

Inventar la escritura y comprender la lectura: meta-literatura y literatura infantil

Claudia Sousa Pereira
Universidade de Évora - Portugal

PALABRAS CLAVE:

Literatura infantil-juvenil;
meta-literatura; recepción;
lectura

KEYWORDS:

Children's Literature, meta-literature,
reception, reading

RESUMEN: Este artículo constituye un primer acercamiento a diversos textos literarios y ensayísticos sobre el proceso de escritura. Los textos literarios utilizados, sin ser exclusivos para niños, relacionan la infancia con la literatura. Son textos de autores de diversas nacionalidades, algunos de ellos, autores de reconocidos best-sellers. En este artículo se plantea una serie de ideas sobre un tema que se está desarrollando en el ámbito de las teorías de la Literatura Infantil y Juvenil: la meta-literatura y su relación con la recepción del texto literario. Los textos literarios dirigidos a la infancia constituyen un conjunto privilegiado en el estudio de la comunicación literaria.

ABSTRACT: This is an overall view of some literary texts and seáis deling with the writing process. The literary text chosen, while not being exclusively written for children, link the perior of childhood with either the written word or with language itself. The texts are by authors of different nationalities, some of the authors having written well-known best-sellers. This article suggests a thread of ideas to be followed in a topic that has to be developed within the field of children's literature: meta-literature and its relationship to the reception of literary texts. Children's literature is considered here to be an exceptional subject in the study of literary communication.

Este artículo, aunque breve, tuvo como primer objetivo reflexionar sobre la recepción del texto producido para niños ya que, en la Literatura Infantil, el lector es, por excelencia y hasta se podría decir, por definición, un elemento imprescindible. Al mismo tiempo, queríamos estudiar cómo se trata el texto dentro del texto. Sin embargo, no nos pareció importante sólo aquel análisis literario que explora la virtualidad de la escritura como misterio, sino también aquel que tiene creatividad no literaria, es decir, de carácter ensayístico, espacio donde unos y otros autores se han empeñado en descubrir los orígenes del texto literario.

La elección de autores y textos fue arbitraria, pero intentamos que estuviesen representados los tres géneros literarios (lírico, narrativo y dramático), aunque somos conscientes de que el espacio cedido a cada uno de ellos ha sido muy desigual. En los géneros lírico y narrativo encontramos varios ejemplos literarios que se preocupan

ban por reflejar cómo nace la escritura, pero en cuanto al género dramático, apenas contamos con las reflexiones de un autor que se aventuró a escribir un texto dramático para niños. También queremos puntualizar que no todos los ejemplos incluidos en esta investigación pertenecen a la Literatura Infantil, aunque todos ellos se refieren a la infancia. Igualmente, es necesario destacar que los autores son de distintas nacionalidades aunque los que no son portugueses son célebres por sus best-sellers. Así, y por orden de "entrada en escena" podemos citar a los siguientes autores y textos:

- 1) Paul Auster, *The Invention of Solitude* (La invención de la Soledad)
- 2) José Saramago, *A Maior Flor do Mundo* (La Flor Más grande del Mundo)
- 3) Mia Couto, «Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras», (Palabras de consejo, consejos sin palabras)
- 4) Álvaro Magalhães, «Misterios da Escrita» en *O Limpa-Palavras e outros*

poemas (Misterios de la Escritura en “El Limpia Palabras y otros poemas”)

5) Armando Nascimento Rosa, Lianor no País Sem Pilhas (Lianor en el País Sin Pilas)

6) Ian McEwan, Atonement (Expiación)

7) Umberto Eco, Lector in fabula

Estos siete textos estructuran el artículo e intentan sugerir posibles vías a la hora de abordar una investigación más precisa y profunda que pudiera ser emprendida en el futuro. Estos textos pueden servir para reflexionar sobre el conocimiento de la literatura —como se expone en estas páginas—, o como ejemplos de las teorías que hemos tomado de pensadores tan importantes en el mundo de la lectura y de los lectores como Umberto Eco, Theodor Adorno, Hans Robert Jauss o Michel de Certeau. Comenzaremos por tratar de descubrir cómo “inventar” la escritura, mirando y siguiendo las pistas que los autores han dejado a sus lectores. Comencemos por Paul Auster.

