

CUANDO EN LA LITERATURA EL TEMA ES LA LITERATURA. LA TEMATIZACIÓN DEL PROCESO DE ESCRITURA EN *HISTORIAS A FERNÁNDEZ* DE EMA WOLF

Acorde con la tendencia literaria contemporánea, en la literatura infantil producida en los últimos años también hay una búsqueda de formas innovadoras. Entre los procedimientos empleados se halla la autorreferencialidad, es decir, cuando el texto se cita a sí mismo. Y uno de los modos de autorreferencia es tematizar el mismo acto de ficción, en otras palabras, hacer explícito en el texto literario el proceso de construcción de un relato también literario. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Historias a Fernández* de Ema Wolf.

Es posible establecer en esta novela un paralelismo. El vínculo de la joven narradora y el narratario felino –en ningún momento se dice explícitamente que se trata de un gato, pero varias marcas textuales nos conducen a pensar en este animal– puede ser comparado con la relación que entablan un autor adulto y un lector niño ya que tanto el narratario felino como un lector infantil manifiestan pertenecer a un mundo que, en ciertos puntos, se aparta del ámbito adulto. Por su parte, la narradora –si bien se trata de una niña o una joven– desempeña un rol próximo al llevado a cabo por el escritor infantil, quien, sin duda alguna, no pertenece al mismo mundo que el niño.

A través de esta parodia, la obra explicita la mayoría de los *trucos del oficio de escribir*, así como también el esfuerzo y la dificultad que conlleva dicha tarea.

Comenzaremos por observar los pasos previos al inicio de la escritura. Como es sabido, para escribir una historia es necesario tener una idea y un conflicto, por lo tanto, lo primero que se requiere es una fuente de inspiración. Esto es justamente lo que la narradora busca asomándose a la ventana antes de empezar cada relato:

Recuerdo que me asomé a la ventana buscando inspiración.

Vi pasar un camión de verduras que seguramente descargaría en el mercado de la esquina, y vi el jardín ornamentado de mi vecina, la vieja aristocrática, que a esa hora controlaba desde su azotea los movimientos del barrio.

Tomé aire y me zambullí en la historia de la primera hora, que intitulé: LA GRAN DUQUESA Y LA PAPA.¹

[...] Nuevamente me asomé a la ventana.

El tintorero de enfrente caminaba hacia el mercado. Era viernes, de modo que probablemente fuera a buscar su porción semanal de menudos de pollo. Tenía un antiguo trato con Soldati, el dueño de la pollería: el japonés limpiaba la ropa fina y los delantales de toda la familia Soldati a cambio de una buena cantidad de vísceras de pollo crudo.

Para mi inspiración, eso bastaba.

1 Wolf, Ema. *Historias a Fernández*, Bs. As., Primera Sudamericana, 1994, pp. 14-15.

Sin vacilar di comienzo a la historia de la segunda hora que intitulé:
CORAZONES CONFUNDIDOS.²

¿Qué persona que se ha sentado con intenciones de escribir algo no ha sentido el pánico que produce la hoja en blanco? La narradora de esta obra no es ajena a este obstáculo, tal como lo demuestra al querer comenzar el tercer relato y se asoma a la ventana pero “no había un alma”³. Así, la calle desierta puede ser pensada como el papel en blanco y la reacción de la narradora no es otra que el temor:

Confieso que me alarmé...⁴

[...]

Cuando ya me subía por las piernas un miedo espantoso vi acercarse un hilo de agua que corría despacio por el costado de la vereda, una nada, apenas una humedad. [...] En la junta del asfalto la pequeña corriente se detuvo y dibujó un charquito que tenía la forma del mapa de Australia.⁵

Y en ese charco se zambulle la narradora cual escritor de mucha imaginación.

Una vez iniciado el acto mismo de escritura, la narradora explicita algunas cuestiones que hacen al arte de escribir ficción. En primer lugar, manifiesta el hecho de que sin motor narrativo no hay historia:

Tadeo fue contratado como dibujante. Lamentablemente para los holandeses -no para nosotros, Fernández, porque gracias a eso tenemos una historia-, no se les ocurrió tomarle también una prueba de dibujo.⁶

En segundo lugar, es posible realizar un paralelo entre el acto de reformular el discurso y el proceso de reescritura. Por ejemplo, en el inicio de la primera versión de “Corazones confundidos” se muestra la necesidad de volver a empezar ya que la historia es reformulada conservando solo el título⁷. Si bien en este caso se debe a la repercusión en el oyente, podemos pensar, en términos más generales, en la necesidad de reescribir cuando el resultado no es el esperado. Podemos pensar que también se despliega la labor de reescritura cuando la narradora modifica frases o preguntas ya dichas, tal como ocurre en el primer relato:

Dijo exactamente:

-Boris, fabricá una papa de yeso.

