

ESTUDIO

El género epistolar

por M^a Victoria Sotomayor Sáez*

En la literatura infantil y juvenil actual, la carta, el género epistolar, tiene plena vigencia como medio de comunicación y como procedimiento narrativo, que ayuda en la construcción de las historias y las hace más creíbles. Otros valores y ventajas de lo epistolar es que favorece la comprensión

del relato, la participación del lector en la reconstrucción del texto, o el contacto con realidades subjetivas y objetivas. A partir del análisis de algunos títulos de la literatura infantil y juvenil actual, la autora del artículo reflexiona sobre el significado y el poder de seducción de la carta.



EL LIBRO DE LOS RECUERDOS PARA NIÑOS, EDICIONES B, 1996.

Escribir una novela o un relato es inventar un mundo con sus propias leyes, su propio espacio y tiempo, sus propios personajes y situaciones. Leer una novela es reconstruir de nuevo ese mundo y aceptar como verdadero, creíble y real lo que no es sino mentira, ficción y juego. Porque la novela o el relato deben producir ilusión de realidad, en el sentido de parecer que lo que se cuenta es verdad; debe conseguir un efecto realista en el lector que le lleve desde la suspensión de su incredulidad inicial, al saber que se trata de un mundo inventado, hasta la aceptación como creíble de ese mundo y sus ficciones. Como señala Calvino, el mundo del texto, del autor, del lector y de la vida son distintos niveles de realidad que tienen que integrarse para que una invención literaria tenga éxito; se integran en virtud de un «pacto de ficción» que no es sino la aceptación de un juego de convenciones entre autor y lector.

Para conseguir el efecto realista, el autor, en su discurso narrativo, utiliza una serie de técnicas o estrategias: desde la perspectiva adoptada para narrar hasta la descripción, la analogía o la trasposición de elementos reales al mundo inventado. De esta forma, el texto construye una realidad de múltiples caras, sobre la cual el lector proyectará sus expectativas, conocimientos y visión del mundo para reconstruir su propia historia y completar el ciclo creador.

Crear ilusión de verdad en la ficción

Nada indica que la literatura infantil o juvenil utilice, ni deba utilizar, procedimientos distintos a los del resto de la literatura. El discurso narrativo tiene sus propios rasgos, su lenguaje y sus leyes; y el lector, todo lector, logrará un grado de comprensión determinado en razón de sus circunstancias y expectativas, en cuya configuración intervienen factores tales como la situación social, ámbito vital, sexo, edad, relaciones personales, carácter, expectativas personales y profesionales, etc. Es claro que la edad es determinante, pero no en medida distinta que cualquiera de los otros factores mencionados. Por eso, una narración pa-



IRENE BORDOY, CARTAS PELIGROSAS, SM, 1994.

ra niños debe regirse por las mismas leyes discursivas y creativas que cualquier otra, si bien utilizadas con el grado de complejidad adecuado para hacer el relato accesible y no hermético al receptor.

Desde este planteamiento, uno de los procedimientos o modos de narrar que se pueden encontrar en la literatura es el epistolar, es decir, la utilización analógica de una forma de comunicación existente en la realidad para crear ilusión de verdad en un mundo ficticio.

Ciertamente, hablar de la carta como medio de comunicación en la actualidad es sumergirnos en un mundo de ofertas comerciales, datos bancarios, anuncios impersonales o convocatorias a eventos de todo signo. Nada, o casi nada, de intercambio personal, noticias familiares, expresión de afecto, cálido testimonio de amistad o de amor. Las cartas como vehículo habitual de comunicación entre personas separadas por la distancia son cada vez más una especie en peligro de extinción; el teléfono, la comunicación oral directa y más rápida ha sustituido

casi por completo a esta forma de escritura que va quedando reducida al todavía necesario intercambio escrito en las fechas navideñas o a las postales con las que el viajero deja constancia de lugares visitados. En ambos casos, con un contenido bastante codificado, limitado a unas cuantas frases mil veces repetidas, que incluso llegan al extremo de venir ya impresas en la postal o tarjeta. Y muy poco más. Aunque la creciente presencia del correo electrónico parece indicar un resurgimiento de la comunicación epistolar, no cabe duda de que se trata de una forma distinta, que corresponde a una distinta cultura.

En la medida en que la literatura de cada época es un reflejo de la realidad de la que surge, cabría pensar que la presencia de la carta, de lo epistolar, en la producción literaria actual fuera igualmente escasa. No es, ciertamente, el género epistolar el preferido por los narradores actuales, ni nunca ha sido un género mayoritario. Aunque son de todos conocidos suficientes y magníficos

ejemplos de literatura epistolar a lo largo de la historia, nadie hoy se atrevería a afirmar que este género goce de especial favor, como tampoco la escritura de cartas en la vida cotidiana.

Con este planteamiento me he acercado a la literatura infantil española y europea de los últimos años y he comprobado la sorprendente vigencia de un género, un lenguaje y una temática que parecían inexistentes, y más aún en creaciones dirigidas a lectores ya por completo inmersos en la cultura de la imagen, la inmediatez y la comunicación electrónica. La relación de obras literarias donde la carta está presente es lo suficientemente amplia como para preguntarnos sobre su significado y su —todavía— poder de seducción. ¿Qué valor tiene la carta en la narración? ¿De qué modo se usa y qué implicaciones tiene este lenguaje en la comunicación literaria?

La presencia de lo epistolar en la literatura para niños y jóvenes puede analizarse desde tres perspectivas:

— La carta como tema o motivo argumental, donde se evidencia mejor la conexión o alejamiento de la literatura con la realidad de la que surge y a la que se dirige.

— La carta como recurso narrativo, esto es, como procedimiento intercalado, que opera de manera combinada con otros procedimientos. Esta segunda opción tiene sus consecuencias en lo que concierne a la construcción y recepción del relato.

— La carta como género, en obras totalmente epistolares. Esta opción genérica tiene también unas evidentes implicaciones narrativas y de reconstrucción del relato por parte del lector.

Me referiré sólo a algunos ejemplos, entre los muchos posibles, para concretar la manera en que toman cuerpo literario estas diferentes opciones.