Auster ha sido un autor cuya versatilidad en el proceso de la creación artística ha quedado demostrada tanto en su producción literaria como en aquellos argumentos que ya fueron al encuentro del séptimo arte. Comenzó por escribir novelas más o menos breves, entre las cuales destaca *The Invention of Solitude*, un enredo que se desarrolla cuando un narrador bautizado A. tiene la necesidad de escribir un Libro de Memorias a la muerte de su padre. Durante la novela no sólo se exploran las influencias de las memorias de la infancia, sino también la experiencia de ver crecer a su propio hijo. Esta inicial podría llevarnos a tomar a A. como Auster o como Author, lo cual no invalida la lectura de la novela como si de una autobiografía se tratase ni como si fuera pura ficción alrededor de un “meta-asunto”: el proceso de la escritura. No obstante, lo que de verdad hemos de destacar es cómo A., o Auster, relacionó lo Lúdico y la Memoria:

A. observa a su hijo, lo mira ir de un lado a otro de su habitación y escucha

lo que dice. Lo ve jugar con sus juguetes y oye cómo habla para sí. Cada vez que el niño coge un objeto, o empuja un camión en el suelo, o agrega otro cubo a la torre que crece delante de él, habla de lo que hace, igual que el narrador de una película o crea una historia que justifique sus acciones. Cada movimiento engendra una serie de palabras, o una sola, y cada palabra da lugar a otro movimiento: una inversión, una continuación, un nuevo orden de palabras o movimientos. Nada de esto tiene un centro fijo («un universo donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna»), a excepción, quizá, de la conciencia del niño, que es por sí misma un campo de percepciones, recuerdos y expresiones que cambian de una forma constante. Todas las leyes de la naturaleza pueden modificarse (...) La mente del niño pasa sin titubeos de una cosa a otra (...) levanta la vista con un brillo astuto en los ojos: —¿Sabes cómo hicieron Pinocho y su padre para escapar del tiburón?— Pausa para que A. asimile la pregunta y luego en un murmullo: —Salieron caminando de puntillas por la lengua.

En ocasiones, A. tiene la impresión de que los paseos mentales de su hijo al jugar son una imagen exacta de su propio progreso en el laberinto de su libro. Incluso llegó a pensar que si pudiera dibujar el diagrama de la forma de jugar de su hijo (una descripción exhaustiva que abarcara cada cambio, asociación y gesto) y luego hacer un diagrama similar del libro (elaborando lo que sucede en los espacios entre las palabras, los intersticios de la sintaxis, los blancos entre las secciones; en otras palabras, desentrañando la maraña de relaciones), los dos diagramas serían idénticos, uno encajaría exactamente en el otro. (AUSTER, 1994: 233-234)

Auster alude, en esta obra en general, y en estos párrafos en particular, a varias cuestiones que la teoría de la literatura ha planteado desde siempre, como la verdad y la verosimilitud del

texto en relación con la realidad (qué leyes de la naturaleza pueden ser infringidas), la cuestión de lo no-dicho en el lenguaje literario (los espacios en blanco), el placer de pronunciar la palabra (aquel “degustar/saborear” la pregunta) y el encanto de la lectura implícita, horizonte de expectativa del autor en relación con el efecto de su obra (la pausa después de la pregunta sobre Pinocho). Lo que importa recalcar en este ensayo es la relación entre la conciencia del niño que juega y el laberinto trazado por A. en torno al libro que va construyendo, una relación paralela que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

PERCEPCIONES>INTERSTICIOS
RECUERDOS>ESPACIOS EN BLANCO
EXPRESIONES>MARAÑA DE CONEXIONES
JUEGO>OBRA LITERARIA

El aprendizaje del idioma del escritor para la elaboración del texto literario surge, según A., como un fenómeno similar a la adquisición de competencias del lenguaje en la construcción textual del mundo del niño que relaciona la palabra y todas las referencias posibles en el momento del juego, es decir, cuando escenifica su propia experiencia de la vida. Y es así como A. escenifica su experiencia de la escritura.

Por su parte, el premio Nóbel portugués dedica a los niños su *Maior Flor do Mundo*, editado en 2001 por la editorial Alfabeta, y bellamente ilustrado por João Caetano, un libro presentado en la contratapa por sus editores de la siguiente manera:

¿Y si los cuentos para niños fueran de lectura obligatoria para los adultos? ¿Seríamos realmente capaces de aprender lo que, desde hace tanto tiempo venimos enseñando?

