes representan una clase social acomodada, son vistos con distancia e ironía. En *Carmela* se cuenta la historia de la hija de don Adriano, el hombre más adinerado del pueblo. Queda embarazada, pero esta situación no la puede resolver con el dinero; al final, en espera de un amor que no regresa, termina bailando con el viento. En *Ismael, que fue marinero*, quien cuenta la historia y es protagonista, pertenece a una familia de dinero y respeto en la aldea. La preocupación de la madre por verlar por su condición social y cuidar su apellido niegan la posibilidad de ser feliz al personaje:

A veces peleábamos, y creciendo y peleando, le cogí gusto a

tocarla.

Mamá, que se dio cuenta, se enfadó, y sin subir la voz, me dijo.

—No quiero verte más con la criada.

No te olvides de quién eres. Después me dio un dulce y un beso (Farias, 2000: 25).

La frase "No te olvides de quién eres" encierra una contradicción y reduce al personaje a su condición social, con lo cual se le niega su parte humana y sentimental. Hay otros libros donde se llega a situaciones muy extremas, ya que los hombres y los niños son comparados con bestias y solo representan un medio de trabajo y obtención de ganancias. Liuva era propiedad de su amo, si huía lo mandaba a cazar con perros; sirvió a su amo hasta de caballo (Farias, 1990b: 15 y 45). Los penados reciben un trato como auténticas bestias y trabajan en parejas, algunos sujetos por el tobillo con una cadena, y son marginados por considerárseles carne de presidio. Para saber si Julián servía para el trabajo, el médico le revisó los dientes (Farias, 1988b: 8), igual como si se fuera a comprar un animal. En *Los mercaderes del diablo*, "El hombre sin nariz cogió al niño, se lo acercó a la oreja a ver si aún le latía el corazón y dijo vale" (Farias, 1989b: 31).

La ironía consiste en resaltar como modelo de sociedad a individuos cuya condición moral y humana

está subordinada al dinero, mientras los marginados viven creyendo las bondades y las buenas obras que realizan los primeros. La mirada irónica que se lanza en torno a los sectores económicamente fuertes implica abuso de unos sobre otros, el cual se denuncia en forma reiterada y recoge el sentimiento de insatisfacción que viven los personajes. En *Por tierras de pan llevar* Julián le repite en varias ocasiones a Sancha: “dales la razón, que la razón es del que más tiene” (Farias, 1988b: 26); “Desgraciada, cuida de quien tiene más que tú” (Farias, 1988b: 24), le recomienda Julián a Sancha; “Vete a otro pueblo y calla, que aquí todos tienen más que tú” (Farias, 1988b: 31), le expresa Julián a Jonás. Tras estas palabras se denuncia oblicuamente a quienes por poseer riqueza material o un puesto jerárquico importante se aprovechan para imponer su poder sobre los demás.

La ironía también se utiliza para abordar el tema del poder político. El autor se refiere a figuras concretas como el alcalde y el efecto irónico se produce a expensas del personaje. El alcalde abusa de su condición de ser representante del poder político y económico. Obtiene el puesto sin hacer méritos, sino por influencias, ya que es nombrado a dedo (Farias, 1995: 22). En *A la sombra del maestro*, el narrador lo describe como un egoísta

que deseaba todo para él, incluso a las personas, pues pretendía que el maestro se enamorara de su hija, pero este no lo complació.

Su figura encierra una contradicción pues, a pesar de que se considera muy importante, no es capaz de cambiar positivamente la situación del pueblo; cuando muere, llega otro y todo sigue igual. El narrador, con frases como “El señor Alcalde, salía de su despacho, de ser importante” (Farias, 1984: 45), irónicamente recalca la palabra importante para decir lo contrario. En *Desde el corazón de la manzana* se presenta como una persona orgullosa que dedica su tiempo a vanagloriarse. El niño protagonista, que discrepa de su actitud, a la hora de referirse a él, lo llama excelentísimo señor. El énfasis, puesto por el niño, evidencia el tono irónico, pues en realidad se está burlando de él.

El discurso irónico también lleva a la reflexión en torno a la imposibilidad del ser humano de dar una explicación a todo lo que ocurre. En *La posada del séptimo día* el narrador aborda con un tono irónico al personaje Ciriaco, filósofo acostumbrado a racionalizar todo. En el transcurso de la obra se reitera que él no cree en lo que cuenta, “que es un filósofo y no un campesino bruto” (Farias, 1998: 95). La contradicción entre sus palabras y experiencias se hace evidente cuando el narrador describe el miedo

que le produce la estancia en la Sierra de la Loba, en una taberna fantasma y con ánimas en pena. El narrador hace un guiño de complicidad y para ironizar sobre la frase “Por supuesto, no creo en nada de todo esto”, expone la paradoja que vive el personaje:

Yo tenía que haber dicho que todo era un cuento de fantasmas o alucinaciones. Tenía que haber sido generoso y darle lo que pedía, pero no lo hice y lo lamento. Todo lo que quería Ciriaco, empachado de filosofías era que alguien le ayudara a creer en lo que no es de sentido común. Ciriaco aún tenía miedo (Farias, 1998: 121).