La carta como tema

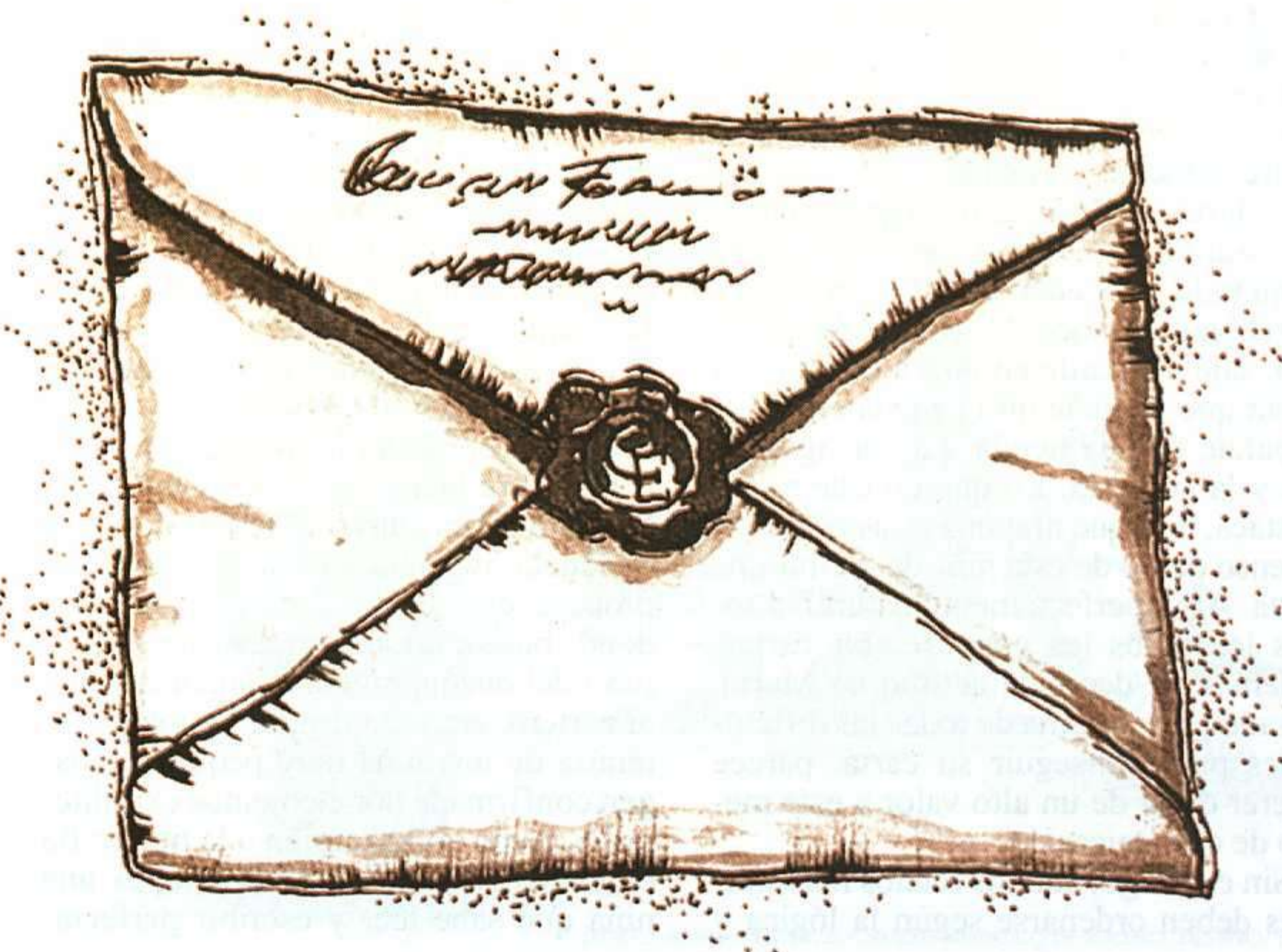
Es, quizá, esta forma de presencia la que menos se prodiga de las tres señaladas. Tomar la carta como objeto de una trama puede suponer, por ejemplo, reconstruir y contar su historia; configurar un personaje en cuya historia personal

tenga especial importancia la escritura o recepción de una carta, de manera que ésta adquiere relevancia por encima de otros motivos argumentales; recrear situaciones de vida cotidiana para observar conductas sociales; iluminar el propio proceso de escritura, poniendo el acento en la forma y el lenguaje. Propósitos diversos que determinan la orientación del relato en una dirección histórica, psicológica, social o metaliteraria, entre otras posibles.

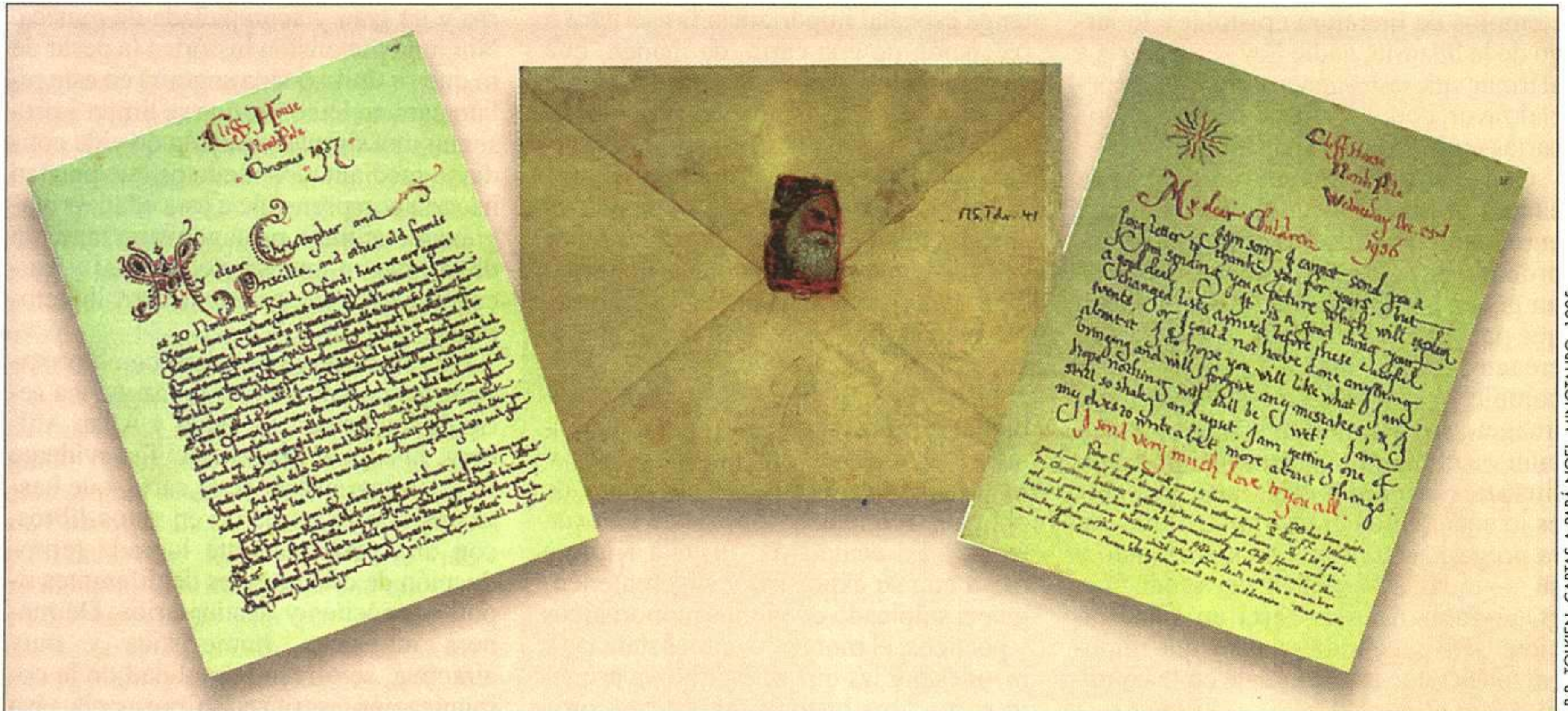
El relato de Kipling «Cómo se escribió la primera carta», uno de los que integran el volumen titulado *Precisamente así*, publicado en 1902, es obra de obligada referencia, a pesar de su existencia casi centenaria. En ella Kipling narra con su expresivo y sugerente lenguaje, salpicado de guiños humorísticos y poéticos, el momento, circunstancias y razones por las que se escribió la primera carta. Una historia fantástica, como todas las que integran este volumen, que prueba la capacidad de fabulación del ser humano cuando proyecta la mirada sobre aquello que compone su cotidianidad. Noventa años después, con un carácter bien distinto, Capek y Gibson publican, en *Flammarión Histoire de la Lettre*, una sencilla historia dirigida a los más pequeños, protagonizada por un pe-

rro y un gato y acompañada de música. Ninguna pretensión histórica (a pesar de lo que su título pueda sugerir) en este relato para no lectores, que se limita a presentar una simple situación de vida cotidiana mediante los recursos que pueden hacerla comprensible a esta edad: protagonismo animal, protagonismo también de la imagen, mensaje elemental y único, situación con escaso desarrollo temporal.

