

### ***Texto y Textura***

Basado en el texto: **La flor más grande del mundo**

Autor: **José Saramago**

Ilustrador: **Joao Caetano**

Por Ceida Fernández

El encuentro con La flor más grande del mundo de José Saramago fue una grata sorpresa. Fue una gran sorpresa. Este escritor portugués, capaz de llevar a sus criaturas novelescas a situaciones límites, poniendo de manifiesto lo más sublime o lo más aborrecible de la naturaleza humana, no me parecía el sujeto típico detrás de un libro dedicado a los niños. Lo coloco detrás porque él tiene la conciencia de que ése es su lugar en este relato. Así lo indica la presencia de su voz, voz de autor que quiere ser narrador, así lo presenta el ilustrador, ilustrador que también es autor, así lo entiendo yo que soy lectora y re-creadora de esta historia.

Hemos titulado esta breve reflexión sobre el cuento de Saramago, ***Texto y Textura***, porque la ilustración que lo acompaña no sólo lo recrea, si no que lo construye. Joao Caetano es así el autor que traduce en imágenes la historia que Saramago quiere contar. La imagen juega con la presencia del autor en el texto, con los elementos del contexto y con los mundos posibles que la combinación de imagen y palabra pueden crear. Por lo tanto, este es un texto lleno de textura, su cuerpo estimula los sentidos, y la variedad de elementos que componen la realidad se organizan para forjar una nueva realidad palpable. Lo que en palabras es un “yo”, en imagen es la figura de un escritor sentado en su escritorio y rodeado de criaturas que se esconden, saltan o espían desde los lugares más impredecibles. Todas ellas son metáforas de la fantasía. Este escritor que tiene mucho en su apariencia de José Saramago, piensa, imagina y escribe. El niño héroe del que quiere hablar, salta de su papel, cuando así él lo nombra: la palabra funciona como un conjuro. La imagen re-crea la palabra escrita, y los niños lectores (y los que no somos tan niños) nos convertimos en testigos del poder evocador de la palabra y de su capacidad para crear realidades posibles. Como esta realidad literaria se construye con letras y palabras, una cuidadosa observación de las láminas nos revela la concurrencia de las letras y de las palabras dentro de cada ilustración. Teresa Colomer (2001) al comentar sobre la relación entre el texto escrito y la imagen, se ampara en las teorías de lectura para reflexionar sobre la comprensibilidad de la imagen. Señala que desde los años sesenta se ha intentado reproducir la imagen en su perspectiva habitual sobre fondos de coloridos naturalistas. Aunque el documento de Colomer no profundiza sobre la evolución histórica de la imagen o ilustraciones de textos infantiles, indica que se ha comprobado que imágenes con estilos más

experimentales también son comprensibles para los niños. Esta poética de la imagen y su relación con las teorías de lectura es precisamente el encanto de este libro de Saramago. En él, la imagen funciona como un soporte de la palabra, va más allá de ella y convierte en verdadera poesía lo que quiere ser una narración. Por lo tanto, podemos afirmar que aquí la palabra también funciona como soporte de la imagen. Joao Caetano, lector/ilustrador/re-creador del texto que nos ocupa, ejemplifica lo que tan poéticamente Gloria Montes (1999) afirma al final de su artículo: “No se lee sólo con palabras... Acariciar un cuerpo es un modo de leerlo, también lo es echarle una manta encima.” Y este texto invita a acariciarlo, al fin y al cabo, al final de esta historia también le echan una manta encima al niño héroe. ¡Este libro es todo cuerpo gracias a la imagen!

Le lectura de este texto no fue inocente (francamente creo que ya ninguna lo será). Llevé a sus páginas a los teóricos del proceso de lectura y el concepto de metacognición. Con ese repertorio en mente (en mi memoria), leí y comprendí el texto, lo juzgué genial. Lo he leído muchas veces más y la genialidad se ha ido adornando con otros adjetivos, tales como tierno, sincero, desafiante, solidario y metacognitivo.

Lo primero que nos llama la atención de este escritor es que su voz se alza contra una narrativa institucional. Jugando con el esquema del cuento, la voz del autor-narrador sale de sus fronteras habituales y anuncia sus limitaciones como escritor. No podrá escribir un cuento para niños porque carece de “palabras sencillas”, no sabe contar las cosas “claras y explicadas”, y carece de “paciencia” para construir su relato. Lo lamenta, pide perdón y hace a los lectores niños partícipes de algunos elementos que justifican la creación literaria. Examinada la lectura desde los planteamientos de Teresa Colomer (2001), el cuento, en tanto obra de ficción construida mediante el lenguaje, lleva a descubrir el sentido de la realidad. Saramago parece estar muy consciente de las cualidades del género y de la condición de su destinatario, y como autor entra en el juego de excusar sus limitaciones pues conoce el valor educativo de la literatura, “por su ofrecimiento de modelos de lengua y discurso, por su generación de un sistema de referentes compartidos que constituye una comunidad cultural a través del imaginario colectivo y por su cualidad de instrumento de inserción del individuo en la cultura” (Colomer, 2001).

Sin apartarnos de las ideas de Colomer, Jack Thomson (1992), indica que “A key proposition from contemporary literary theory is that the meaning of a story changes according to who is telling it to whom, when, and where”. En el caso que nos ocupa, el autor cuenta o quiere contar una historia desde su “yo”. Asegura que él “inventó” la historia, es decir, reclama el crédito de la creación. Pero una cosa es lo que concibió en su mente y otra es lo que, por las limitaciones antes mencionadas, él es capaz de transcribir en palabras. De forma espontánea y sin pretensiones de artificio, este escritor rompe con el canon de la narrativa institucional, pues humaniza su condición de creador, lo acerca

humildemente al plano de sus jóvenes lectores. Así, el “yo” entabla una conversación directa con unos receptores, y estos sujetos que dialogan asumen plenamente su papel en esta particular situación comunicativa, el discurso tiene más de oralidad que de narración literaria, por ejemplo: “Si yo tuviera esas cualidades, podría contar con todo detalle una historia preciosa que un día me inventé, y que así como vais a leerla...”. Desde el principio, Saramago provoca lo que Thomson (1992) propone que debe ocurrir si se realiza un acercamiento crítico a la literatura: “The binary opposition between them and us, between writers and readers, is broken, and students are using the rhetoric of the masters to impose themselves on their world for their own purpose. They have achieved textual power”. Lo que curiosamente aquí ocurre es la eliminación de esa oposición binaria, el autor no es ya un creador distante y superior, sino una criatura a quien le “gustaría saber escribir esas historias (para niños), pero nunca he sido capaz de aprender, y eso me da mucha pena.” En esta toma de conciencia, tanto de autor como de lector, podemos ver un gesto metacognitivo, ya que ambos asumen una actitud responsable de su papel, y el discurso conversacional potencia al lector. Anderson (1985) cita a Gil, Riggs y Cañizales (2001), para sostener que la metacognición es importante en el proceso de lectura porque ésta es “la interacción entre el lector, el contexto y el texto”. Sin embargo este cuento de Saramago nos impulsa a añadir que la interacción se extiende al autor y a su ilustrador. De tal manera que autor, texto, contexto y lector interactúan para lograr la construcción de significado. Los autores antes mencionados afirman que el texto dirige el propósito de la lectura “ya que el lector hace ajustes basados en el tipo y material”. Estos ajustes que hace el lector metacognitivo se logran a base de la identificación del tono, la estructura, patrones narrativos o expositivos, la gramática del texto y el vocabulario. Todos ellos contribuirán al acceso léxico, a la proposición de inferencias, de hipótesis y finalmente a la comprensión del texto. En el caso de La flor más grande del mundo, el autor nos da las claves de la lectura y explicita el tipo de texto. Esta advertencia de que el texto es comparable a “los cuentos de hadas y princesas encantadas”, facilita la esquematización del lector y lo prepara para la formulación de hipótesis. De esta manera el autor enseña a construir un cuento mientras construye *su cuento*. Todos somos partícipes de este milagro de la creación y las puertas quedan abiertas para convertirnos en creadores.

Aquí encontramos lo que Jill Fitzgerald (1991) denomina como “la fuerza” del texto, esa “interacción entre la intención comunicativa del autor y la percepción del lector”. (Creo necesario recordar aquí que, en este caso, el ilustrador, Joao Caetano, fue lector del texto.) Expone que la estructura es en cierto sentido una forma de contenedor o de andamiaje del texto narrativo que deja al descubierto una “realidad latente o implícita y otra manifiesta”. En el cuento que nos ocupa, tanto la fuerza como el andamiaje están dados, el autor conversa con el lector y va presentando los elementos del cuento: “En el cuento que quise escribir, pero que no escribí, hay una aldea...”.

Realmente no escribió el cuento de acuerdo a su estructura tradicional, lo escribe junto al lector y en esta inmediatez radica su fuerza. Propone Fitzgerald (1991) que uno de los modos más frecuentes de identificar la estructura de un cuento es a través de su gramática narrativa, esta gramática anuncia los elementos y el modo en el cual estos se relacionan. Citando a Manler y Johnson, el autor enumera los elementos del cuento, a saber: la ambientación, que incluye la presentación de personajes y enunciados referenciales de tiempo y espacio; el comienzo o el acontecimiento que precipita la acción; la reacción que no es otra cosa que la respuesta del protagonista; el intento o esfuerzo por lograr el objetivo; el resultado, éxito o fracaso del intento; y el final, consecuencia del esfuerzo del personaje. En este cuento que el autor quiso escribir, aparecen claramente delineados estos elementos, no obstante, su inicio poco tradicional presenta los primeros elementos con cierta imprecisión desde la primera persona narrativa. Así, nos narra que “hay una aldea...”, “a mi niño héroe sus aventuras le esperan...”, y palabras como *supongo, tal vez, confusa, no hay noticia*, apuntan hacia la participación de unos elementos a los cuales los lectores podemos abonar nuestra fantasía. La ambigüedad con que se construye la ambientación, sin embargo, define el esquema del cuento y paradójicamente facilita la interacción del lector. No olvidemos que se estructura recuerda la construcción de la fábula con sus héroes y sus hipérboles, de hecho nos remite al cuento de Gabriel García Márquez “El ahogado más hermoso del mundo”, pues en La flor más grande del mundo también se cuenta la hazaña de un héroe provocador de grandes transformaciones.

El escritor-narrador sostiene su voz en primera persona hasta que el niño héroe comienza la acción. “Nada más empezar la primera página...”, y ante la palabra *página* el texto adquiere toda su dimensión de cuerpo, literalmente el ilustrador nos presenta al niño escapándose de la página y del acto de escribir para internarse en el espacio de su historia. Como decía Montes (1999), la transición de una lengua que emigra del cuerpo, “Pero, de pronto, el enunciado se independizaba y encarnaba en un cuerpo...”, el texto, que por la magia de la lectura cambia porque “el lector le presta su cuerpo y su tiempo al enunciado, que vuelve así a ser enunciación”. A partir de este momento y desde esa “primera página”, surge otro texto que se narra en tercera persona y da inicio a la acción de un niño que llega a ser un héroe.

La voz del escritor que le gustaría escribir cuentos para niños reaparece al final, después que nos contó lo que él llamó un “resumen que se dice en dos palabras...”. Pocas para él, pero suficientes para nosotros que hemos, según Montes, participado de la alquimia, pues en nuestro cuerpo y en nuestro tiempo la potencia que es ese enunciado hecho resumen, se ha hecho acto, cifra y texto. La construcción de sentido se dio, el lector comprendió la marca del signo. Una hermosa historia de sacrificio y solidaridad surgió del texto, el escritor la entregó a todos con su moraleja y sus posibilidades infinitas de reconstrucción. Así retoma el discurso de la conversación inicial e invita a

“explicarla de otra manera”, a utilizar otro tipo de palabras, a hacer lo que recomienda Thomson para la enseñanza de literatura, y “tal vez más adelante acabéis sabiendo escribir historias para niños...”.

Y como la palabra del poeta es la que más cerca está del silencio (Montes 1999), este texto termina con preguntas retóricas y una reticencia. Ambos recursos están destinados a construir desde el silencio, desde lo que no se dice. “¿Quién me dice que un día no leeré otra vez esta historia, escrita por ti que me lees, pero mucho más bonita?...”

Aquí los lectores, que hasta ahora hemos estado haciendo una lectura metacognitiva, nos sentimos plenamente aludidos. La conversación realmente se ha dado entre al escritor y yo. ¡Es a mí a quien habla este texto! Ese pronombre en segunda persona me nombra, coloca mi cuerpo y mi tiempo en el texto y me invita a la creación.

Robert Escarpit (1975) afirma que “en el caso de la lectura literaria, la calidad de un texto depende de su capacidad para acoger los centenares o millares de respuestas proyectivas que le acosan”, frente a la pregunta que finaliza el texto de Saramago, la lectura proyectiva ha sido una invitación. La construcción lúdica del cuento que se quisiera contar propicia la traición creadora, ese malentendido literario, que según Escarpit se da cuando surge un conflicto entre el objetivo de escritor y el del lector, no pasa aquí de ser un discurso que cuenta una historia o el resumen de una historia. Como escritor, Saramago rehúsa el combate, se niega a entrar en la zona de conflicto, su voluntad de contar, desde el principio aparece limitada por su impaciencia y su carencia de palabras sencillas. Tal y como mencionamos antes, participamos de la construcción, del andamiaje de una historia, le vemos las costuras al género del cuento, y como ocurre con toda lectura literaria nos expresamos como lectores. El desafío está hecho, disfrazado de pregunta, suspendido en el silencio, con espacio suficiente para que nosotros también escribamos una historia bonita sobre este niño héroe. Por eso, nos atrevemos a afirmar que *La flor más grande del mundo* es un perfecto ejemplo de lo que para Humberto Eco es una “opera abierta”, pues tanto la imagen como las palabras sugieren e invitan a ejercer “la libertad consciente que procura la ambigüedad de la obra de arte” (Sánchez Corral 1995), el texto se mantiene inacabado e incita al juego literario; tanto la palabra como la imagen funcionan como signos polisémicos y, finalmente, este texto le sugiere al lector que él tiene la capacidad que le otorga su fantasía para aventurarse en nuevos tiempos y espacios.

La conclusión nos remite a Deborah Cummins (1996) y su estrategia pedagógica para acercarnos al texto (que es todo un universo) con ojos inquisidores, y explorarlo desde una poética de las preguntas. Saramago plantea dos preguntas en la contraportada de su libro cuyos signos de interrogación, además de servir de gancho, como sugiere Cummins, sirven de aguja, hincan nuestra conciencia de lectores adultos. “¿Seremos realmente capaces de aprender lo que, desde hace tiempo, venimos enseñando?”

### Obras consultadas

- Colomer, Teresa (2001, marzo) "La enseñanza de la literatura como construcción de sentido" *Lectura y Vida* 1: 6-23
- Cummins, Deborah (1996) "Questions we didn't know we wanted to ask". En: *Luna, Luna. Creative writing ideas from Spanish, Latin American & Latino Literature*. Marzan, Julio Ed. New York: Teachers and Writers Collaborative
- Escarpit, Robert (1975) "La lectura". *Escritura y Comunicación*. Madrid. Editorial Castalia.
- Fitzgerald, Hill (1991) "Investigación sobre el texto narrativo. Implicaciones didácticas". En: Ruth, Dense K. Comp. 1991. *El texto narrativo: Estrategias para su comprensión*. Argentina. Aique Grupo Editor, S.A. 15-45
- Gil García, Ana, Riggs, Ernestina y Cañizales, Rosario (2000, septiembre) "Metacognición: punto de ignición del lector estratégico". *Lectura y Vida* 3: 28-35
- Montes, Graciela (1999, septiembre) "De lo que sucedió cuando la lengua emigró de la boca". *Lectura y Vida* 6-14
- Neilsen, Lorri (1998) "Exploring Reading: Mapping the Personal Text". En *Knowing Her Place: Research Literacies and Feminist Occasions*. San Francisco. Caddo Gap. 96-112
- Sánchez Corral, L. (1995) *Lenguaje infantil y lenguaje literario* (1era ed.) Barcelona. Ediciones Paidós
- Saramago, José. (2001) *La flor más grande del mundo*. Madrid. Ediciones Alfaguara.

Thomson, Jack (1992) "Helping Students Control Texts: Contemporary Literary Theory into Classroom Practice". En *Reconstructing Literature Teaching: New Essays on the Teaching of Literature*. Australia. Australian Association for the Teaching of English.130-154