6. LA IRONÍA ANTE LA GUERRA

La guerra es otro tema tratado con una fuerte dosis de ironía. La madre de Juan de Luna recuerda el asesinato de su marido y ya abuela, se pregunta: “¿Cuándo terminará esta guerra, Dios, cuándo?” (Farias, 1983: 42). El lector sabe que se trata de un acontecimiento pasado, pero las palabras de este personaje la actualizan, es como si estuviera sucediendo, cuando ya ha concluido. La frase ironiza también sobre la paz, una paz que no fue para todos.

Como situación irónica, la guerra también recibe un tratamiento especial, al someterla a la visión infantil:

los niños juegan a la guerra, con lo cual se devela el sin sentido de esta. Juan de Luna la espera como la llegada de un circo, quiere ser el primero en verla venir y contarlo a los demás, por eso sube a la torre (Farias, 1983: 70), pero esa guerra que quiere conocer, con gran emoción, es la que le arrebató a su padre y la que no consigue olvidar. La situación se repite cuando Juan de Luna y sus amigos juegan a la guerra en la plaza de Media Tarde, pues el dinamismo y la actividad que le imprimen contrastan con la atmósfera de desolación y tristeza que inunda el pueblo:

Quería ser el primero en ver la guerra y contárselo a todo el pueblo, a campanazo limpio, tumbado debajo de la campana, dos dedos en los oídos, la boca abierta, a patadas con el badajo.

La guerra no vino al día siguiente, ni al otro, ni al otro, y Juan de Luna se cansó de esperarla (Farias, 1983: 71).

Se la podía oír en el silencio de la campa-



na, en las burbujas de los pucheros, en que nunca era fiesta y en los juegos de los niños que todos los días tomaban un castillo al asalto, bombardeaban una ciudad volando con los brazos abiertos alrededor de la fuente, o sin haber visto nunca un barco ni la mar, hundían un barco en los prados mar verde y húmedo, bueno para repetir la última hazaña oída por la radio de don Jacobo (Farias, 1983: 48).

El jugar a la guerra también es tema de *Los pequeños nazis del 43* y se aprecia desde el título que tiene una connotación bélica. Los niños se obsesionan por un bando, viven sus triunfos y sufren sus derrotas, sin saber que están muy lejos de conocer realmente las consecuencias de la guerra. Su actitud le permite al escritor descubrir los aparatos ideológicos que han actuado inconscientemente en ellos y los han hecho adoptar estos comportamientos, principalmente el aparato escolar y la religión. La educación recibida de los padres maristas y de la religión se juntan en forma armónica para transmitir una ideología de apoyo al nazismo y al régimen franquista.

Mediante la ironía se examinan diversos aspectos del entorno del niño y de los personajes en general, especialmente aquellos relacionados con las formas de po-

der que pretenden transmitir una idea falsa o parcial de la realidad. Como narraciones irónicas, sus obras apuntan certeramente contra las jerarquías y exigen del lector un constante esfuerzo para ir descubriendo e interpretando el gesto adoptado por los personajes. La ironía también funciona como un elemento que encubre la intencionalidad del autor y pone a prueba la capacidad del lector para descubrir el significado implícito de las palabras y los hechos.

7. CONCLUSIÓN

De acuerdo con el enfoque realizado en este artículo, se puede concluir que las obras de Juan Farias elevan la realidad cotidiana a un plano primordial y la convierten en uno de los principales núcleos semánticos. Para ello, es fundamental el empleo de recursos retóricos como la concentración expresiva, el tono coloquial, el distanciamiento narrativo y la ironía sobre diversos temas. El autor, con un lenguaje común, preciso y claro, va construyendo imágenes poéticas reveladoras de sentimientos tan amplios y disímiles como ternura, dolor, alegría, libertad y rechazo de las normas e imposiciones de las jerarquías.

El autor mediante la concentración expresiva busca la transparencia de las palabras, sin limitarse a un lenguaje denotativo, pues éste adquiere generalmente una dimensión metafórica. Dicha concentración expre-

siva demuestra un trabajo cuidadoso con el lenguaje y se fortalece con la incorporación de un tono coloquial que permite la configuración de un mundo narrativo centrado en acciones cotidianas y familiares a todos los personajes, capaz de interpelar de distintos modos al lector.

La presentación del realismo cotidiano alcanza una significativa dimensión crítica, la cual puede observarse con el distanciamiento narrativo que tiende a "objetivar" las distintas situaciones descritas, pues el narrador emite juicios que lo separan "afectivamente" de los hechos, de manera que puede cuestionar temas tan complicados como el poder, la muerte, la destrucción ecológica y el "desarrollo".