Con la carta y el cartero como protagonistas contamos con la magnífica serie de los británicos Janet y Allan Ahlberg, *El cartero simpático*.¹ Tan evidente es el protagonismo de la carta, que hasta aparece físicamente en estos libros, con una perfectamente lograda reproducción de cartas reales de diferentes tipos, propósitos y destinatarios. De manera ingeniosa, humorística y muy atractiva, se ofrece la realidad de la comunicación escrita y su presencia viva en esta sociedad cambiante. No es, en realidad, un relato; no hay propiamente una historia que contar. El único hilo argumental es el recorrido de este especial cartero hasta que entrega todas las cartas que lleva en su saca; pero la conexión con la realidad es palpable, así como las posibilidades creativas y lúdicas de este género, incluso en sus formas aparente-



FRANK JENSEN, QUIN UN, EN KAMOI, CRUJILLA, 1997.



J.R.R. TOLKIEN, CARTAS A PAPÁ NOEL, MINOTAURO, 1995.

mente más impersonales (cartas comerciales, oficiales, etc.). El mismo recurso de la carta en su sobre lo encontramos en la reciente *El increíble atlas de tía Dot*, con un propósito informativo y de divulgación.

Distinta orientación es la de dos relatos dirigidos a primeros lectores, también con la carta como núcleo argumental: *Una carta para Marta*, de Mercé Escardó, y *Las cartas de Quica*, de Maitte Carranza.

En la primera, se plantea una historia aparentemente verosímil: la de una niña, Marta, que espera una carta y desea intensamente recibirla; una carta cuyo contenido, procedencia o forma no importa, ni se conoce. Movidada por este deseo, sale a la calle en busca de su carta hasta que la encuentra pegada en el escaparate de una tienda. La consigue, la lee y la contesta. Lo que en este relato destaca, más que ninguna otra cosa, es el intenso deseo de esta niña de recibir una carta. Algo perfectamente natural: a todos los niños les gusta recibir cartas. Además, la decidida actitud de Marta, pasando por encima de todas las dificultades para conseguir su carta, parece querer dotar de un alto valor a este medio de comunicación.

Sin embargo, aun los relatos más simples deben ordenarse según la lógica y

recursos del lenguaje literario, por muy pequeños que sean sus destinatarios; y, en este caso, la propia construcción del relato muestra la fragilidad de su planteamiento temático y puede conducir a efectos contrarios a los pretendidos. En su afán por simplificar la línea argumental para hacer comprensible la historia, comienza con una situación inicial un tanto inverosímil, en la que presenta como natural que los niños puedan tener una especie de revelación, un objeto de deseo irrenunciable: «Aquel día Marta despertó sabiendo que iba a recibir la carta». Con esta misma convicción se cierra el cuento: «El lugar no importaba demasiado, ni tampoco quién la recogería. Seguro, que sería alguien que, como ella, estaba esperando la carta y que por eso la encontraría muy pronto».

Pero, sobre todo, la historia se construye sobre una serie de elementos que se contradicen entre sí. Por una parte, su conducta, ingenua y desconocedora del proceso que sigue el correo (no sabe dónde buscar la carta, todavía no tiene la llave del buzón, pregunta ingenuamente al cartero, etc.), configura la imagen literaria de una niña muy pequeña, imagen confirmada por elementos extraliterarios como la ilustración o la tipografía en cursiva. Pero, por otra parte, es una niña que sabe leer y escribir perfecta-

mente; sale de su casa sola y recorre la ciudad sin la menor vacilación; parece absolutamente autónoma; y, sobre todo, posee una intuición y una fuerza interior que difícilmente un lector de esa edad podría reconocer como propio. La información que se proporciona al lector para que conozca al personaje es un conjunto disperso y contradictorio que, a mi parecer, no permite la identificación; la construcción literaria del relato carece de la coherencia necesaria para que el personaje creado alcance solidez y verosimilitud. Y si el personaje no es creíble para el lector, difícilmente se logrará la comprensión y aceptación de lo ficticio, en que consiste la comunicación literaria.

Muy distinto es el resultado de la segunda obra citada, *Las cartas de Quica*. La función de la carta en este relato es doble: como *motivo argumental* se encuentra inserta en otra historia, la de una niña que quiere escribir y encuentra en las cartas el medio ideal para hacerlo; y como *procedimiento narrativo*, en cuanto que las cartas que escribe se incluyen en la historia y eso implica un cambio de la voz narradora, ruptura temporal, distinto lenguaje y distinto narratario.

En relación con la primera de estas funciones, se aportan todos los datos necesarios para conocer cómo es esta for-

ma de comunicación escrita, e incluso tomarla como modelo: encabezamiento, saludo, relato, despedida y firma, dirección, remitente, etc. Y, sobre todo, se ofrece una muy positiva valoración de la carta como vehículo de comunicación: es divertido poder contar cosas a alguien y tener quien te responda, de manera que la carta aparece como un auténtico diálogo a distancia. Se percibe que el esfuerzo de la escritura tiene su compensación y, en general, se muestra el intercambio epistolar como una experiencia gratificante mediante el uso de elementos humorísticos e imaginativos.²

Este contenido está expresado mediante una forma narrativa muy acertada, que apoyándose en detalles reales de la vida cotidiana y en personajes creíbles, revela una inteligente combinación de recursos y una muy estimable elaboración literaria. Se trata de una narración en tercera persona donde se intercalan las cartas, que narran en primera persona; alterna, pues, el punto de vista del narrador omnisciente, adulto, que cuenta en pasado, con el del personaje infantil que relata con su propia voz lo que a ella misma atañe. Esta alternancia de voces narrativas introduce al lector primerizo en el conocimiento de una de las claves del discurso narrativo: la identificación de la voz del narrador. La habilidad en el manejo del lenguaje apropiado a cada situación se hace también patente cuando reproduce los pensamientos de Quica o su lengua oral: los diálogos en estilo directo, en que el narrador cede la palabra al personaje, se componen de frases cortas, con abundante carga emotiva y un tono de gran expresividad; en cambio, los pensamientos, explicados a través de la voz que narra, se expresan de una forma algo más elaborada, como es propio de un proceso de intermediación.

En suma, para contar una sencilla situación argumental, la autora utiliza un juego de perspectivas, con el cambio de voz y foco narrativo, y un juego temporal con la alternancia pasado/presente. El lector inicial entra así en contacto con los mecanismos básicos de la narración, lo que le servirá para aumentar sus conocimientos y facilitar posteriores lecturas, así como para identificarse con un personaje y unas situaciones que fácilmente puede reconocer.