No, no fue así. Le dijo:

-¿Qué tal si te fabricás, Boris, una buena papa de yeso?⁸

2 *Ibíd.*, p. 26.

3 *Ibíd.*, p. 41.

4 *Ibíd.*, p. 41.

5 *Ibíd.*, p. 42.

6 *Ibíd.*, p. 45.

7 “*Olvidate de todo lo que te conté, empiezo de nuevo. Esta historia te va a gustar porque es de... ¿a ver de qué es?... De amor. ¿No que te gustan las historias de amor? Son las más lindas. Acá no hay asquerosidades. Te prometo que tampoco habrá morgues. Busquemos espacios abiertos, solcito, aire fresco... El título es el mismo, escuchá:*”, *Ibíd.*, p. 28.

8 *Ibíd.*, p. 19.

En tercer lugar, al final de “La gran duquesa y la papa” la narradora admite que el relato adquirió un rumbo propio: “*Había pasado un año entero y comenzaba la nueva cosecha. ¿Qué tal? ¡No te esperabas esto! Yo tampoco.*”⁹ Esto es semejante a lo que ocurre muchas veces en la escritura cuando la historia misma se dirige a un lugar no esperado por el autor, esos casos en los que la escritura parece cobrar vida propia.

Por otra parte, también podemos pensar que la narradora desempeña un rol semejante al del autor para niños por el modo en que tiene presente las capacidades y dificultades de su destinatario. En este sentido, podemos observar una explicitación de la necesidad de utilizar imágenes a fin de visualizar las palabras, tal como ocurre en el segundo relato:

Eran dos náufragos remando en una balsa en medio del océano; tal vez no sea muy original la comparación, pero no se me ocurre otra por el momento.¹⁰

Si bien este es un recurso empleado en la literatura en general, resulta de particular importancia en la literatura pensada –también– para lectores infantiles. Además, aquí se hace explícita la dificultad que implica crear imágenes originales y no caer en lo trillado.

También es interesante analizar los diversos mecanismos que demuestran la preocupación de la narradora por mantener la atención del narratario, interés particularmente presente en el discurso literario infantil. Al respecto Cecilia Bajour señala:

*En la literatura infantil escrita, que tiene un anclaje histórico en la literatura oral, la preocupación por la atención del receptor contribuyó a crear huellas en el discurso que recuerdan la relación contador-auditorio. Relación de preocupación, de atracción, de búsqueda de un delicado equilibrio entre el control y la libertad en el caso de las obras literarias infantiles con verdadero valor estético. Esta urgencia por generar un vínculo que no se quiebre fácilmente, se puede observar en muchas obras infantiles, donde el narrador se vale de, entre otros recursos, cláusulas explicativas, apariciones explícitas para poner orden donde sospecha que puede haber confusión, apelaciones directas al narratario (el destinatario de la narración) y, en algunos casos, valoraciones morales sobre lo narrado. La preocupación por sostener junto al libro al lector infantil marcó y sigue marcando el discurso literario infantil.*¹¹

De este modo, la búsqueda y elección del tema correcto o cambio del mismo si el resultado no es satisfactorio (tal como ocurre al comienzo del segundo relato ya mencionado anteriormente), el empleo de cláusulas explicativas, la apelación continua

9 *Ibíd.*, pp. 23-24.

10 *Ibíd.*, p. 34.

11 En “La vida o el sueño. Reflexiones sobre la relación entre el autor y el lector infantil en el libro *Historias a Fernández de Ema Wolf*”, en *Imaginaría*, N° 33, Buenos Aires, 6 de Septiembre de 2000.

al destinatario y el empleo de preguntas retóricas¹² –a fin de agilizar el relato y muchas veces también para obtener complicidad del lector– son preocupaciones de la narradora y compartidas con el autor infantil. Además, la narradora busca el interés del oyente a través de otros recursos como mantener el suspenso provocando expectativas en Fernández y evitar así que se quede dormido. De la misma manera, en el macrorrelato, la narradora no dice *qué* es Fernández. Si bien desde un principio sabemos que es un animal, la intriga se mantiene hasta que el lector puede confirmar, recién después de la segunda historia y tras la aparición del ratón, que se trata de un gato¹³.

Del mismo modo, es posible comparar la preocupación que tiene la narradora por lo que entiende el oyente con las inquietudes que abruman a un escritor para niños en lo que a la comprensión respecta. Esta tribulación se manifiesta en el interés por emplear palabras conocidas y adecuadas y, si no es así, escoger el mejor recurso para explicarlas sin obstaculizar la historia. En el primer relato, la narradora explica el término “papa” leyendo la definición del diccionario. Es inevitable no contemplar cuán innecesario puede ser esto ya que probablemente sea un término próximo al narratario. Entonces, podemos pensar en este recurso como una parodia a los escritores –o adultos en general– que creen que la dificultad del texto radica en la cantidad de palabras desconocidas por el lector niño¹⁴.

Pero la parodia tiene también otros objetivos. Al final del primer relato emerge la idea del cuento infantil como adoctrinamiento, concepto que ha estado presente en las historias para niños en otros tiempos. La narradora pronuncia una moraleja: “*desconfiá de quien te ofrezca una esmeralda a cambio de una papa.*”¹⁵ Pero esta enseñanza es tan irrisoria que puede pensarse cómo burlar a los cuentos que pretenden enseñar. De este

12 “¿Qué te puedo decir de esta noble dama?” *Ibíd.*, p. 15.

“A todo esto en la aldea vivía... ¿quién vivía?” *Ibíd.*, p. 18.

“¿Qué había pasado? Escuchá bien, Fernández, porque es de no creer.” *Ibíd.*, p. 29.

13 “Fernández seguramente hubiera preferido otro final para el ratón, por ejemplo en una bandeja adornada con perejil, no le di el gusto...” WOLF, Ema. *Historias a Fernández*, *Ibíd.*, p. 41.

14 Teresa Colomer, al referirse al análisis del lenguaje como uno de los criterios para valorar y seleccionar libros infantiles y juveniles, señala: “Está muy extendida la idea de que es necesario valorar la cantidad de palabras desconocidas o su registro culto para medir la dificultad del texto. Pero hay otros aspectos, tanto o más importantes, a tener en cuenta. Por ejemplo, en los cuentos cercanos al cuento popular a veces se utiliza un lenguaje tan próximo a la lengua oral que el lector se ve obligado casi a oírse decir el texto para poder entenderlo. O bien, es importante atender al equilibrio entre descripción/acción, demora/progresión de la historia. O hay que tener en cuenta el abuso de la novela juvenil de un tipo de desarrollo basado en frases simples y coordinadas que repasan lo que el personaje ve a su alrededor o lo que está sucediendo, casi como si se tratara de una traducción de imágenes fílmicas. Y también es conveniente fijarse en la manera de utilizar el diálogo”. En “Introducción a la literatura infantil”, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 162 y 163.

15 *Ibíd.*, p. 24.

modo, la parodia también es el recurso elegido para reivindicar a la literatura infantil, concibiéndola, ante todo, como literatura.

Por otro lado, recordemos que la narradora debe mantener a Fernández despierto y es para eso que inventa historias. El oyente se divierte con los relatos tal como lo hace un niño frente a un texto literario que le resulta entretenido. Pero aquí no se trata solo de ocupar el tiempo de modo placentero o atrapante ya que la vida está en juego. Por eso, al igual que Scherezade, se trata de contar para no morir. Y en este punto también podemos pensar algunas conexiones con el escritor, el que escribe para sobrevivir, o sea, el que escribe como medio de subsistencia. Pero también el que escribe para vivir, es decir, el que cree que si no escribe muere, entonces, el que escribe para no morir.

Al final Fernández está vivo, esto significa que la narradora hizo un buen trabajo. Pero el narratario no es el único que se salva: “*Fernández y yo éramos dos sobrevivientes.*”¹⁶ La narradora también sobrevive, intenta crear historias –como el escritor– y no muere en el intento. Así, uno vive porque, gracias al buen relato, no se duerme; la otra vive porque, gracias a la imaginación y el adecuado empleo de los recursos elegidos, se consagra como “inventora de historias”. Podemos pensar que la narradora siente la satisfacción del escritor que busca ideas con sus conflictos, las desarrolla, las corrige, aprende de sus errores, vuelve a escribir y, finalmente, tiene una obra de la que se siente orgulloso.

Por último, analizaremos la incertidumbre final que plantea la narradora:

De pronto me asaltó la sospecha de si se habrá mantenido despierto gracias a mis historias o porque no puede dormir en sitio blando. Nunca lo voy a saber.¹⁷

¿Es esta la misma pregunta que se hace el escritor? ¿Un niño lee un libro por placer o porque es lo que llega a sus manos por medio de un mediador adulto? ¿Un niño lee un libro por decisión propia o porque se lo da la escuela u otras instituciones? ¿Por qué un mismo niño lee completamente algunas obras y abandona otras? Probablemente, más de un escritor –al igual que mediadores y especialistas– tenga estas incertidumbres. Pero son preguntas que desembocan en otros miles de interrogantes al respecto, en hipótesis infinitas y en respuestas, muchas veces, solo parciales. De modo que, al igual que la narradora, tal vez nunca lo sabremos con plena certeza.

Después de analizar cada palabra dirigida a Fernández, el destinatario intradieгético, es inevitable no preguntarse por el otro, el destinatario extradieгético.

16 *Ibíd.*, p. 58.

17 *Ibíd.*, pp. 58-59.

¿Qué características posee el lector modelo de este texto? Umberto Eco define el Lector Modelo desde una perspectiva pragmática:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.¹⁸

Así, el Lector Modelo no es uno real sino aquel que el texto prevé y construye. De modo que puede resultar interesante observar qué competencias del lector exigen las estrategias empleadas en esta novela. Toda la obra es una parodia, por consiguiente, el lector queda envuelto en una serie de recursos que apelan una continua cooperación textual. Podemos pensar, entonces, que la novela Wolf propone competencias que apuesta a un lector modelo niño y en formación en plena formación lectora pero capaz de tomar los guiños que la producción literaria le ofrece.

Para finalizar vamos a recordar unas palabras de la autora. En una conversación abierta con Ema Wolf, llevada a cabo en el foro de *Imaginaria* y Educared, la escritora afirmó que le gustaba “*la imagen de la escritura como viaje*”. A su vez, la narradora de la obra analizada señala que al final de sus relatos tiene la sensación de haber “*paleado toneladas de tierra buscando papas, caminado meses por Buenos Aires con dos valijas a cuestas, y viajado tres años en una fragata incómoda soportando tifones*”. Una vez más, podemos establecer un paralelismo. Pareciera que *Historias a Fernández* es como una madeja interminable –¿o estará muy enmarañada por Fernández?–, que podemos seguir tirando y tirando del hilo pero nunca podremos develar todos sus secretos.

Pero a partir del análisis efectuado en este trabajo, podemos extraer algunas conclusiones. Por un lado, es posible pensar que la representación narradora/narratario refiere a la relación autor/lector en términos generales. Pero resulta más acertado creer que la parodia alude a la relación autor infantil/lector niño. Podemos limitarnos a este vínculo porque en todo momento la joven demuestra que ella y Fernández no pertenecen exactamente al mismo mundo, la narradora posee el conocimiento que al narratario intradieгético parece satisfacerlo y conmoverlo; además ella manifiesta un especial interés en mantener a su destinatario felino junto a su historia tal como en el discurso literario infantil se busca mantener al niño junto al libro. Y es por medio de esta construcción autor/lector infantil que los lectores extradieгéticos podemos conocer, indudablemente de un modo divertido, muchos de los *trucos del oficio de escribir*.

18 En ECO, Umberto. *Lector in Fábula*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 80.

Por otra parte, pareciera que la parodia también es empleada para reivindicar algunas cuestiones vinculadas a la literatura infantil: la ficción para niños no tiene por qué ser formativa. Y teniendo presente el lector modelo que contruye, podemos pensar que apuesta un lector activo y competente.

Así llegamos a la última etapa. Y si, como señala Ema Wolf y repite la narradora –¿o será al revés?–, escribir es como viajar, queda explicado y justificado el cansancio que se siente al aproximarse el punto final.

Pilar Muñoz Lascano
mdelpilarmz@yahoo.com.ar

Bibliografía

- Bajour, Cecilia (2006). “La vida o el sueño. Reflexiones sobre la relación entre el autor y el lector infantil en el libro *Historias a Fernández* de Ema Wolf”, en *Imaginaria*, N° 33, Buenos Aires.
- Carranza, Marcela (2006). “La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura”, en *Imaginaria*, N° 181, Buenos Aires.
- Colomer, Teresa (2007). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.
- Eco, Humberto (1981). *Lector in Fábula*, Barcelona, Lumen.
- Lluch, Gemma (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lluch, Gemma (2004). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Buenos Aires, Norma.
- Wolf, Ema (1994). *Historias a Fernández*, Buenos Aires, Primera Sudamericana.
- Wolf, Ema (1996). “El que escribe las paga”, en *La Mancha, papeles de Literatura infantil y juvenil*, N° 2, Buenos Aires.
- Wolf, Ema (1997). “Literatura y oxígeno”, en *Contratapa, revista de literatura infantil y juvenil*, N° 8, Buenos Aires.
- Wolf, Ema (2005). “Conversación abierta con Ema Wolf”, en *Imaginaria*, n° 170, Buenos Aires.