



# De la escritura, los medios de comunicación y otras razones de la literatura

Dra. Catalina Buezo  
Departamento de Filología  
Facultad de Traducción y Lenguas Modernas  
Universidad Europea-CEES (Madrid)

---

## 1. Los medios de comunicación y la creación literaria moderna

"Hablas de perlas, pero las perlas no hacen el collar: es el hilo"<sup>1</sup>, le respondió Louise Colet a Gustave Flaubert cuando este le pidió un veredicto

acerca de la primera redacción de su obra hagiográfica *Las tentaciones de San Antonio*. Huyendo del estilo ampuloso y de las imágenes recargadas, y ayudado de una noticia periodística aparecida en la página de sucesos acerca de un caso de infidelidad y suicidio, Flaubert da con el tono y con el tema de lo que será su novela *Madame Bovary*, que aparece por entregas en la *Revue de Paris*. Flaubert, que critica en la misma obra por medio del boticario Homais el amarillismo de la prensa, comprende que el escritor no puede sustraerse al influjo de los medios. Flaubert, presumiblemente uno de los últimos autores clásicos y de los primeros modernos, se halla en una encrucijada, y nosotros también, al tratar en estas páginas acerca del porqué de la escritura y de la creatividad literaria.

Las visiones de todo artista relevante adoptan las formas que corresponden a la época. La literatura es una cuestión de estilo y una cuestión social, un reflejo de la visión del mundo del autor. Además, la literatura es un sistema de interrelaciones: el inaprensible canon literario, tan traído y llevado últimamente, se conforma en el devenir histórico; grandes mareas, corrientes o paradigmas configuran el modelo de los escritores que comparten una misma “cultura”. Opina con acierto el escritor Jorge Edwards que todo estudio de la literatura es un estudio de literatura comparada, ya que cada vez que hablamos de literatura se compara: comparamos las obras del propio escritor, sus obras con las de autores que le precedieron, con las de sus coetáneos, con otros géneros y soportes que le influyeron... E imperceptiblemente desembocamos en el periodismo, que permea la creación literaria moderna, y en los medios de comunicación. El papel que el conocimiento y la familiaridad con los clásicos y la *imitatio* como forma básica de concebir esta disciplina desempeñaron hace tiempo, se ha reemplazado, una vez superado el acercamiento romántico-historicista al hecho literario en sus vertientes más acendradas, por el descubrimiento de otras lenguas y literaturas. Los propios alumnos, además de ser conscientes del hibridismo de los géneros y de descubrir *motu proprio* textos literarios en un principio solo destinados a un soporte audiovisual, y a la inversa, comprenden la literatura hoy día como una constelación global que teje haces de relaciones en distintos niveles. Ahora bien, en el estudio sincrónico de la literatura debe estar siempre presente la perspectiva diacrónica o, mejor, histórica. Sin los datos que sólo puede proporcionar la historia la crítica se convierte en mero ejercicio especulativo y carece de función. El sustrato histórico-literario debe, pues, fecundar cualquier metodología inmanentista, trascendente o integradora (de acuerdo con la terminología empleada por Garrido Gallardo<sup>2</sup>), cualquier estudio del funcionamiento interno de un texto, cualquier aproximación sociológica y cualquier interpretación semiótica. De ahí que el comparatismo como metodología deba recurrir, además de al método de la comparación, a otros métodos, al filológico y al histórico (el historiador de la literatura, empleando el metalenguaje científico proporcionado por la Teoría y Crítica literarias y una metodología de investigación propia, estudia la autoría, génesis, evolución, transmisión, clasificación, descripción, análisis y recepción de las obras literarias).

Ningún método único agota todas las posibilidades de enfoque de un texto literario y necesariamente se adopta una perspectiva interdisciplinar. A fin de

estudiar las relaciones entre periodismo y literatura, A. Chillón plantea la necesidad de crear una nueva disciplina que denomina comparatismo periodístico-literario<sup>3</sup>, punto sobre el que nos extenderemos más adelante.

Ahora bien, es necesario comenzar por el principio, partir de las distintas acepciones del término “literatura” de acuerdo con el *DRAE*, que propician y engarzan una serie de reflexiones en torno a la creatividad literaria. De ahí que, al abordar el concepto conocido como literatura, haya que diferenciar el sentido originario de la palabra de otra serie de acepciones que a lo largo de la historia ha ido adquiriendo el término. El rastreo de lo primero es materia que concierne a la Teoría de la Literatura<sup>4</sup>, puesto que en la primera acepción del *DRAE* se entiende por literatura (del latín *litteratura*) el “arte que emplea como instrumento la palabra. Comprende no sólo las producciones poéticas, sino también las obras en que caben elementos estéticos, como las oratorias, históricas y didácticas”.

El estudio de esa disciplina origina, a su vez, la segunda acepción: “Teoría de las composiciones literarias”, en tanto que por metonimia del todo por la parte aparece la tercera: “Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género. La LITERATURA griega, la LITERATURA del siglo XVI”.