En un relato para adolescentes, *La agencia Babel*,³ el escritor francés Daniel Pennac utiliza las cartas como elemento central de una intriga mediante la cual un grupo de chicos entrará en contacto con la literatura: con unas obras que siguen vivas y que propician en los lectores experiencias vitales fascinantes, incluido el descubrimiento del amor.⁴

La carta como recurso narrativo

El uso de la carta como procedimiento para contar una historia, combinado con otros recursos, tiene una abundante presencia en la narrativa para niños y jóvenes. Se encuentran ejemplos en toda clase de obras, desde las más sencillas, como la antes citada *Las cartas de Quica*, hasta relatos de una ya notable complejidad.

• Alteración de la voz narradora

La introducción de lo epistolar en un relato como recurso narrativo tiene una serie de efectos que contribuyen a establecer el carácter polifónico del texto. El más importante de ellos tiene que ver con la alteración de la focalización, o más aún, de la voz narrativa: al cambiar el narrador, cambia también la pers-

pectiva desde la que se relata la historia o se valoran los hechos, ya sea desde una perspectiva externa, en el caso de narración en tercera persona, ya desde una perspectiva interna, si se narra en primera. Conviene aquí tener presente la dis-



JANET Y ALLAN AHLBERG, EL CARTERO SIMPÁTICO DE BOLSILLO, DESTINO, 1995.

tinción de Genette⁵ entre voz narrativa y focalización, entre quien relata la historia y el personaje desde el que se orienta la perspectiva; o, dicho de otra forma, la diferencia entre: ¿quién habla?, y ¿quién ve? Porque no son raros los casos en que la narración en tercera persona, hecha desde fuera por un narrador omnisciente, transmite la percepción o vivencia del mismo personaje que, en otro momento, se convierte en narrador. Es decir, la perspectiva desde la que se narra es la misma, aunque cambie la voz narradora y la persona gramatical. Y también puede ocurrir lo contrario, esto es, un relato en primera persona que alterna con las cartas de otro personaje distinto, o bien las cartas de dos personajes: en ambos casos, la misma voz narrativa (primera persona gramatical) pero distinta focalización.

Todas estas posibilidades se pueden encontrar en la actual literatura infantil y juvenil. Uno de los ejemplos más interesantes lo constituye la obra de la británica Berlie Doherty, *Querido Nadie*, que relata la experiencia de un embarazo adolescente desde la perspectiva de sus protagonistas. Es una narración en primera persona hecha por el joven Chris, que incluye las cartas que Helen dirige a su futuro hijo: de esta manera resuelve el cambio de foco narrativo. Las voces alternantes de Chris y Helen se suceden durante todo el relato, de manera que sus puntos de vista, necesariamente limitados como lo es por naturaleza el relato en primera persona, se complementan para el lector, que así puede reconstruir el proceso desde la privilegiada posición de la omnisciencia. Un procedimiento altamente eficaz para la comprensión de la historia y también para su valoración, puesto que reduce o elimina el riesgo de parcialidad que derivaría del conocimiento de una única perspectiva.

La perspectiva única es precisamente el caso de *Queridísimo papá*, de Juan Clemente Gómez, que aborda una temática realista de problemas familiares desde la óptica de Alicia, la protagonista de una de estas situaciones. El autor combina diferentes técnicas narrativas: el relato en primera persona, hecho por Alicia, las cartas que ésta escribe a su padre y sus redacciones escolares. Tres modos narrativos pero una única voz,



FRANK JENSEN, GUJIN UN, EN KAMOI, CRUJILLA, 1997.

una única perspectiva, una única subjetividad: es decir, una única visión limitada y limitadora. La alternancia de formas sólo supone un cambio de tono narrativo y algunas veces de temática: las cartas contienen de una manera más condensada y sintética el relato de he-

chos o situaciones que ya se conocen, porque ya se han contado en el relato (dedicado principalmente a hacer progresar la historia), mientras que las redacciones, que suspenden o paralizan el desarrollo temporal, sirven para expresar opiniones, reflexiones o comentarios



IRENE BORDOY, CARTAS PELIGROSAS, SM, 1994.

exclusivos de la protagonista, sin intervención de ningún otro personaje.

Caso bien distinto (podría decirse que diametralmente opuesto) es el de *La encrucijada*, de la escritora madrileña Montserrat del Amo, que mediante la narración en tercera persona y las cartas

que el personaje se dirige a sí mismo cuando sea viejo, relata la experiencia de un joven estudiante en un *kibutz* israelí durante los meses de un verano. Aquí las dos voces narrativas llegan a configurar dos estructuras independientes; dos relatos paralelos que, sin llegar nun-

ca a coincidir ni aproximarse, se necesitan y complementan para un completo conocimiento de la historia, ya que ésta se ve desde dentro y desde fuera. Bien es cierto que el relato en tercera persona está hecho desde la perspectiva de Joaquín, que es también el autor de las cartas: la focalización es la misma, con diferentes voces. Sin embargo, no es la de Joaquín la única percepción que nos relata el narrador omnisciente; alterna con la de otros personajes secundarios, protagonistas de historias intercaladas (Yishaq, Ahmed, Malik ben Yasaf) que interrumpen el progreso de la historia principal. El efecto polifónico viene dado por la inclusión de estos relatos intercalados, independientes de la trama principal, que confieren a la obra un efecto de mosaico, de conjunto de piezas cuyo correcto ensamblaje debe producir una imagen única y completa. Al fin y al cabo, es la diversidad que lleva en sí una encrucijada, y que la autora ha sabido transmitir no sólo en los hechos que se narran, sino en los procedimientos literarios empleados para hacerlo. La diversidad de voces, perspectivas, tiempos y narratarios rompe en mil pedazos la historia principal, cuyo hilo conductor se desdibuja y se pierde en ocasiones; pero al llegar el final, todos esos elementos y lenguajes adquieren significado y se reordenan en una impresión única, como la que produce la contemplación de una vidriera hecha de múltiples cristales de colores.

Lo epistolar como recurso narrativo puede alcanzar muy distintos grados de incidencia en el relato: desde el condicionamiento total de la estructura, como en los casos hasta ahora señalados, hasta una presencia meramente ocasional. Éste es el caso de obras como *Barrotes de bambú*, del holandés Jan Terlow, o *El viejo John*, de Peter Härtling. En la primera, una excelente novela sobre el mundo de las sectas, las cartas aparecen en dos ocasiones como contribución al desarrollo argumental: una, como un recurso para la presentación de personajes que nos permite conocer el carácter de Josie, una de las protagonistas, las relaciones con su padre y la feliz iniciativa de utilizar las cartas para restablecer una comunicación perdida; otra, como un recurso más para la construcción de la in-



MERCÈ ARÀNEGA, LAS CARTAS DE QUICA, LA GALERA, 1983.

triga, absolutamente accidental, pero con el interés implícito de utilizar la carta como elemento incontestable para convencer. En la segunda obra, la única aparición de la carta al comienzo del relato sirve para presentar la situación inicial y anticipar parte del conflicto.

• Credibilidad

Toda narración en primera persona supone un mayor grado de acercamiento al lector que la hecha en tercera persona; lleva el sello de lo auténtico, porque lo que alguien cuenta de sí mismo siempre se percibe como verdadero y cierto. Pero las cartas acentúan, si cabe, esta ilusión de verdad: el relato se dirige a al-

guien que está, como el propio narrador, dentro de la historia, de manera que se oculta el artificio literario que aún conserva el relato en primera persona que tiene al lector como destinatario único. La comunicación epistolar entre iguales (es decir, entre criaturas de ficción, situadas en el mismo lado de lo imaginario) se percibe tan auténtica y real que da credibilidad a cualquier otro modo narrativo. Así puede verse en *El rugido de la leona*, de Carlos Puerto. Las experiencias de la joven protagonista en Kenia, acompañando a su padre, son relatadas por un narrador omnisciente, aunque desde la perspectiva de Cova. Esporádicamente, es este per-

sonaje quien describe sus propias sensaciones y experiencias en las tres cartas que dirige a su madre, que permanece en Barcelona. El foco narrativo es el mismo, Cova; pero el cambio de voz narradora sirve, en la percepción del lector, para dar credibilidad al relato, ya que la voz personal, subjetiva y verdadera del personaje se expresa en el mismo sentido que el narrador externo, confirmando la autenticidad de su relato.