Con el empleo de la ironía, Farias logra conformar una literatura subversiva, capaz de abordar, de manera disimulada, temas de distinta naturaleza entre los que se pueden citar los religiosos, educativos, económicos y bélicos. Sobre estos últimos sobresale un enfoque muy particular de la guerra, puesto que se la aborda desde una dimensión más sutil y cuidadosa, enfatizando el impacto que genera en ámbitos tan delicados como el familiar, centrado en la perspectiva "inocente" del niño.

A manera de síntesis, se debe subrayar que el realismo de lo cotidiano no es una simple transposición de

la realidad, ya que exige un modo especial de representarla; y además, tiene una especificidad marcada por el aquí y el ahora, lo cual implica que cada situación o tema requiera de unos procedimientos retóricos y de una ambientación particular, para que la obra sea verosímil y se logre así la comunicación con el lector. Este último aspecto, a juicio del reconocido escritor español Gonzalo Torrente Ballester, es uno de los aciertos del autor, quien le da a las obras el tono que los destinatarios requieren.

Por último, las obras de Farias, ubicadas dentro del realismo de lo cotidiano, responden a las características del realismo en la narrativa infantil y juvenil española actual, señaladas por Teresa Colomer (1990:145), como la incorporación de nuevas situaciones familiares y sociales con el fin de reflejar los cambios ocurridos en las últimas décadas, la presentación de personajes más individualizados y diversificados, la complejidad en la descripción psicológica del conflicto y la apertura a temas que habían sido silenciados hasta el momento en la literatura infantil española como la crueldad y la incomunicación. En el universo creado por el autor se tratan múltiples temas (la guerra, la locura, la muerte, la separación de la pareja, el miedo, la angustia, el problema ecológico, el poder), pero son explorados desde la realidad cotidiana, la cual

funciona como el espacio donde se concentran y repercuten todas las acciones, y por lo tanto, como núcleo generador de sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Traducción Helena Kriúkova y Vicente Carranza, Madrid, Taurus.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.
- Cervera, Juan. 1991. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao, Mensajero.
- Colomer, Teresa. 1990. "La literatura infantil y juvenil en España (1939-1990)", en Nobile, Angelo, *Literatura infantil y juvenil*. Traducción Inés Marichalar, Madrid, Morata.
- Eco, Umberto. 1989. "Los marcos de la libertad cómica", en Eco, Umberto; Ivanov, V. y Rector, Mónica, *¡Carnaval! México*, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-20.
- Farias, Juan. 1983. *Años difíciles*. Valladolid, Miñón.
1984. *Algunos niños, tres perros y más cosas*. 5ª edición, Madrid, Espasa Calpe.
- 1987a. *El hijo del jardinero*. Madrid, Anaya.
- 1987b. *El estanque de las libélulas*. Madrid, Susaeta.
- 1988a. *Los correoiras*. Madrid, SM.
- 1988b. *Por tierras de pan llevar*. Valladolid, Miñón.
- 1989a. *Desde el corazón de la manzana*. Madrid, Edelvives.
- 1989b. *Los mercaderes del diablo*. Madrid, SM.
- 1990a. "Realismo de la vida cotidiana", en Aa. Vv.: *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española*. Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1990, pp.67-71.
- 1990b. *La espada de Liuva*. Madrid, SM.
1991. *La fortuna de Ulises*. Madrid, Anaya.
- 1992a. *Bandido*. Madrid, Susaeta.
- 1992b. *La cuesta de los galgos*. Madrid, Anaya.
- 1992c. *40 niños y un perro*. Madrid, Espasa Calpe.
1995. *A la sombra del maestro*. Madrid, Alfaguara.
1996. *Crónicas de Medía Tarde*. Madrid, Gaviota.
- 1997a. *Los caminos de la Luna*. Madrid, Anaya.
- 1997b. *Las cosas de Pablo*. 4ª edición, Madrid, SM.
- 1997c. *Los duendes*. Madrid, Gaviota.
- 1997d. *Por donde pasan las ballenas*. Madrid, Espasa Calpe.
1998. *La posada del séptimo día*. León, Everest.
1999. "Teño historias que non contarei", en *Fadamorgana*, Galicia, núm. 2.
2000. *Ismael, que fue marinero*. León, Everest.
- García Padrino, Jaime. 1992. *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid, Pirámide/Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Hernández Guerrero, José Antonio. 1994. "Retos literarios de la historia de la retórica", en Aa. Vv.: *Retos actuales de la teoría literaria*. Coordinadora Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Johnston, Rosemary. 1998. "Thismess and everydayness in children's literature" en *Papers*, Australia, vol. 8, núm. 1, pp.25-35.
- Sánchez Corral, Luis. 1995. *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona, Paidós.