La acepción cuarta, extensión de la anterior, resulta anfibológica, puesto que su interpretación colisiona con la acepción primera de la palabra. Independientemente de la existencia o no de “elementos estéticos”, se considera literatura el “conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia. LITERATURA médica. LITERATURA jurídica”.

La acepción quinta y última surge por sinécdoque y se refiere a la docencia de este arte, que se puede adquirir y transmitir: “Suma de conocimientos adquiridos con el estudio de las producciones literarias; y en sentido lato instrucción general en este o en cualquier otro de los distintos ramos del saber humano”.

El sentido genérico de las dos últimas acepciones da lugar a que se entienda asimismo por literatura, en una variante de la quinta acepción, la “Información escrita sobre un tema específico”: *no hay literatura para el manejo de la máquina (Diccionario ideológico de la lengua española)*. De ahí que, de forma despectiva, en el discurso hablado o escrito, se emplee finalmente el término para aludir al exceso de palabras sin contenido esencial: “No dice nada de interés, todo es literatura”. El desprestigio de la literatura proviene, pues, de la desemantización de un término que, a fuerza de uso, ha perdido toda credibilidad.

Pero volvamos al principio, a esa primera acepción en un sentido restringido que como investigadores y docentes nos importa, y hagámoslo sin darle la espalda a la realidad de las aulas, teniendo en cuenta la acepción quinta, puesto que “el crítico no es más que un hombre que sabe leer y que enseña a leer a los demás”, que decía ingenuamente Saint-Beuve en expresión recogida por Thibaudet en su *Historia de la Literatura Francesa*

(por el contrario, Oscar Wilde comentó al respecto que lo que merece la pena no puede enseñarse).

El género más destacado de la primera mitad del siglo XX es la novela, que en torno a los años de la primera guerra mundial (Proust, Joyce, Kafka, Woolf) inicia una senda experimentalista -el monólogo interior, el espacio y el tiempo liberados de la cronología, la crisis del argumento y del personaje como ente cerrado- que provocará la desconexión del público lector. A partir de los años cincuenta el cine y la televisión desempeñarán muchas de las funciones de la novela tradicional, que se recluirá en los valores autónomos de la palabra y de la narración o se abrirá a los medios de comunicación (así, la *non-fiction novel* de Capote y Mailer o las conexiones entre periodismo y literatura en García Márquez y Vargas Llosa). La poesía llega a las posibilidades más extremas del simbolismo (Valéry, Pound, Eliot, Rilke, J. R. Jiménez), que desembocan en los movimientos de vanguardia (surrealismo, ultraísmo). Por lo que respecta al teatro, también muy afectado por la experimentación, después de un doble intento antagónico de resucitar a Shakespeare desde dos puntos de vista opuestos (Brecht y Claudel), en la segunda posguerra el teatro del absurdo conduce a la *performance*, con una creciente valoración, al margen de la literatura, del teatro como fiesta o rito.

En los últimos treinta años, bajo el imperio audiovisual, la literatura, que había cubierto zonas inmensas de la expresión, o bien, como más arriba se ha comentado, se recluye en los valores autónomos de la palabra, es decir, se ve reducida a su peculiaridad, la palabra misma (las funciones informativas, críticas, ideológicas, de relato, de entretenimiento, son recogidas, entonces, por otros géneros extraliterarios), o bien se abre a los medios de comunicación -prensa, cine, radio y televisión-, lo que no conlleva necesariamente una “profanación esencial del cáliz de tu arte literario”, en opinión de Truman Capote, que a buen seguro suscribiría las siguientes palabras de Francisco Umbral, que, como él, reivindica el placer del texto:

La “premeditación” se queda para las novelas policíacas, y no es mi género, aparte de que no creo en los géneros: ¿novela, memorias, diario íntimo? Me da igual. Lo que importa, con Barthes, es “el placer del texto”. Ahí estoy yo.<sup>5</sup>

En la misma línea, desde fines de los cincuenta sostuvo José María Valverde en su Seminario de Estética que el periodismo era la propuesta literaria más propia de nuestro tiempo, y al final de su vida llegó a afirmar que había que buscar la literatura española contemporánea entre los columnistas de los mejores diarios. Desembocamos, pues, al final de este breve paseo literario, nuevamente en el binomio literatura y medios de comunicación social.

Disculpar las erratas como producto del medio periodístico, continúa diciendo Umbral, es una excusa fácil y, “en cuanto se ensaya un lenguaje nuevo, una forma nueva de comunicación verbal, se está haciendo inevitablemente literatura”. El periodismo (de creación, añadimos) es, a su juicio, un género literario y la clave está en cómo se cuentan las cosas:

Si un editorial lo hace un señor que sabe escribir será más eficaz que si lo escribe un señor que no sabe -por ejemplo, un político que tiene muy claro lo que quiere decir pero que no sabe llegar. O quizá es demasiado frontal, demasiado directo, demasiado claro, no tiene capacidad subliminal de penetración. Está claro que hacer un editorial en periodismo es hacer literatura; y luego hay una literatura específicamente periodística, porque no todos los escritores son capaces de escribir en periódicos. Esto no tiene nada que ver con la calidad: tú puedes ser un gran escritor y ser incapaz de escribir un artículo.<sup>6</sup>