La capacidad de convicción de la carta es tan evidente que Jan Terlouw, en la ya citada *Barrotes de bambú*, la aprovecha como elemento para hacer progresar la historia. Mediante una carta falsa, Valentine consigue engañar a Celine para que le ayude en su investigación sobre la secta; en una situación difícil, la carta es el mejor recurso para convencer. La combinación de autor y destinatario de esa carta, ambos falsos, y destinatario real (Celine) producen el distanciamiento del lector, que se coloca fuera de este juego de suplantaciones y puede discernir el verdadero propósito de la carta sin dejarse atrapar por la fuerza convincente de lo epistolar.

• Ruptura temporal

Otro de los efectos que tiene la inclusión de cartas en un relato es la ruptura temporal. La distancia entre el tiempo de la narración y el tiempo del suceso o sentimiento que contiene la carta puede ser muy variable, de manera que mediante este artificio se consigue trasladar al lector a un tiempo pasado, establecer una línea temporal continua o hacerle percibir secuencias temporales diversas como si fueran simultáneas. La construcción temporal del relato mediante un encadenamiento de hechos sucesivos, discontinuos o simultáneos, está estrechamente ligada con la posición del narrador respecto a lo que narra; es decir, los cambios de voz narrativa pueden, en principio, condicionar la estructura temporal.

Es un hecho que en la literatura para niños no se suele encontrar otro tipo de estructuras temporales que las lineales, cronológicamente ordenadas y sin rupturas. Sólo la literatura juvenil, como parece obvio por la capacidad comprensiva de sus receptores, presenta construcciones más complejas, donde

la línea temporal de la historia puede ser alterada o fragmentada por diferentes procedimientos.

En muchos de los textos analizados se producen estas rupturas y alteraciones mediante recursos de distinto signo. Las cartas contribuyen casi siempre a establecer la sucesión lineal de acontecimientos, de manera que se alternan con el relato de otro narrador para contar los hechos que suceden a continuación: una ordenación especialmente palpable en *Querido Nadie*, donde la alternancia de voces perfectamente sincronizadas sirve para reconstruir la historia de nueve meses. En cambio, en *La tierra del sol y la luna*, de Concha López Narváez, las cartas desde Argel del último capítulo cubren una distancia temporal de casi cuarenta y cinco años desde el final de la historia, prolongando ésta, mediante una selección de momentos discontinuos, hasta el final de las vidas de los protagonistas. Y en *De Gabriel a Gabriel*, de Marinella Terzi, donde alternan diario y cartas, éstas rompen el presente que recoge el diario para fijar los recuerdos del pasado; el aparente, aunque falso diálogo que mantiene Gabriel con su padre muerto (en realidad habla consigo mismo) tiene como objeto acercar el pasado al presente para entenderlo, lo que significa una quiebra sistemática de la línea temporal desde la que se narra la historia.

La carta como género

Por último, la carta puede constituir por sí misma todo un género narrativo, en obras totalmente epistolares sin mezcla de otros enfoques o modos. Cuando así ocurre, el lector asiste a un intercambio o diálogo a distancia entre dos interlocutores de ficción, que le proporcionan (o deben hacerlo), desde dentro, toda la información y datos necesarios para que pueda reconstruir la historia o el carácter de dichos personajes. El constante paso del yo al tú y del tú al yo que se da en un intercambio epistolar establece con toda certeza la identidad del narratario,

esa segunda persona que está dentro de la historia, bien diferente del destinatario habitual del relato en tercera persona, que es el lector. Pero aun aquí, es evidente que el destinatario último de todo relato es el lector, de manera que, como afirma Carme Riera, «quizá el mayor problema estribe en el hecho de hacer partícipe al lector no destinatario de estos elementos convivenciales que unen a emisor y receptor para que por entero pueda comprender el texto, pero sin caer en la tentación de explicar demasiado»⁶ (no sería verosímil en una carta).

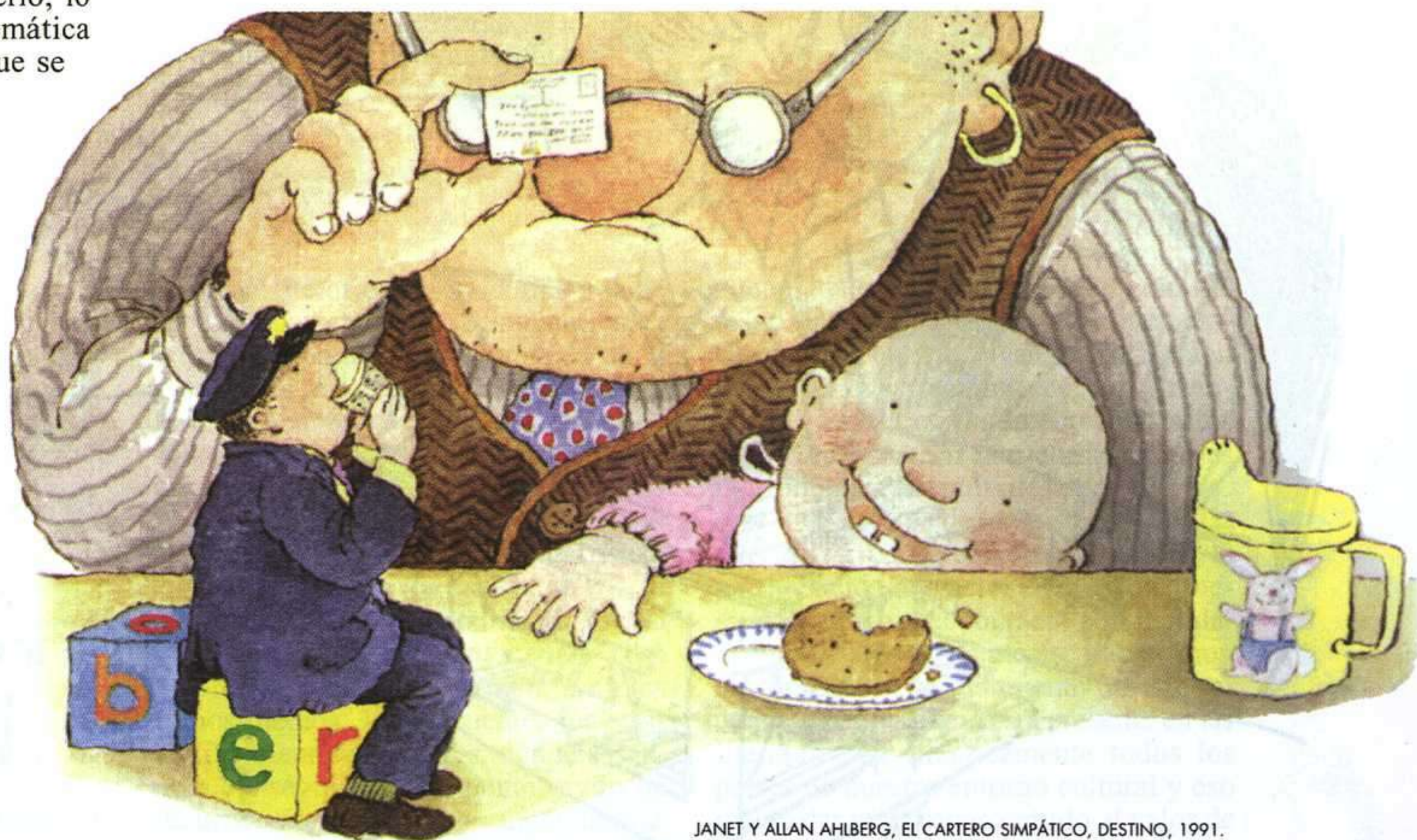
La carta es, de todas las formas de lengua escrita, la más cercana a la lengua oral y, por tanto, la que conserva y reproduce el mayor número de rasgos propios de ésta. Utilizada como modo narrativo en una obra literaria, debe mantener ese difícil equilibrio entre la coloquialidad que la hará creíble y la elaboración que inevitablemente requiere la creación literaria: como afirma la propia Carme Riera, a través de ellas se debe configurar el carácter del destinatario, para que el lector pueda identificarse con él; y además, deben contener todos aquellos elementos que hacen posible el intercambio entre ambos, ese contexto común en razón del cual se