Saramago confiesa, con una humildad que las ilustraciones parecen confirmar, que no tiene facilidad para escribir cuentos infantiles, y de la misma manera que lo ha hecho tantas veces en sus novelas más recientes para adultos, se entrega a las reflexiones sobre el de-

sarrollo de la trama y las innumerables posibilidades del rumbo de ésta. Sin embargo, esa falta de inspiración que João Caetano —representada como un hada en las solapas del scriptorium del autor— aquí aparece como una actitud burlona sobre la aflicción por la angustia que sufre aquel ser humano enfrentado a la hoja en blanco, angustia que se revela en las palabras iniciales:

Las historias para niños deben escribirse con palabras muy sencillas, porque los niños, al ser pequeños, saben pocas palabras y no las quieren muy complicadas. Me gustaría saber escribir esas historias, pero nunca he sido capaz de aprender, y eso me da mucha pena. Porque, además de saber elegir las palabras, es necesario tener habilidad para contar de una manera muy clara y muy explicada, y una paciencia muy grande. A mí me falta por lo menos la paciencia, por lo que pido perdón.

Pero... en las últimas palabras:

Este era el cuento que yo quería contar. Me da mucha pena no saber narrar historias para niños. Pero por lo menos ya conocéis cómo sería la historia, y podréis explicarla de otra manera, con palabras más sencillas que las mías, y tal vez más adelante acabéis sabiendo escribir historias para los niños... ¿Quién me dice que un día no leeré otra vez esta historia, escrita por ti que me lees, pero mucho más bonita?...

De cualquier modo, Saramago acaba por realizar su cuento, o sea, su trama es suficientemente secuencial para que se desenvuelva la acción, y además, hace que se materialice en palabras la propia técnica (pongámosle este término) de la escritura literaria en general: “nada más empezar la primera página, sale él niño por el fondo del huerto” y continúa más adelante:

Desde allí en adelante comenzaba el planeta Marte, efecto literario del que el niño no tiene responsabilidad, pero que la libertad del autor considera conveniente para redondear la frase. Desde allí en adelante, para

nuestro niño, hay sólo una pregunta sin literatura: «¿Voy o no voy?» Y fue.

También aparece en el texto de Saraguro, consciente o inconscientemente —tal vez porque a veces se olvida—, el adulto como árbitro del medio artístico dedicado a los más pequeños. Esta presencia surge entre paréntesis, como un aparte del contador de carne y hueso:

(Ahora comienzan a aparecer algunas palabras difíciles, pero, quien no las sepa, que consulte en un diccionario o que le pregunte al profesor.)

Este libro ofrece una enorme cantidad de posibilidades para explorar, desde el punto de vista teórico, las cuestiones más fundamentales de la literatura infantil, por lo menos desde la perspectiva de manifestación estética y comunicativa, aunque también dentro de esa relación tan importante: la del texto con la imagen, relación que en estos tiempos es asumida como uno de los medios culturales más básicos para el público infantil y juvenil. Se trata de un texto reflexivo e ilustrado al uso. *A Maior Flor do Mundo* es, en nuestra opinión, un libro que podríamos encajar dentro de esa línea de textos preceptivos sobre poesía y literatura e incluso llegar a convertirse en un clásico (y, por lo tanto, enseñarse en las escuelas, si así lo desean las instituciones responsables). De hecho, los pedagogos descubrirán que hay mucho que se puede hacer con él y comenzado por él. Del inevitable usufructo estético, a la respuesta creativa de lectores de alta cultura, parece que todas las vías están abiertas y que el texto en sí continuará siendo, literariamente, un texto en construcción.

Ahora ha llegado el momento de sugerirles que lean un “aforismo” de Theodor Adorno (1903-1969), el cual nos lanza precisamente para la cuestión sobre la ciencia/sabiduría de quien lee/interpreta un texto:

El escritor siempre podrá hacer la experiencia de que cuanto más precisa, esmerada y adecuadamente se

expresa, más difícil de entender es el resultado literario, mientras que cuando lo hace de forma laxa e irresponsable se ve recompensado con una segura inteligibilidad.(...) Sólo lo que no necesitan entender les es inteligible. (ADORNO, 1998:100)

Si la sensibilidad estética puede transformarse en sabiduría e incluso en ciencia, es un hecho constatado sobre el que Mia Couto, poeta y escritor mozambiqueño destacado efusivamente en varios medios portugueses, nos habla en un texto publicado en Internet. El texto se dirige a los jóvenes y se encuentra en una página del proyecto Ciencia Viva, desarrollado por la Agencia Nacional para la Cultura Científica y Tecnológica y que tiene como objetivo reunir a alumnos de primaria y secundaria, con un escritor y un investigador, para construir historias que versen sobre A Ciência e o Risco (La Ciencia y el Riesgo), abordando asuntos relacionados con el peligro del medio ambiente, la ecología y el riesgo tecnológico. El texto, con el título «Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras», está disponible en www.cienciaviva.pt/projetos/contociencia/textomiacouto, y en él Mia Couto establece algunas relaciones entre Ciencia y Literatura:

La biología para mí no es tanto una disciplina científica como un cuento de encantamiento, la historia de la epopeya más antigua que es la Vida. Y eso es lo que le pido a la ciencia: que me apasione. Es lo mismo que le pido a la literatura.