Saber llegar y entablar un diálogo con los lectores es lo que se propone Umbral como periodista informativo de creación que, en la estela de Larra, cuando habla de política como columnista la humaniza, le otorga una categoría literaria ausente en otras secciones. *El País* o *El Mundo* son un medio frío y la gente agradece la visión humanizada, personal, de la política que se ha cultivado desde el periodismo romántico en adelante, puesto que tanto Baudelaire como Pla explicaban las cosas narrativamente. Umbral recurre a la fórmula de la falsa crónica de sociedad, de contenidos políticos y sociológicos; desarrolla sus ideas con la apariencia de la novela, partiendo de la noticia del día anterior que le llama la atención, y hay en su escritura una tendencia al laconismo, a la frase breve y reveladora.

Esta forma de escribir, literaria y ensayística, que conviene al periódico porque se dicen muchas cosas en pocas palabras, nos hace pensar en el espléndido periodismo literario cultivado por Eduardo Haro Tecglen, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, Montserrat Roig, Eliseo Bayo, Maruja Torres o Rosa Montero en *Destino*, *Triunfo*, *Por Favor*, *La Calle* o *El País*; en el magnífico elenco de reporteros reunidos por Tom Wolfe en su libro antológico *El Nuevo Periodismo* (1976); en las entrevistas y reportajes de Oriana Fallaci, Ryszard Kapuscinski o Gabriel García Márquez; en la límpida prosa periodística de Gaziél, Joan Fuster o Josep Pla; en el periodismo de investigación de Günter Wallraff y Leonardo Sciascia; en las dolientes crónicas sobre Vietnam de Michael Herr; en las hoy ya clásicas *non-fiction novels* de Truman Capote, Norman Mailer o Gay Talese...

Alejo Carpentier no halló razón para separar al periodismo de la literatura, a no ser por cuestiones de estilo:

Para mí, el periodista y el escritor se integran en una sola personalidad... Podríamos definir al periodista como un escritor que trabaja en caliente, que sigue, rastrea el acontecimiento día a día sobre lo vivo. El novelista, para simplificar la dicotomía, es un hombre que trabaja retrospectivamente, contemplando, analizando el acontecimiento, cuándo su trayectoria ha llegado a su término. El periodista, digo, trabaja en caliente, trabaja sobre la materia activa y cotidiana. El novelista la contempla en la distancia con la necesaria perspectiva como un acontecer cumplido y terminado.<sup>7</sup>

Por su parte, Octavio Paz señaló que el periodismo, la novela y la poesía son géneros literarios diferenciados, ya que cada uno se rige por su propia lógica y estética. La buena poesía moderna está influida por el periodismo, en su opinión, y sería su deseo “dejar unos pocos poemas con la ligereza, el magnetismo y el poder de convicción de un buen artículo de periódico... y un puñado de artículos con la espontaneidad, la concisión y la transparencia de un poema”. En la misma línea, García Márquez opina que lo ideal sería que la poesía fuera cada vez más informativa y el periodismo cada vez más poético. Porque en definitiva, como acertadamente ha notado Octavio Aguilera, “hablar de la relación entre literatura y periodismo es como hablar del tronco y la rama, que no pueden vivir por separado”<sup>8</sup>. Si en sus orígenes el mundo del periodismo fue el mundo de la literatura, en nuestros días muchos escritores se foguean y encuentran su estilo en el periodismo. Alberto Moravia, que quiso estudiar y obtener el título de periodista a los sesenta años, considera que “todo escritor contemporáneo debe pasar por el periodismo”.

La industria periodística, en definitiva, ha transformado las pautas de producción, consumo y valoración social de la literatura, contribuyendo a la formación de géneros nuevos, al impulso, el desarrollo y la difusión de géneros literarios de carácter testimonial, y a la creación de modos singulares de escritura periodística -reportaje, crónica, ensayo, columna y artículo, guión audiovisual- que, en ciertos casos al menos, han alcanzado un alto valor artístico, hasta el punto de influir en la fisonomía de las formas literarias tradicionales. Con el objeto de estudiar las relaciones entre periodismo y literatura, que tradicionalmente los historiadores y críticos literarios han soslayado, A. Chillón aboga por la fundación de una nueva disciplina que denomina comparatismo periodístico-literario<sup>9</sup>. Atendería a las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística y al estudio de este objeto de conocimiento desde una perspectiva interdisciplinaria. Para ello, es necesario, en primer lugar, reflexionar acerca de sus fundamentos transdisciplinarios, ya que se trata de una derivación de la literatura comparada.<sup>10</sup>

Ya para Mme. de Stäel -que, en este sentido, fue mucho más explícita que Goethe, quien acuñó el concepto de *Weltliteratur* para referirse a las literaturas del mundo- consideró la comparación una herramienta indispensable del juicio estético, y en la época contemporánea no se cuestiona su valor epistemológico como método de conocimiento. Afirma Claudio Guillén, para quien el cometido de la literatura comparada es investigar, explicar y ordenar las estructuras diacrónicas supranacionales:

Llegados a la época moderna no sólo la unicidad de la literatura nacional -que sirvió primero de estatuto y refugio- es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una tradición única, accesible tan tranquilamente al talento individual, como suponía T. S. Eliot. Es irreductible la historia literaria -al igual que las demás historias- a una sola teoría totalizadora.[...] Es irreductible la literatura a lo que producen y enseñan un puñado de países del Oeste de Europa y de

América. Ni puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario.<sup>11</sup>

No obstante, el comparatismo literario debe resolver numerosos problemas metodológicos y, entre ellos, sobresale la propia naturaleza expansiva de la literatura comparada, como sostiene Schmeling,

el hecho de que su material empírico se encuentra repartido entre diversas literaturas nacionales y artes y ámbitos científicos, que está familiarizada con campos de trabajo muy diferentes y que, por encima de ello y en cuanto es un “área”, tiene que aclarar sus relaciones con otras disciplinas afines -en parte por su contenido y en parte metodológicamente.<sup>12</sup>

Esas relaciones nos llevan de nuevo al tema que aquí nos preocupa: las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos; conducen también al estudio de las relaciones interliterarias e intermediáticas (cuando estas actividades no tienen carácter lingüístico exclusivo o predominante, como sucede en las artes verboicónicas o audiovisuales, las artes plásticas o la música) y, en definitiva, a una propuesta relativa al futuro de los estudios sobre comunicación periodística, que necesitan “no sólo una imprescindible teoría de los géneros periodísticos, sino una teoría de los géneros de la comunicación mediática considerada en su conjunto”<sup>13</sup>. A semejante conclusión parece llegar M. Á. Garrido, que asimismo se refiere a la literatura comparada, quizá la única manera de enseñar literatura en nuestros días:

[...] a pesar de los disparates autóctonos, *cada vez es más obvio que si algo tiene sentido de ser enseñado es la Literatura, así, con mayúsculas y en general*. Piénsese, por ejemplo, en el auge de los estudios de literatura comparada, que ya han llegado, no sólo a nuestras universidades, con flamantes licenciaturas *ad hoc*, sino a los planes de estudio de bachillerato en forma de literatura universal. De momento, como materia optativa. Acaso no sea mucho soñar pensar que en menos de una generación, y al ritmo que va el mundo, sea la única literatura concebible.<sup>14</sup>

Si la literatura se abre en el terreno de los contenidos a otras voces y otros ámbitos, parafraseando el conocido título de Truman Capote, otro tanto parece suceder en lo que se refiere a su transmisión formal, es decir, en lo relativo a los soportes del texto literario. En el campo de la literatura y de la edición de obras impresas, inmersos como estamos en la era digital, las cosas no volverán a ser lo que fueron. Las tecnologías digitales son fáciles de utilizar, accesibles y universales. Crear y mantener una publicación en Internet y hacerla llegar a cualquier rincón del planeta en el que exista una línea telefónica y un ordenador tiene un coste cercano a cero. Los medios de comunicación y las editoriales con presencia exclusiva en formato digital son ya una realidad, no pura especulación.<sup>15</sup>

Las nuevas tecnologías digitales permiten asimismo la llamada edición a demanda a partir de un original en formato digital. Se imprime exactamente el número de libros solicitado y se eliminan los excedentes y los gastos de almacenamiento. Puesto que el número de ejemplares de la tirada apenas influye en el precio final por unidad, podemos llegar, en casos extremos, a ediciones de libros de un solo ejemplar. Cualquier persona podrá en breve editar sus propios textos y la edición dejará de estar en manos profesionales, se universalizará en un proceso similar al sufrido por la fotografía hace unas décadas. Pero aún se puede dar un paso más: acabará implantándose el libro electrónico o *eBook*, un pequeño dispositivo del tamaño de un libro real y un peso de menos de un kilogramo que funciona como una terminal de ordenador. En este dispositivo se pueden leer desde hace un par de años publicaciones como *The Wall St. Journal*, *The New York Times*, *Time*, *InfoWorld* y otras.

## 2. De escritura, sentido y memoria

La grandeza del arte de la expresión, nos dice Flaubert en su *Correspondencia*, estriba en su fracaso definitivo: “la literatura es como un caldero rajado en el que golpeamos melodías para hacer bailar a los osos, cuando querríamos enternecer a las estrellas”. En la primera acepción del término, “literatura” alude a todo escrito sin finalidad práctica inmediata, significado próximo a la concepción por la que Kant establecía el carácter de las artes como actividades no útiles. ¿Para qué, pues, la literatura en nuestros días?. El lema de los dos polos -deleitar y aprovechar-, considerados contrapuestos en un debate sin fin, se halla presente en el conocido verso horaciano de la *Epístola a los Pisones* (*aut prodesse uolunt...-aut delectare poetae*). Ciertamente y en cualquier caso, el placer estético es ya una clase de “utilidad”, y no menos cierto es que los artistas se han visto obligados a buscar una respuesta a una pregunta formulada por filósofos, utilitaristas o moralistas.<sup>16</sup>