produce la comunicación, y que el lector no conoce.

Es ésta una exigencia del género epistolar que sin duda tiene muy presente Fernanda Krahn Uribe y que resuelve con gran eficacia en *El otro techo del mundo*, ya que, junto a una intriga muy bien tejida que el protagonista va narrando (y viviendo) a través de sus cartas, introduce comentarios y opiniones de este adolescente, que son la natural respuesta a lo que le dice su amigo Gustavo; de manera que, sin conocer directamente una sola carta de Gustavo, sí podemos conocer su ambiente, su carácter y hasta su imagen física a través de las respuestas de Martín: «Me alegró que por fin te atrevieras a llamar a Marisa. No importa que no estuviese en casa. Lo importante es tener el coraje de marcar el número y preguntar por una chica a quien apenas se conoce».

También en otros momentos se hace referencia a la dieta que piensa empezar Gustavo para mejorar su imagen, que parece ser la de «gordo divertido», así como a otros detalles.

El valor de diálogo a distancia, o de comunicación aplazada que tienen las cartas resulta evidente en esta obra a pesar de que sólo se reproducen las de uno



JANET Y ALLAN AHLBERG, EL CARTERO SIMPÁTICO, DESTINO, 1991.

de los interlocutores. Lo mismo ocurre en *Una mano tendida*, de la austríaca Renate Welsh, donde Nickel, una joven que pasa unas semanas en una clínica para enfermos terminales de cáncer visitando a su abuela, escribe a su amigo Félix para relatarle su experiencia y compartir con él el cúmulo de emociones encontradas que le provoca esta situación. No hay en la novela respuestas de Félix, pero las cartas de Nickel son la expresión incuestionable de un diálogo a través del cual vamos conociendo al personaje de Félix y la estrecha relación que se va forjando entre ambos gracias a la sinceridad de la comunicación y a la riqueza interior que desvelan.

Un caso semejante es el de *Querido señor Henshaw*, de la norteamericana Beverly Cleary, donde las cartas del joven Leigh Botts al señor Henshaw, su escritor preferido, y el diario en que reproduce sus pensamientos, alternan con la misma función de dar a conocer la percepción vital de este chico.⁷ El diálogo que mantiene con el señor Henshaw, cuya

voz no llegamos a oír directamente, influye de forma importante en esta trayectoria que le lleva a madurar y a entender de otra forma la vida que le rodea.

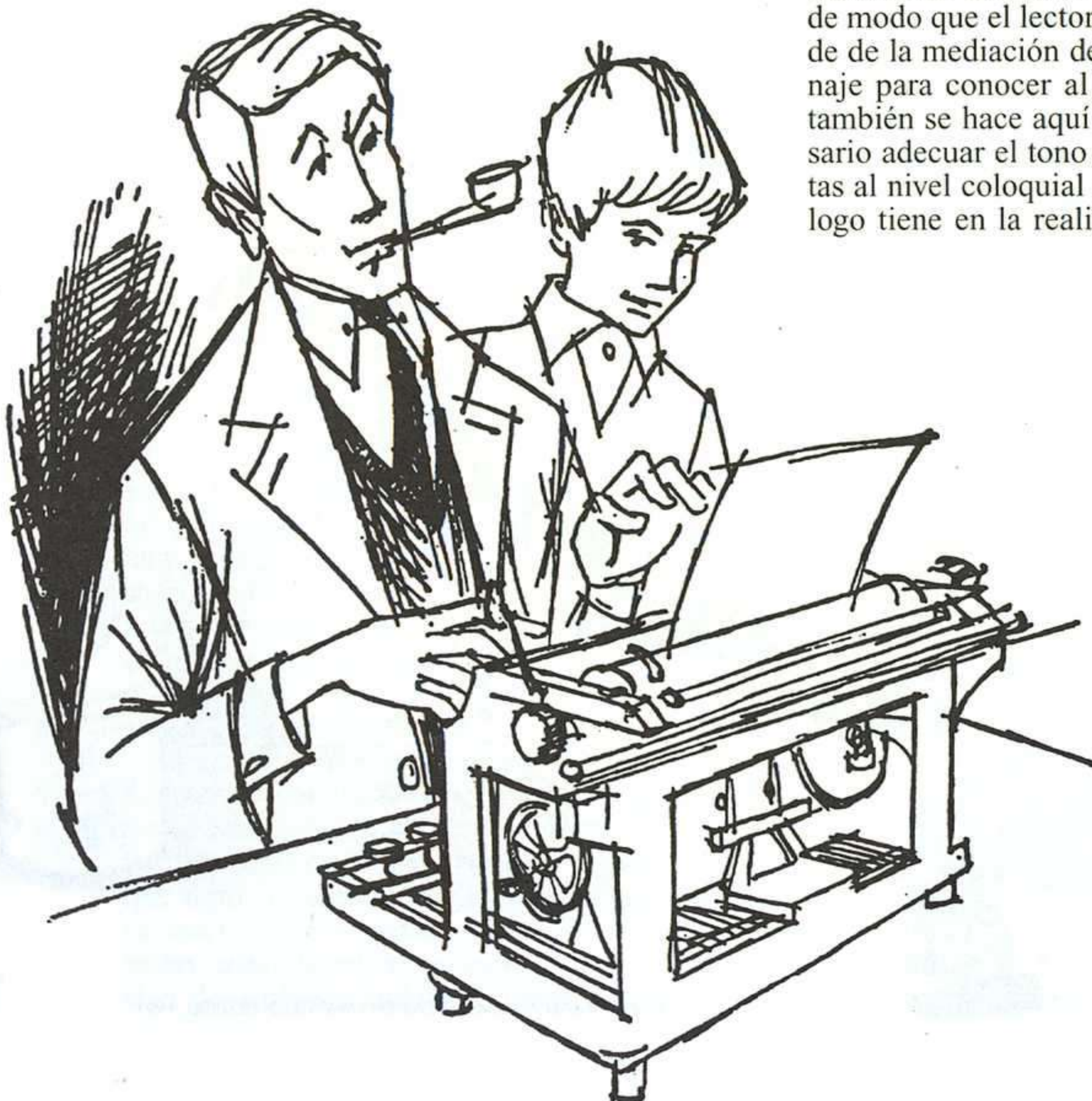
Querido Bruce Springsteen, de Kevin Major; *Querido Greenpeace*, de Simon James; *Querida abuela, tu Susi*, de Christine Nöstlinger; *Lobito aprende a ser malo*, de Ian Whybrow, o *Las cartas de Ana*, de Jaume Fuster, son ejemplos de cartas de un solo interlocutor; esta última, sin embargo, las escribe a destinatarios diversos (de ninguno de los cuales conocemos las respuestas) situados en distintos ambientes, y utiliza para uno de ellos el correo electrónico, donde introduce un relato que está escribiendo y que quiere compartir con una amiga.