A lo largo del texto el autor intenta resolver la cuestión del nacimiento de la obra literaria, y en la mayoría de sus respuestas —siempre comparando la creación literaria con la investigación científica— trata de aproximarlas, ya que ambas pasan por momentos de inquietud, de negación a las fronteras, de pasión. Ambas procuran alcanzar armonías, crear lenguajes para compartir una relación con el mundo. El lado

humano, que es lo más importante en ellas, y, sobre todo, el error, son quien muchas veces y por casualidad nos llevan a su realización:

Por lo tanto, el único consejo es este: escuchar. Estar atentos a aquellas voces que nos han enseñado a oír. Que esas voces lleguen a ser audibles. Que mantengamos viva aquella capacidad que ya tuvimos en nuestra infancia: la de deslumbrarnos a nosotros mismos por las cosas simples que se encuentran al margen de los grandes hechos.

Mia Couto consigue con este texto sensibilizar al lector que se interroga, para que sea un lector más “propenso” a la ciencia, o un lector cuyo interés sea, sobre todo, literario, y su respuesta a estos dos tipos de lector acaba por ser, al final, la misma. Al ser éste un texto ensayístico dirigido a los más jóvenes, intercala, en un párrafo, dos historias de científicos. Al contarlas como *fait-divers* de la Historia de la Ciencia, las convierte en algo más importante, no por el mero hecho de que pudieron ser verdaderas, sino porque en ellas se condensa una manera de ver el mundo:

Mi amigo Quintanilha puede hablaros del descubrimiento de A. Fleming del primer antibiótico. Aquel científico no tenía la más mínima idea de lo que estaba pasando cuando notó que una mancha extraña surgía en las placas de Petri de su laboratorio. Fleming investigaba algo bastante distinto y fue por casualidad que descubrió la penicilina; fue por casualidad que descubrió un medicamento que ha salvado a millones de seres humanos. La pareja formada por Watson y Crick resolvió la arquitectura tridimensional del ADN no sólo porque habían estudiado su estructura, sino porque fueron capaces de soñar y dejarse llevar por intuiciones estéticas. Se cuenta (y no sé si es pura ficción) que, experimentando modelos de plasticina, uno de ellos se volvió al otro y le dijo: me parece que es así. El otro le preguntó: ¿cómo lo sabes?, y la respuesta fue: porque es bonito.

La belleza, el dominio de la estética, se transforma en imprescindible ante la mirada del poeta escritor, a la propia evolución de la Vida. Descubrir esta Verdad es la misión de poetas y científicos, que, al fin y al cabo, son dos caras de la misma moneda.

Álvaro Magalhães también dedicó su *O limpa-palavras e outros poemas* de 2000 a los misterios de la escritura poética. Este libro, ilustrado por Danuta Wojciechowska, va dirigido a lectores de todas las edades, lo que indica que los niños también son sus posibles destinatarios. En esta obra encontramos un poema titulado, precisamente, «Misterios da Escrita» (Misterios de la Escritura):

Escrevi a palavra flor.
Um girassol nasceu
no deserto de papel.
Era um girassol
como é um girassol.
Endireitou o caule,
sacudiu as pétalas
e perfumou o ar.
Voltou a cabeça
à procura do sol
e deixou cair dois grãos de pólen
sobre a mesa.
Depois cresceu até ficar
com a ponta de uma pétala
fora da Natureza.

*Escribí la palabra flor.
Nació un girasol
en el desierto de papel.
Era un girasol
como son los girasoles.
Enderezó su tallo,
sacudió sus pétalos
y perfumó el aire.
Volvió la cabeza
buscando el sol
y dejó caer dos granos de polen
sobre la mesa.
Después creció hasta que se quedó
con la punta de un pétalo
fuera de la Naturaleza.*

El autor relaciona la escritura poética con el mundo de las cosas y, en particular, con el mundo de la naturaleza.