“Siempre que me ha sido posible, he intentado tomar en cuenta los datos científicos y, cuando no me era posible, he preferido no escribir”, afirma Anton Chejov. ¿Por que, entonces, la escritura en un mundo que sigue impasible su curso, ajeno a ese acto de nuestra voluntad? ¿Para liberar las pasiones a modo de catarsis como propugnaba Aristóteles en su *Poética*? A veces, en vez de liberar las pasiones, la literatura parece alimentarlas. La poetisa norteamericana Natalie Goldberg, con sentido del humor e ironía, comenta al respecto de la finalidad de la literatura:

Es una buena pregunta. Es buena hacérsela de vez en cuando. Ninguna de las posibles respuestas podrá hacernos dejar de escribir y, con el paso del tiempo, nos daremos cuenta de que nos las hemos planteado todas:

1. Porque soy una cretina.
2. Porque quiero darle una buena impresión a los chicos.



3. Para darle gusto a mi madre.
4. Para molestar a mi padre.
5. Porque cuando hablo nadie me escucha.
6. Para hacer la revolución.
7. Para escribir la novela más grande de todos los tiempos y convertirme en millonaria.
8. Porque soy una neurótica.
9. Porque soy la reencarnación de Shakespeare.
10. Porque tengo algo que decir.
11. Porque no tengo nada que decir.<sup>17</sup>

“Para molestar a mi padre”, leemos en el cuarto lugar. Franz Kafka quería titular toda su obra “Tentativas de evasión fuera de la esfera paterna”, entendiéndolo por tal el mundo de la actividad eficaz, industrial y comercial, es decir, el poder en cualquiera de sus formas (la familia, los amigos, el trabajo). Replegándose en su interior, desarrollándose en la esfera de lo onírico, Kafka, probablemente el escritor más representativo del siglo XX, se sustrae a esa sociedad que le empleaba pero que consideraba una nadería, un infantilismo, lo que él era en el fondo de sí mismo -escritor- con una pasión exclusivista, sostiene Georges Bataille en *La literatura y el mal*. Porque escribir es, efecto, encontrar un lugar donde disentir de esa sociedad en la que se hace todo cada vez "más rápidamente", incluso perder el tiempo (o que nos lleva a llenarlo, por educación, de cosas que no nos interesan).

Cuando no se escribe se apodera del cuerpo una sensación parecida al sarpullido, pero rascarse no sirve de nada: el mal es interno. Carmen Martín Gaité, a quien sorprende la muerte en la escena de tinta y papel, escribe:

Tardamos bastante más de lo que calculan los maestros en entender la escritura como búsqueda personal de expresión. El primer aliciente para expresarse por escrito de una manera espontánea surge, precisamente, como rebeldía frente a su mandato. La ruptura con los maestros es condición necesaria para que germine la voluntad real de escribir.

Tal vez sea cierto que el ser humano se encuentra perdido en el laberinto del mundo, quizá tan cierto sea como el hecho de que con frecuencia él mismo construye y se refugia cómodamente en otras torres de Babel, que decía Borges -la ciencia, la cultura, la fe, Internet, la psicología...- para evitar afrontar la esencia inexplicable e irracional de lo que le rodea. Se tome el rumbo que se tome, nos movemos siempre entre conjeturas - la realidad funciona misteriosamente, puede que según leyes, o a lo sumo reglas, que

estamos acostumbrados a rechazar como absurdas- y, con todo, nuestros actos repercuten, o nos gustaría creerlo, en ese mar social del que como olas voraces formamos parte.

Por medio de un lenguaje poético, armónico, que, sin embargo, está enraizado en la degradada realidad contemporánea de la que como seres colectivos no podemos escapar, se produce la aproximación y comprensión de lo ignoto. El lenguaje no nace virgen de nuestros labios. Haciendo presente su pasado a través de la palabra nos referimos tanto a la realidad externa como a algunos sentimientos que quizá no podríamos experimentar si no dispusiésemos de los términos concretos. Los más exquisitos, los mejores, ya lo vio Poe en *La filosofía de la composición*, se relacionan con la melancolía, con un dolor vago, un sentido indefinido de pérdida.

Escribimos para devolver el sentido que intuimos tuvieron las palabras una vez, se canta lo que se pierde, llámese la muerte del lenguaje o de la enamorada por boca de su amado. “Esta es una historia que se debe recordar”, comenta la comunidad negra que funciona a modo de coro griego en *Beloved*, de Toni Morrison, > quien reivindica la importancia de nuestra historia particular a la hora de reconstruir una Historia colectiva, porque la memoria, como diría Proust, nos da la esencia de las cosas, todavía nublada en el momento en que las percibimos. Escribimos porque nos agradaría encontrar una explicación unitaria y globalizadora de la realidad y necesitamos nuevos mitos, los dioses del Olimpo del celuloide, o releer los que un día conocimos y hemos olvidado. Escribimos en un universo extraño e incomprensible, sólo cabe aceptar el engaño a los ojos en sus propios términos o cuestionarlo aun sabiendo que ninguna explicación nos será dada. Porque intentar descifrar las leyes de la Naturaleza con una ignorancia que raya en la soberbia o en la ingenuidad nos lleva a errar sin rumbo. Quizá la escritura consiste en eso, en emborronar unas cuartillas en mitad del océano<sup>18</sup>. El escritor necesita echar el ancla en la arena, hacer acopio de pluma y papel o pulsar el teclado del ordenador para comunicarse y comunicarse, poner en orden el caudal de la mente, esa voz que fluye sin fin, aun a sabiendas de la dificultad del empeño.

No nos engañemos: se trata de un comportamiento neurótico, ligado al tráfigo de la ciudad moderna, que hace ya de Baudelaire en los años sesenta del siglo pasado (reacio como era a abandonar París, la metrópoli) el representante esencial del "hombre moderno", producto de una civilización excesiva y bilio-nervioso por excelencia, a juicio del también poeta Verlaine.

Escribir, y tomar en las manos un buen libro, es, incluso físicamente, levantar un dique frente a la barbarie de la que formamos parte a nuestro pesar. El bombardeo continuo de imágenes, cifras, voces y ruidos procedentes de la publicidad, la televisión y la prensa convierten el presente, vivido en su celeridad, en un pasado incomprensible -desborda nuestra memoria, que desprestigiada, acaba reduciendo nuestra vida a los retazos insulsos de los álbumes fotográficos familiares. Escribir es un acto consciente, como ya se ha dicho, y tiene mucho de aislamiento y de protección, rodeados como estamos, en palabras de Fernando Savater, del

"racismo tecnológico que intenta extender a todos la castración que padece y a la que llama 'eficacia'"<sup>19</sup>. Porque ese muro, ese dique, el escritor lo levanta con palabras.

El escritor, educado como cualquier mortal en el buen tino, en el silencio, en saber callar cuando hay que callar, comete entonces un acto impúdico, indecoroso, habla de aquello que sucede en la esfera de lo privado, de lo que no le gusta y desearía cambiar. El escritor se convierte, como varias veces se ha notado, en un exhibicionista, y molesta no sólo por hacer público un mundo, el suyo, que es el de su colectividad<sup>20</sup>, sino también porque está mal visto en cualquier colectividad realizar una actividad solitaria que, en cierta manera, tiene mucho de asocial.

Flaubert, recluido voluntariamente durante más de cuatro años en su finca campestre de Croisset, los que tardó en germinar *Madame Bovary*, ya habló de esta paradoja: "Madame Bovary, dijo al serle preguntado, c'est moi". Pero no convenció a nadie, y la burguesía provinciana que tanto detestaba el escritor llevó a juicio a Emma por creerla de carne y hueso, una adúltera que contravenía las buenas costumbres de la Francia de mediados del siglo diecinueve. Ese fue el triunfo de Flaubert, conectar con el subconsciente colectivo de su época y ofrecérselo al lector encarnado en un personaje que acaba entrando en la galería de retratos de la Literatura (Edipo, don Juan, la Celestina y don Quijote, entre los clásicos; Emma Bovary, Gregor Samsa y Max Estrella, entre los contemporáneos). Hoy día las estrellas del cinematógrafo ocupan el trono vacío de los mitos grecolatinos. Si no ha desaparecido la figura del narrador y sí hay escasez de guionistas probablemente se deba, y volvemos al principio de este apartado, a ese "más rápidamente" que sigue resultándonos intolerable.

La escritura es algo moroso, lento, y surge de una imagen de la que no conseguimos desprendernos (afirma Carme Riera que escribe "solo cuando la historia se me hace tan pesada que no tengo otro remedio que pararme a contarla"<sup>21</sup>; en la misma línea, comenta Bergson que "En la realidad que fluye, coleccionamos instantáneas"<sup>22</sup>). El escritor es un coleccionista de instantáneas, salva del tiempo, de la muerte, imágenes fugaces, muchas veces insignificantes (la bolsa de basura movida por el aire que graba en vídeo un personaje de *American Beauty*), turbadoras siempre.

Como respuesta a otras imágenes que le repugnan, ese adolescente abre un archivo, crea su propia videoteca (sustituto, *dommage*, de una biblioteca); actúa, sin saberlo, con mentalidad de escritor. Porque ser escritor es, independientemente de que se escriba o no una línea, una manera de estar en el mundo. Le recuerda Ana María Moix a Esther Tusquets que observa el mundo con mirada de narradora y que en ella la vida tiende a convertirse indefectiblemente en "historias"<sup>23</sup>. "Historias" a partir de imágenes que persisten, que vienen cargadas de sensaciones y que se reflejan en el papel con menos nitidez de la que la imaginación recrea. Un texto es como una canción de la que el escritor sólo conoce el estribillo. Si la supiese entera no escribiría; hay mucho de desconocimiento en el acto de escribir, de exploración, de navegación.

Esas imágenes que persisten, ese "cuerpo extraño" que se apodera de uno<sup>24</sup>, ese embarazo lleno de incógnitas nos hablan de la creación literaria como un proceso ligado a tanteos repetidos, un periplo sujeto a cambios que no tiene nada de divino y sí mucho de enigmático. Ya los poetas místicos, al tratar de describir las fases conducentes a la unión con Dios, se refirieron al carácter inefable de su experiencia y a la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de todo aquello que conecta con el interior de nuestro ser... con la región oscura y abisal desde donde se genera la imagen, con la caverna platónica donde todo es sombra<sup>25</sup>. El escritor no gobierna, pues, la creación de tal o cual imagen, no decide si es mejor dirigirse hacia el norte o preferir el sur; sólo imprime el rumbo con los instrumentos de que dispone y que le proporciona la retórica: el material que fluye del subconsciente se ordena gracias a la *dispositio*, la *elocutio*...

Entramos entonces en la fase de reordenación literaria de la imagen, en el cómo se cuenta la historia, en la manera de engarzar esas instantáneas. Ahí estriba uno de los mayores problemas, en la construcción del relato, ya que cualquier tema valdrá poco si no se acierta con el tono, con la perspectiva, con la estructura. Es la "unidad de efecto" defendida por Poe, fusión de lo que se cuenta y la manera de hacerlo. Es el hilo del que hablaba Louise Colet a Flaubert, porque el color del hilo, o su grosor, vienen dados por el propio texto. Cada texto tiene su música, su ritmo (Flaubert leía en voz alta cuanto escribía para hacer la prueba del oído, en busca de la eufonía).

Es muy difícil llegar al "así es la rosa" juanramoniano, y se retoca constantemente, se pule, se quita (rara vez se añade). Desde el romanticismo se ha mistificado el momento de la inspiración, esos instantes felices, de lucidez, en los que parece que se escribe al dictado (muchos escritores tienen a veces la impresión, e incluso la convicción, de que son los libros los que lo eligen a uno). Porque escribir es también ajustar cuentas con la Historia, reparar un mal que se ha hecho y, en este sentido, la escritura tiene una dimensión moral, aunque el buen escritor, léase Chéjov o Flaubert, no moraliza directamente y transmite su visión del mundo por ósmosis. En esa indagación, no obstante, parafraseando a Luis Mateo Díez, en realidad no hay inspiración sino trabajo que, cuando sale bien, proporciona la mayor felicidad del mundo<sup>26</sup>. Hasta el romanticismo el escritor era un artesano que conocía las escuelas que le habían precedido, un escolar dado a hábiles ejercicios de *imitatio* (podía componer a la manera de Homero o de Garcilaso, por ejemplo). En los últimos años, después de incursiones varias del psicoanálisis y de la psicología en el proceso creador, la relación entre el temperamento artístico y cierta "fina" locura (estados maníacos o melancólicos) ha pasado a un segundo plano. Los recientes avances de la computación y de la inteligencia artificial, entre otros, explican que la creatividad hoy día se examine teniendo presentes los procesos, los productos y los lugares y como resultado de la interacción entre individuo y ambiente (véase, a este respecto, *The Nature of Creativity* (1988), de Robert J. Sternberg).

En lo que a mi respecta, la escritura -puesto que la crítica literaria asimismo es otra forma de escritura-, es más bien una cuestión de carácter que de sexo,

es decir, retomando el comienzo de este artículo, una manera de disentir en público frente a ese “más rápidamente” que nos envuelve, de observar con ojos extrañados un mundo que muchas veces me desagrada. Con la misma distancia paseaba Baudelaire por las calles parisinas. Ese distanciamiento estético convierte, desde entonces, al autor en crítico de su propia obra y permite, en definitiva, la autorreflexividad de estas páginas. El lenguaje, afirma Steiner, es el instrumento privilegiado gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es. Sin ese rechazo, la realidad sería (para usar, tergiversándola, la frase de Wittgenstein) “todos los hechos tal y como son” y nada más. El hombre tiene la facultad, la necesidad de contradecir, de desdecir el mundo, de imaginarlo y hablarlo de otro modo<sup>27</sup>.

El crítico literario y el teórico de la literatura no pueden prescindir del historiador que le ha de proporcionar los hechos ciertos, objetos del análisis o de la posterior teorización, y a la inversa. Ahora bien, en determinado momento el crítico literario emplea métodos intuitivos, salta al vacío en pos del misterio estético de una obra. Retrasar en lo posible ese momento, llenando ese vacío con una labor creacional en la que se armonicen conocimiento, sensibilidad y recreación, es la tarea más ardua y noble del crítico auténtico, por cuanto que la crítica, en su mejor acepción, es obra de creación aunque opere no sobre una realidad modificable, como el poeta o el novelista, sino sobre una realidad ya modificada en obra literaria. Obra de creación es, por ejemplo, el *Curso de Literatura europea* de Vladimir Nabokov, que abre su libro con la siguiente cita: “Mi curso es, entre otras cosas, una especie de investigación detectivesca en torno al misterio de las estructuras literarias”<sup>28</sup>.

#### Notas:

- [1] Cfr. M. Vargas Llosa, "El hombre-pluma", en *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera, 1978, pp. 51-113.
- [2] M. Á. Garrido, “El análisis literario”, en *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 38-44.
- [3] A. Chillón, A. Chillón, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, pról. de M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, , p. 396.
- [4] R. Escarpit (ed., *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974) recoge dieciséis acepciones para el término literatura, incluyendo las recogidas en el *DRAE*.
- [5] F. Umbral, “Maneras de escribir”, en *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, ed. A. Percival, Barcelona, Lumen, 1997, p. 160.
- [6] Id., *ibid.*, p. 201.

- [7] Apud. H. Anaya, « Periodismo y literatura ». Cfr.
- [8] O. Aguilera, *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*, p. 13.
- [9] A. Chillón, *Literatura y periodismo*, p. 396.
- [10] Para la mayoría de los estudiosos, se trata de una parte de la Ciencia de la Literatura, si bien algunos consideran la literatura comparada una rama de la Historia de la Literatura. Por otro lado, para el estudio de ciertos temas (símbolos, mitos, arquetipos, cuentos tradicionales, etc.) la moderna Literatura Comparada ha echado mano de ciencias auxiliares como la Antropología cultural, la Psicolingüística, la investigación del folklore, etc. Cfr. “Literatura comparada” en D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 196-200.
- [11] C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 34-35.
- [12] M. Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona/Caracas, Alfa, 1984, p. 5.
- [13] A. Chillón, *Literatura y periodismo*, p. 433.
- [14] M. A. Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, pp. 333-334.
- [15] La edición digital conviene al funcionamiento de las revistas, pues es el mejor medio para el archivo, clasificación y sistematización de las diversas colaboraciones y estudios publicados a lo largo de los años y, además, podemos tener todos los números de una revista disponibles para infinitas visualizaciones. El medio ofrece posibilidades adicionales como la incorporación de documentos sonoros y visuales que el formato impreso no permite. En este sentido, es digna de elogio la labor llevada a cabo por Joaquín M<sup>a</sup>. Aguirre, editor de *Espéculo*, publicación exclusivamente digital emanada de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense a la que su principal impulsor dedicó el año pasado el artículo “*Espéculo: 5 años de experiencia cultural en la Red*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 16, 2000, Dpto. Filología Española III (Universidad Complutense).
- [16] Cfr, M. Á. Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, p. 28. Remite a Wellek-Warren, 1949: 45.
- [17] N. Goldberg, *Writing Down the Bones. Freeing the Writer Within* [1990] (versión castellana de Rosanna Zanmarini: *El gozo de escribir*, Barcelona, Los libros de la liebre de marzo, 1993, p 21).

- [18] Escribe Javier Marías: "Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enteramente la representación, por utilizar un término que puede englobar tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también". Cfr. "Errar con brújula", en *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, p. 300.
- [19] Fernando Savater, "Deberes y gozos de la palabra", en *ibid.*, p. 280.
- [20] En este sentido, nota Belén Gopegui en "La posibilidad de escribir" (en *ibid.*, p. 390), que "cuando los conflictos salen fuera del individuo que los alimenta y se hacen comunes, se dramatizan, estamos aceptando la posibilidad de construir en la conciencia colectiva".
- [21] Sobre la necesidad de "salvar esas imágenes valiosas, como intento, del desgaste inevitable y la corrosión del olvido" se extiende Eloy Tizón en "Cómo ir a bordo de un ascensor de hielo", al tiempo que recoge la cita bergsoniana. Cfr. *ibid.*, pp. 395-399.
- [22] Carme Riera, "Para continuar los cuentos de mi abuela", en *ibid.*, p. 289.
- [23] Esther Tusquets, "Algo acerca de lo mucho que ignoro", en *ibid.*, p. 172
- [24] José María Merino, "Un cuerpo extraño", en *ibid.*, pp. 205-211. De la misma manera, José Luis Sampedro habla de "un tumor que crece dentro de mi cabeza y del cual me opero escribiendo", y Esther Tusquets de "historia y personajes [que] estallan en mi cabeza y no me resta otra solución que sentarme ante la máquina de escribir y parirlos" (*ibid.*, pp. 120 y 173).
- [25] Acerca de la novela, afirma Lourdes Ortiz (en "Una carta sobre la creación", en *ibid.*, p. 227): "Me implico toda entera. Es un desafío, una especie de caverna en la que me sumerjo y me debato para dar a luz, sabiendo que hay horas y horas por delante, desfallecimientos, resurrecciones".
- [26] Cfr. Luis Mateo Díez, "Cuerpo de novela", en *ibid.*, p. 220: "En los impagables momentos en que el novelista es tan dueño y señor de lo suyo que se ha ido literalmente de este mundo, existe una variante poco comparable a nada de ese sentimiento con que los seres humanos nos engañamos siempre que podemos y que se llama felicidad". Asimismo, sobre el escepticismo en lo relativo a nociones como "inspiración" o "creación literaria o artística", véase "Apuntes fuera de lugar", de Agustín Cerezales, *ibid.*, p. 364.

[27] G. Steiner, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 250.

[28] V. Nabokov, *Lectures on literature* [ 1980] (versión castellana de Francisco Torres Oliver: *Curso de Literatura europea*, Barcelona, Ediciones B, 1987.

© Catalina Buezo 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