Una narración epistolar ofrece la posibilidad de reproducir solamente las cartas de uno de los interlocutores, como las antes citadas, o incluir a los dos, ofreciendo alternativamente sus perspectivas. Y es aquí donde se produce la verdadera expansión del diálogo, que se manifiesta con toda claridad y de modo que el lector no depende de la mediación de un personaje para conocer al otro. Pero también se hace aquí más necesario adecuar el tono de las cartas al nivel coloquial que el diálogo tiene en la realidad, y con

todo ello, tejer una historia que sea comprensible en todos sus términos. Algo magistralmente conseguido en la espléndida creación de la británica Hazel Towson, *Cartas peligrosas*, donde, además de narrar una historia de misterio bien construida, pone de manifiesto con un acertado tratamiento las situaciones de marginación e injusticia que derivan de la desigualdad social. Al introducir, en la parte final, cartas de otros personajes, además de los dos protagonistas, utiliza una focalización múltiple, con una serie de diálogos cruzados, diferentes emisores y diferentes destinatarios, que da como resultado una variedad de formas de escritura y de percepción de la realidad sumamente interesante. En relación con el contenido, esta técnica narrativa multifocal es de gran eficacia para articular, en un equilibrio muy logrado, una problemática individual y una problemática social para lectores de 8, 9 o 10 años.

El intercambio entre dos interlocutores es también el modo narrativo en *Querida Susi, querido Paul*, de la imprescindible Christine Nöstlinger, o en *El monstruo de la laguna*, de Carlos Puerto.

En cambio, en las obras pensadas para los más pequeños, donde el diálogo con auténtico valor de intercambio no es todavía la manera usual de comunicación, se opta por la forma epistolar uni-



HERTHA V. GEBHARDT, REMITENTE: NICOLÁS STUCK, JUVENTUD, 1984.



TONY ROSS, LOBITO APRENDE A SER MALO, SM, 1997.

lateral con exclusivo propósito narrativo o informativo, de forma que el valor de la carta como diálogo a distancia no queda sino levemente sugerido. Es el caso de *Las cosas de Pablo*, de Juan Farias, o de *Querido abuelo*, de Elisabet Abeyá, donde unos niños pequeños cuentan sus cosas a otro (su abuelo, una niña...) sin esperar respuesta realmente.

Y una última cualidad de la carta es su carácter de confidencialidad: permite, al no estar presente el destinatario, expresar sentimientos, emociones y vivencias muy íntimas con libertad, sin las limitaciones que el pudor, el miedo, la vergüenza o, simplemente, la intervención del otro, imponen en una comunicación oral directa. Así lo dice Nickel, en *La mano tendida*: «... te escribo cosas que no me atrevería a pensar si no pudiera escribírtelas...». «Tampoco sé si podré decirte a la cara que mucho de lo que aquí había de bueno tiene que ver contigo. Pero es cierto.»

Verdaderamente, nada ni nadie puede limitar la libertad del que escribe para expresarse y para contar sólo o todo lo que quiere contar; y así percibe el lector la autenticidad de un relato que surge de las raíces más verdaderas, del interior del ser humano que desvela su ser subjetivo sin mediaciones.

Actualidad y vigencia

La relación de títulos aquí mencionados no constituye sino una pequeña parte de las obras de literatura infantil y juvenil donde aparece la carta. Otras muchas podrían ilustrar la variedad de formas en que el discurso epistolar participa en la construcción de una historia y acerca su imaginario a los umbrales de lo creíble y verdadero. Pero del análisis de este amplio *corpus* se desprenden algunas reflexiones finales con las que concluir:

— En las creaciones literarias que en la actualidad se dirigen a niños y jóvenes, la carta tiene un lugar indiscutible como medio de comunicación todavía vigente y como procedimiento narrativo. De esta innegable presencia se pueden extraer significados (respecto al valor de la carta en la vida cotidiana) y medios para el acceso de los niños al



HELENA ROSA-TRIAS, QUERIDO SEÑOR HENSHAW, ESPASA CALPE, 1986.

universo literario (el conocimiento de las voces narrativas, los destinatarios, la percepción parcial y fragmentada de la realidad, el valor de la subjetividad, el desarrollo temporal del relato, etc.).

— Aunque se encuentran casos de todas las formas de presencia en todos los tramos de edad, de una manera general sí se detecta el predominio de una u otra según la edad. Para los más pequeños, la carta aparece preferentemente tratada como tema o motivo argumental; para lectores ya iniciados en la lectura, en los tramos medios, son frecuentes los relatos totalmente epistolares, donde es posible conseguir un suficiente grado de identificación con el personaje; mientras

que en los relatos más largos y complejos, y por ello más adecuados para adolescentes o lectores avanzados, es fácil encontrar la carta como recurso narrativo, utilizado conjuntamente con otros procedimientos, en estructuras literarias polifónicas y de múltiples perspectivas.

— Los valores de lo epistolar para favorecer la comprensión del relato, la participación del lector en la reconstrucción del texto y el contacto con realidades subjetivas y objetivas, hacen muy aconsejable el conocimiento de este recurso, siendo así que está presente en las literaturas de prácticamente todos los países de nuestro entorno cultural y eso puede dar aún mayor sentido al valor de



CARMEN LUCINI, LAS COSAS DE PABLO, SM, 1993.

intercambio y conocimiento mutuo que las cartas tienen y hacen posible. El género epistolar es una eficaz vía de acercamiento y acceso al universo de la narración, y utilizar sus posibilidades contribuirá, sin duda, a la formación literaria de niños y niñas. Mas aún: lo epistolar se revela, por las mismas razones, como un camino lleno de posibilidades para la creación escrita y la invención de historias. Un camino que los niños pueden recorrer en compañía de quienes ya han descubierto que decir las cosas por carta es una forma de superar barreras, acortar distancias y explorar las infinitas posibilidades del diálogo. ■

*M^a Victoria Sotomayor Sáez es profesora en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de la Universidad Autónoma de Madrid.

Notas

1. Por el momento, consta de tres títulos: Alberg, J. y A., *The Jolly Postman or Other People's Letters*, Londres: Little, Brown and Company, 1986; *The Jolly Christmas Postman*, Londres: Little, Brown and Company, 1991; *The Jolly Pocket Postman*, Londres: Little, Brown and Company, 1995. De los tres existe versión en castellano en Destino, con fecha de 1991, 1992 y 1996, respectivamente.

2. Véanse, por ejemplo, los nombres y direcciones de los destinatarios: Andrés Sopaboba, calle de los Gatos Cojos, 39; Guillermo Patizambo,

Rogelio Tachuela, Montserrat Picatortas, Francisco Fideo, etc.