La creación poética equivale, dentro de un análisis muy superficial que ahora simplemente esbozamos, a la creación del mundo natural. Escribir el mundo es, al fin y al cabo, darle existencia. La representación del mundo será entonces la única forma de existencia de ese mismo mundo, aun cuando éste ya exista en apariencia. Darle un nombre es crearlo, pero la creación poética es exigida por el propio mundo. Como si el autor, o el poeta, fuera paradójicamente un sujeto que sufre la acción de lo escrito. Y si es el autor quien sufre esta acción, el lector tendrá que establecer las relaciones que lo conduzcan a la inversa, es decir, hacia el origen de esta misma acción. Descubrir el misterio de la escritura es una aventura que debería ser vivida no sólo por el escritor, sino también por el lector.

Ha llegado al momento en el que el segundo teórico ofrezca su opinión. Se trata de Jauss que, en sus teorías sobre la estética de la recepción, afirma en 1978:

La vida de la obra literaria en la Historia es inconcebible sin la participación activa de aquellos a quienes va destinada. Es su intervención la que permite la entrada de la obra en la continuidad dinámica de la experiencia literaria, donde el horizonte nunca para de cambiar, donde funciona permanentemente una travesía desde la recepción pasiva hasta la recepción activa, de la simple lectura a la comprensión crítica. (JAUSS, 1978: 44)

La importancia de la cultura literaria de un lector se transforma, entonces, en algo fundamental para este teórico y para quien esté interesado en los estudios literarios. Si esta preocupación parece patente a estos últimos, pasará, obviamente, inadvertido por aquel que no estudia los asuntos literarios, o por aquel a quien los libros sirven apenas para aprender a juntar sílabas. Como todos sabemos los estudios de la recepción investigan las relaciones entre el texto literario innovador y las expec-

tativas del lector, midiendo “distancias estéticas”. Es decir, analiza la obra con la suposición inicial de que la cualidad estética de la obra será mayor cuanto mayor sea la innovación y la ruptura de las expectativas del lector. ¿Habrá expectativas lectoras más difíciles de quebrar que aquéllas de quienes, desconociendo casi todo, todo les parece posible?

De hecho, si existe una literatura que puede impresionar a sus lectores ésta es la Literatura Infantil y Juvenil, aún más al ser –probablemente– la primera que es leída. Escenificando un viejo mundo para sus habitantes más jóvenes, esta literatura será, no obstante, innovadora dentro de sus horizontes de expectativas. Es decir, desde el principio en el que sus posibles lectores privilegiados poseen igual capacidad ficcional –aunque con menos conocimientos de las ficciones de la Historia de la Literatura– el texto ha de establecer protocolos de lectura en que todo será tratado como verdadera innovación o como mera recreación de lo que ya existe. La habilidad residirá evidentemente en conseguir transformar la segunda solución en la primera, y el misterio de la palabra literaria se solucionará cuando el placer de la lectura se transforme en un diálogo entre textos: el texto que el niño lee y todos aquellos que ya habrá leído o creado en su imaginación, viéndolos realizados en aquel texto concreto. Y únicamente cuando esta plataforma de entendimiento se establezca, será posible que todo lo que quede fuera de ella pueda convertirse en interesante para el niño. Todos estos nuevos elementos tendrán sentido, porque habrá cambiado el horizonte de expectativas del lector. El resultado de aquellas lecturas a veces tiene un impacto más allá de lo que es estrictamente textual o literario, y muchas veces se extiende a otras manifestaciones culturales, a otros sistemas artísticos y aun económico-sociales (audio-visual, *merchandising*, etc.).

El teatro infantil es una manifestación que conoce perfectamente esa red de interacción entre la acción, los personajes y el público, y que lo válido para un buen espectáculo teatral (o una buena película), también puede serlo para un texto literario. Un amante del arte dramático entenderá muy bien los enredos de esa comunicación literaria. Por ello, hemos de citar a un autor dramático que se inclinó por la Literatura Infantil, consciente de que su público sería tanto o más exigente que el público adulto para quien ya había escrito. Armando Nascimento Rosa normalmente escribe sus textos con el propósito de que éstos suban al escenario, lo que inmediatamente hace suponer que el texto será leído –parafraseando otra vez a Jauss– con la participación activa de aquellos a quienes va dirigido. En *Lianor no País sem Pilhas*, Nascimento Rosa escribió un texto para una compañía y para un determinado período de representación, lo que no impide que en él cualquier lector vea posibles representaciones en el futuro, interpretaciones siempre distintas por las diferencias de quienes lo interpretan y de los momentos en los que transcurre la representación. Además, el autor lo explica en un excelente epílogo que se transforma en una bella lección sobre la génesis de un texto dramático. Este paratexto se titula «Imaginar um texto para o palco da infância» (Imaginar un texto para el escenario de la niñez), y en él expone cómo debería ser el espectáculo teatral, ideas que podemos extrapolar a lo que debería ser un texto capaz de suscitar la reacción del lector. Leamos este fragmento, un poco más extenso de lo normal para una cita, sustituyendo las palabras teatro por obra y espectador por joven lector, y veremos como todo tiene sentido en estas producciones con destinatarios específicos:

Si en un contexto dramático me pregunto sobre las modalidades de acción intersubjetiva que constituyen

el fenómeno receptivo-reactivo de un espectáculo teatral, hay una tríada que identifico y destaco. Son funciones que distingo según una triple acepción: cuando un teatro me interpela lo veo obrar sobre los “rayos de luz” simultáneos e interactivos de la diversión, la emoción y la cognición. Niveles cualitativamente distintos pero con necesidad simbiótica entre ellos, para que la hipertrofia de uno de ellos no destruya el producto final dirigido al espectador. La diversión pretende estimular el placer, el elemento lúdico que fomenta en un individuo un momentáneo olvido-de-sí-mismo o, aún mejor, una catártica huida-del-ser; la emoción implica un pathos, un sufrimiento mimético (tal como Freud y luego Girard analizaron) donde el placer y el dolor se confunden, provocando, en la auto y hetero-proyección del espectador, la emergencia de un sentido-del-ser; la cognición convence al logos, el deber del raciocinio, que tanto se puede dirigir por la discursividad deductiva como por la intuición repentina, en el sentido de configurar un conocimiento-del-ser. Tres vías que igualmente podemos compartir, o así creo yo, cuando asistimos a la epopeya cibernáutica de *Lianor* y sus amigos o antagonistas: la divertida huida-del-ser; el emotivo sentido-del-ser (curiosamente es el título portugués que el neurobiólogo António Damásio escogió para su segundo libro); y el filosófico conocimiento-del-ser. (ROSA, 2001: 156)

Así, de estas relaciones que Nascimento Rosa estableció entre el texto dramático, el espectáculo teatral y los espectadores, podremos concluir que:

- El texto dramático existe para ser representado;
- El teatro existe para ser espectáculo;
- Los espectadores existen para que se produzcan y tengan sentido las relaciones entre el texto y su performance (actuación en escena).

Estas premisas, volcadas en la concepción del texto literario con destinatario implícito, se transforman del siguiente modo:

•El texto literario existe para ser leído, para comunicar;

•El texto que comunica existe para —y exige— ser interpretado;

•Los lectores existen para dar sentido a las relaciones entre el texto y su interpretación o, mejor dicho, sus interpretaciones.

Sin estos “principios activos” la comunicación literaria no existe, y la escritura se transforma en una actividad inútil. Comprender estos condicionantes de la comunicación literaria servirá al mediador adulto, presencia obligatoria en el circuito de producción y recepción de la obra literaria infantil, como una buena base-guía en la exploración del texto, aun cuando esa “exploración” todavía sea una conversación puramente impresionista sobre aquello que se lee.

Nuestro camino nos lleva una vez más a un best-seller, un libro dirigido claramente a los adultos, del inglés Ian McEwan, titulado *Atonement*. La trama de la novela transcurre en dos épocas, la primera situada en el verano de 1935, y la segunda en plena Segunda Guerra Mundial. El personaje principal, Briony, es una adolescente de trece años con mucha imaginación y dotada con el extraordinario don de la escritura. Este don provoca la desgracia de aquellos a quienes ella más ama, y la escritura de creación pasa a ser una de expiación.

Las reflexiones que el texto coloca en el pensamiento de la joven Briony son, sin duda, algunas las respuestas a las difíciles cuestiones sobre el proceso de invención de la escritura ficcional. Es importante citarlas, aunque sean un poco largas:

En ese momento, la necesidad de escribir era más fuerte que cualquier idea de lo que pudiera escribir. Lo que ella realmente quería era entregarse al acto de ver una idea irresistible desmarañándose, ver los trazos negros saltando de la punta de la plumilla de plata y serpenteando en palabras. ¿Como podría, sin embar-

go, hacer justicia a esos cambios que finalmente la habían transformado en una verdadera escritora, a ese hormiguero caótico de impresiones que la asaltaban, a esa repulsión y a esa fascinación que sentía? Tenía que imponer el orden. (...)

No sería seguramente demasiado infantil decir que tenía que haber un cuento; y aquel cuento era la historia de un hombre que a todos gustaba, mas, en relación al cual, la heroína siempre tuvo sus dudas. Finalmente podría revelar que él era la encarnación del mal. Sin embargo ¿no debería ella — o sea, Briony, la escritora — tener ahora suficiente experiencia para traspasar aquellas ideas infantiles del bien y del mal? (...)

Presas entre el deseo de escribir un registro sencillo de sus experiencias de ese día y la ambición de hacer de ellas algo superior, elegante, contenido y oscuro, se quedó sentada durante largos minutos, mirando con el ceño fruncido a la hoja de papel con la citación infantil y no escribió nada más. Creía que conseguía describir bastante bien las acciones y tenía alguna facilidad para los diálogos. Sabía describir los bosques en invierno y el aspecto siniestro de un castillo. ¿Pero cómo hablar de los sentimientos? Era fácil escribir, Ella se sentía triste, o describir lo que una persona triste podría hacer, ¿pero cómo exponer la propia tristeza de tal manera que su inminencia debilitante pudiera ser transmitida? Aún más difícil era la amenaza, o la confusión de sentir cosas contradictorias. Con la estilográfica en la mano, miró fijamente al otro lado de la habitación, a sus muñecas con expresión inflexible, las compañeras olvidadas de una niñez que ella ya consideraba cerrada. Crecer era una sensación estremecedora. (McEWAN, 2001: 114)

Ya adulta, la propia Briony continúa escribiendo, pero sólo al fin, cuando la situación que ella misma había causado años atrás estaba resuelta de la mejor manera posible, nos percatamos de que la narración de la obra en sí es la expiación del mal provocado:

Pensó tranquilamente en lo que tenía que hacer. La carta a sus padres y la declaración no demoraron nada. Luego, se quedaría con el resto del día libre. Sabía lo que tenía que hacer. No era apenas una carta, sino una nueva versión, una expiación, y estaba lista para empezar.

BT

Londres, 1999
(McEwan, 2001:328)

Esta nueva versión es toda la novela que tenemos a mano, versión de otra más corta que Briony había enviado para ser publicada, titulada *Duas Pessoas* junto de una *Fonte* (Dos Personas al lado de una Fuente), rechazada por el editor debido a los tiempos de guerra en los que vivía. La última parte del libro funciona como un (falso) epílogo que transcurre en 1999. En él se hace un balance de lo sucedido, y por medio de preguntas y respuestas plantea varios asuntos:

¿Para qué sirven los novelistas? Para que vayan tan lejos como fuera necesario y a partir de ahí impongan límites a lo que está fuera de su alcance (...) A lo largo de estos cincuenta y nueve años, el problema ha sido el siguiente: ¿cómo puede ser que una escritora llegue a hacer su expiación si, con el poder absoluto de decidir el final, ella es, en cierta medida, Dios? No hay nadie, ninguna entidad o ser superior a quien ella pueda apelar, con quien pueda reconciliarse o que pueda perdonarla. No existe nada sino ella. Fue ella quien impuso los límites y las condiciones con su imaginación. No hay expiación, ni para Dios, ni para los escritores, aunque sean ateos. Es una faena imposible, y la cuestión es precisamente esa. Lo que vale es el esfuerzo. (McEwan, 2001:348)

Además, la escritura surge aquí como lugar de catarsis, porque es una escritura de quien se siente culpable, algo escrito donde no existió inspiración sino conspiración, donde la ficción dio lugar al crimen, donde el castigo tomó la forma de la escritura imperfecta (Bri-

ny confiesa en el epílogo que escribió y rescribió su novela una infinidad de veces), donde lo escrito se transforma en expiación, lo que manifiestamente nunca será una obra literaria, lo que siempre será un ejercicio gratuito.

En esta novela nos interesa verificar que lo escrito surge como interpretación de una realidad que la autora trata, en vano, de modificar. Podemos, entonces, establecer un paralelismo entre esta narradora/escritora que pretende ser lectora de una realidad, y los diversos lectores de la misma obra. Si bien pueden existir varias interpretaciones, el texto, en principio, se mantendrá igual. Decimos “en principio” porque desde otros puntos de vista, las palabras pueden comunicarnos otras cosas. Pero nadie, ni nada, nos podrá decir quién tiene razón, cuál es la Verdad de la Ficción. Michel de Certeau dio la siguiente afirmación:

Lejos de ser escritores, fundadores de un lugar propio, herederos de los labradores de antaño aunque en el terreno del lenguaje, excavadores de pozos y constructores de casa, los lectores son viajeros; andan por las tierras de otros, nómadas cazando furtivamente a través de los campos que ellos no escribieron, cogiendo las riquezas de Egipto para disfrutarlas. La escritura acumula, almacena, resiste al tiempo estableciendo un lugar y multiplica su producción a través del expansionismo de la reproducción. La escritura no está resguardada contra los estragos del tiempo (nos olvidamos y la olvidamos), o no conserva su saber o lo hace mal y cada uno de los sitios por donde pasa es la repetición del paraíso perdido. (CERTEAU, 1994: 337)

De hecho, el espacio de la escritura nunca será completamente rellenado por sus lecturas. Siempre quedará mucho por decir, dependiendo de quien pase por aquel espacio. Cuando eso suceda, estaremos delante de una obra prima, que será siempre susceptible de ser leída una y otra vez. El tiempo nunca

será capaz de cambiar la obra, pero podrán variarla sus lectores y este cambio de miradas le dará otros matices a la obra en la que cada uno de los tesoros que están escondidos en ella, podrá ser apreciado de manera diferente.

Hemos llegado al fin de nuestro trayecto por autores que, de una u otra forma, fueron formulando teorías sobre la escritura. Intercalamos lecturas sobre el proceso de creación artística que, en algunos casos, se confundieron con la misma creación. Reflexionamos sobre la invención en textos que querían explicar qué es escribir. Intentaremos acabar este artículo llevándolo a feliz término de la mano de Humberto Eco citando a su Lector in Fabula. Después de esto no hay nada más que relatar y sólo nos queda continuar escuchando y leyendo a quien sabe lo que es escribir porque, en realidad, eso es lo que hace el escritor.

El escritor y el lector

No desearía, sin embargo, que estas últimas afirmaciones estimularan inmediatamente otra común a los malos escritores: que escriben sólo para uno mismo. No hay que confiar en quien dice eso, porque es un narcisista deshonesto y mentiroso.

Apenas hay una cosa que se escribe para uno mismo, y eso es la lista de la compra. Sirve para que recordemos lo que tenemos que comprar y, cuando ya se han hecho las compras, podemos destruirla porque a nadie más le sirve. Todo lo demás lo escribimos para decir algo a alguien.

Muchas veces me he preguntado: ¿seguiría escribiendo hoy si me dijeran que mañana una catástrofe cósmica iba a destruir el universo, de tal modo que mañana nadie podría leer lo que hoy escribo?

En un primer análisis, la respuesta sería que no. ¿Para qué escribir si nadie me podrá leer? Tras un segundo análisis la respuesta sería que sí, pero sólo porque abrigo la desesperada esperanza de que, en la catástrofe de las galaxias, alguna estrella conseguiría sobrevivir y el día de mañana alguien pudiera llegar a descifrar mis señas.

En ese caso escribir, aun en la víspera del Apocalipsis, todavía tendría sentido.

Solamente se escribe para un Lector. Quien dice escribir para sí mismo no es que mienta sino que es espantosamente ateo—inclusive desde un punto de vista rigurosamente laico—

Infeliz y desesperado será aquel que no fuera capaz de dirigirse a un futuro Lector. (ECO, 2003:343).

ADORNO, Th. W. (1998). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus.

AUSTER, P. (1994). *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama.

CERTEAU, M. (1994). *La Culture au Pluriel*. Paris:UGF.

COUTO, Mia. «Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras», (*Palabras de consejo, consejos sin palabras*) *Ciencia Viva* – Agencia Nacional para la Cultura Científica e Tecnológica [en línea]. [ref. de 10/07/04] Accesible en Internet: <http://www.cienciaviva.pt/projectos/contociencia/textomiacouto>

ECO, U. (2003). *Sobre Literatura*. Lisboa: Difel.

JAUSS, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.

MAGALHÃES, Álvaro (2000). *O limpa-palabras e outros poemas*. Porto: Asa.

McEWAN, Ian (2001). *Expiación*. Lisboa: Gradiva

ROSA, A. Nascimento (2001). *Lianor no Pais sem Pilhas*. Porto: Campo das Letras.

SARAMAGO, J. (2001). *La flor más grande del mundo*. Madrid: Alfaguara.