3. Pennac, D., *¡Increíble Kamo!*, Madrid: SM, 1996. Incluye dos relatos: «La Agencia Babel» y «La evasión».

4. La recuperación del placer de leer, que en este relato se hace vivo como experiencia personal, es el objeto del conocido ensayo de este autor, *Comme un roman*, publicado por Gallimard en 1992: el mismo año que publica, también en Gallimard, la primera edición de *Kamo, l'agence Babel*.

5. Véase en especial Genette, G., *Figures III*, París: Seuil, 1972. Existe versión castellana en Lumen, 1991. Son muy numerosos los estudios de teoría literaria que se ocupan de la construcción del discurso narrativo. La reciente antología de textos preparada por Enric Sullá ofrece un panorama bastante completo de las principales teorías de este siglo. Sullá, E. (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Barcelona: Crítica, 1996.

6. Riera, C., *Grandeza y miseria de la epístola*, en Mayoral, M. (ed.), *El oficio de narrar*, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1990.

7. El diario es un modo narrativo muy cercano a las cartas y cuya presencia en la literatura infantil y juvenil también merecería la pena estudiar, así como sus posibilidades como forma de acercamiento a la escritura. Sin embargo, existen entre ambos géneros diferencias que describe con acierto Montserrat del Amo, por boca de Joaquín, en las primeras páginas de *La encrucijada*: «... un diario es una trampa. Tiende a convertir demasiado pronto el presente en pasado, la vida en recuerdo. Se encierra en sí mismo. Y yo me siento ahora lanzado a la aventura. [...] La carta, en cambio, es siempre un intento de comunicación. Tiene un destinatario concreto para el que no basta evocar los hechos: hay que hacérselos vivir a fuerza de palabras. El diario levanta murallas. La carta abre caminos».

Bibliografía

Se incluyen en esta bibliografía, además de los títulos mencionados en el estudio previo, todos aquellos en los que está presente la carta como tema, como recurso narrativo y como género en la literatura infantil y juvenil más reciente. También se pueden encontrar algunos otros, aunque no de publicación reciente, que son interesantes para el conocimiento del tema. No se trata, por lo tanto, de una bibliografía exhaustiva, sino que se pretende, sobre todo, que sea útil y accesible. En todos los casos se cita por la edición en castellano, salvo que no la haya.

Abeyá, Elisabet, *Querido abuelo*, Barcelona: La Galera, 1990.

Ahlberg, Janet y Allan, *El cartero simpático o unas cartas especiales*, Barcelona: Destino, 1991.

— *El cartero simpático en Navidad*, Barcelona: Destino, 1992.

— *El cartero simpático de bolsillo*, Barcelona: Destino, 1996.

Amo, Montserrat del, *La encrucijada*, Madrid: SM, 1986.

Atxaga, Bernardo, *Dos letters*, Barcelona: Ediciones B, 1992.

Capek, J. y Gibson, R., *Histoire de la lettre*, París: Flammarion, 1994.

Carranza, Maite, *Las cartas de Quica*, Barcelona: La Galera, 1988.

Cleary, Beverly, *Querido señor Henshaw*, Madrid: Espasa Calpe, 1983.

Dalmases, Antoni, *Doble juego*, Madrid: SM, 1995.

Doherty, Berlie, *Querido Nadie*, Madrid: SM, 1995.

Escardó, Mercé, *Una carta para Marta*, Barcelona: La Galera, 1993.

Esteller, Rosa M., *Cartes a Mireia*, Barcelona: Pirene, 1997.

Farias, Juan, *Las cosas de Pablo*, Madrid: SM, 1993.

Fortún, Elena, *Matonkiki y sus hermanas*, Madrid: Alianza, 1993.

— *Cuchifritín el hermano de Celia*, Madrid: Alianza, 1993.

Fuster, Jaume, *Las cartas de Ana*, Madrid: Anaya, 1997.

García-Castellano, Ana, *Remite Ana*, Barcelona: El Arca-Grijalbo/Mondadori, 1996.

- Gebhardt, Hertha V., *Remitente: Nicolás Stuck*, Barcelona: Juventud, 1972.
- Gómez, Juan Clemente, *Queridísimo papá*, Barcelona: Edebé, 1995.
- Gómez Yebra, Antonio, *La Marimorena*, Sevilla: Algaida, 1995.
- Granger, Noëlle, *Nil y la carta*, Barcelona: Juventud, 1989.
- Harris, Dorothy, *El increíble atlas de la tía Dot*, Barcelona: Destino, 1997.
- Härtling, Peter, *El viejo John*, Madrid: Alfaguara, 1984.
- Hernández, Avelino, *Eva y Tania*, Barcelona: Plaza Joven, 1990.
- James, Simon, *Querido Greenpeace*, Barcelona: Acanto, 1992.
- Jürgen Press, Hans, *Aventuras de «La mano negra»* (concretamente, el episodio «El túnel de los traficantes»), Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- Kipling, Rudyard, *Precisamente así* (concretamente el relato «Cómo se escribió la primera carta»), Barcelona: Juventud, 1992.
- Krahn Uribe, Fernanda, *El otro techo del mundo*, Barcelona: Edebé, 1994.
- López Narváez, Concha, *La tierra del sol y la luna*, Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- Major, Kevin, *Querido Bruce Sprignsteen*, Barcelona: Ediciones B, 1992.
- Marriott, Janice, *Cartas a Leslie*, Madrid: SM, 1993.
- Martín, Andreu y Ribera, Jaume, *El cartero siempre llama mil veces*, Madrid: Anaya, 1991.
- Meter, Leo, *Cartas a Bárbara*, Salamanca: Lóguez, 1992.
- Molina Llorente, M^a Isabel, *De Victoria para Alejandro*, Madrid: Alfaguara, 1994.
- Neira Vilas, Xosé, *Cartas a Lelo*, A Coruña: O Castro, 1987.
- Nöstlinger, Christine, *Querida Susi, querido Paul*, Madrid: SM, 1985.
- *Querida abuela, tu Susi*, Madrid: SM, 1986.
- Pennac, Daniel, *¡Increíble Kamo!*, Madrid: SM, 1996.
- Puerto, Carlos, *El rugido de la leona*. Madrid: SM, 1992.
- *El monstruo de la laguna*, Madrid: Anaya, 1995.
- Sennell, Joles, *No todos los amantes se llaman Romeo*, Barcelona: El Arca, 1996.
- Terlouw, Jan, *Barrotes de bambú*, Madrid: SM, 1998.
- *La carta en clave*, Madrid: SM, 1990.
- Terzi, Marinella, *De Gabriel a Gabriel*, Zaragoza: Edelvives, 1997.
- Tolkien, J.R.R., *Cartas de Papá Noel*, Barcelona: Minotauro, 1995.
- Towson, Hazel, *Cartas peligrosas*, Madrid: SM, 1994.
- Welsh, Renate, *Una mano tendida*, Salamanca: Lóguez, 1994.
- Whybrow, Ian, *Lobito aprende a ser malo*, Madrid: SM, 1997.
- William, Kate, *Cartas increíbles*, Barcelona: Molino, 1994.
- Xirinacs, Olga, *Fin de verano*, Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1996.

**La Propiedad Intelectual
es un derecho**

Piénsalo.

**Protege la Creación.
Se Original.**

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores