

*JUUL Y JESÚS BETZ: EXPERIENCIAS GENUINAMENTE LITERARIAS  
PARA UN PROCESO DE MADURACIÓN*

*Victoria Simó Perales*

Universidad Autónoma de Barcelona

vsomo@circulo.es

**Resumen**

Tanto el álbum *Juul* como el libro ilustrado *Jesús Betz* son dos obras de gran valor estético y literario, que pueden constituir recursos importantes para un niño o un joven en proceso de formación de la identidad. Una y otra provocan una fuerte identificación en el lector, capaz de inducir a una experiencia catártica. Sin embargo, cada una de ellas lo hace de un modo distinto. *Jesús Betz* lo consigue a través de la máxima verosimilitud, tanto que a pesar de lo inverosímil que resulta el argumento a priori el lector no puede sino creer en su realidad. La experiencia de leer *Jesús Betz*, más que a leer un libro, se parece a ver una obra de teatro: el espectador se olvida de sí mismo y se sumerge de lleno en la historia. *Juul* empuja a la catarsis de un modo totalmente distinto: a través de las ilustraciones, revela desde el primer momento la naturaleza semiótica del sujeto, *Juul*, y proscribire cualquier identificación ingenua del lector. La emoción insoslayable que suscita no procede de nada vivido por el lector, sino de la propia obra de arte.

**Palabras clave:** *Jesús Betz*, *Juul*, álbum, yo, autorrepresentación, catarsis, autodiégesis, heterodiégesis.

## Abstract

*Juul* and *Jesus Betz* are two picture books of a great value aesthetic and literary, and both can be considered an important resource for a child who is living his or her own process of building an identity. Both of them prompt a strong identification on a reader and are able to induce a catharsis on him. But each one of them do it in a different way. *Jesus Betz* does it by a extreme verisimilitude, and even when the elements of the plot could seem implausible, the reader can't but believe in its reality. The experience of reading *Jesus Betz*, more than reading a book, resembles to attend a play: the audience forget about themselves and are immersed in the story. *Juul* prompts catharsis in a very different way: by means of the pictures, it reveals the semiotic nature of the character, *Juul*, and proscribes any naïf identification by the reader. The strong emotion that it provokes doesn't come from anything lived or remembered but from the work of art itself.

**Key words:** *Jesus Betz*, *Juul*, picture book, I, catharsis, autodiegetic, heterodiegetic.



Desde siempre, se ha imaginado que el ser debe de contener algún género de plenitud que le sea propio. El ser es un cuerpo. (Lacan 77 -127).

La literatura constituye un recurso particularmente valioso con que cuentan los niños y los jóvenes en su proceso de autorrepresentación y de formación de identidad, hasta el punto de que la tradición literaria ha dado un género especialmente referido a este proceso, la *Bildungsroman* o novela de crecimiento.<sup>1</sup> Las posibilidades de un libro de contribuir de forma constructiva a dicho proceso dependerán de la calidad literaria del libro, de su capacidad para provocar la identificación del lector, de despertar su empatía y conmoverlo. El análisis de tales posibilidades en una obra que combina texto e ilustración resulta particularmente interesante, por cuanto nos invita a internarnos en un campo nuevo, menos explorado, con medios estéticos y de representación más complejos, sobre todo en el caso del álbum. En el presente

<sup>1</sup> Una *bildungsroman* (del alemán "novela de desarrollo personal") es una novela que traza el desarrollo espiritual, moral, psicológico y social así como el crecimiento del carácter principal desde (normalmente) la infancia hasta la madurez. (Bildungsroman [en línea]. Wikipedia [referencia de 15 de mayo 2007]. Disponible en web: <http://www.wikipedia.org/wiki/bildungsroman>)

artículo nos proponemos abordar las peculiaridades que representa el uso del yo y el tratamiento de la subjetividad en un libro ilustrado, *Jesús Betz*, y un álbum, *Juul*, dos obras importantes, cuya publicación ha causado impacto: han sido comentadas, aplaudidas, incluidas en cánones, criticadas, controvertidas, convertidas en recurso de aula. Para ello, empezaremos profundizando en el concepto de libro álbum y lo que supone su aparición para la literatura; a continuación intentaremos dilucidar lo apropiado —o no— del término "literatura juvenil" en el caso de las dos obras que nos ocupan; en tercer lugar definiremos el concepto de catarsis y lo relacionaremos con las dos obras estudiadas y, ya insertos plenamente en el análisis, trataremos de acercarnos un poco más a las marcas que, por una parte, definen la eficacia estética y, por otra, posibilitan la identificación del lector y el proceso catártico en dos obras particularmente provocadoras, que abordan el tema de la autorrepresentación desde un enfoque directo, claro, impactante, ante el que ningún lector puede permanecer indiferente, ya que inciden en el plano de identificación más íntimo y delicado para el individuo: la relación con el propio cuerpo.

## 1. Libros para un mundo "imaginario"

El álbum es la única contribución que la literatura infantil ha hecho a la literatura. Los demás géneros han sido puramente imitativos. (HUNT 288)

El álbum es un producto de nuestro tiempo, que se explica por el protagonismo de la imagen en nuestra cultura y que rompe con la dicotomía tradicional de oposición entre texto e ilustración. En el álbum, la ilustración es fundamental, por cuanto no puede existir un álbum sin imagen; sería imposible construir el significado del relato sin la presencia de ésta. Sin embargo, conviene no olvidar que dicho significado surge a partir de la relación texto-imagen, del diálogo que se establece entre estos dos elementos constituyentes de la obra artística. Existen pues dos códigos, textual e icónico, que interactúan en el libro álbum y que se influyen mutuamente de manera que, según la definición de Lewis, "el significado del texto se entiende a la luz de las ilustraciones y viceversa".<sup>2</sup>

Alrededor del globo terráqueo, la cultura occidental ha ido "imaginándose" con una rapidez alarmante. Ya no sólo las avenidas principales están inundadas

<sup>2</sup> LEWIS, David (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Texts*. Londres: Routledge, 63.

con imágenes fotográficas, iconos y otros tipos de signos visuales; casi todas las formas de impresos desde los periódicos, las revistas y las pantallas han experimentado el mismo cambio (...) La gente ahora utiliza el término “alfabetización visual” sin ruborizarse, cuando hace unas pocas décadas el concepto era inimaginable. Estos enormes cambios en nuestra forma de entender el mundo y de entendernos a nosotros mismos deberían tener un impacto sobre una forma textual como el álbum, el cual de manera consciente explota la imagen como una manera de crear significado.<sup>3</sup>

En la actualidad se observa una voluntad de experimentar con estas características intrínsecas a las imágenes de los álbumes. Aprovechando las posibilidades que ofrecen recursos como el dialogismo o la simultaneidad, los álbumes presentan rupturas muy audaces con respecto a las formas más canónicas de contar historias. Tomemos el ejemplo de *Juul*, uno de los dos títulos que centran nuestro análisis. Ilustrado con fotografías de las esculturas cubistas del artista Koen Vanmechelen, constituye una muestra de audacia probablemente única, no sólo por la originalidad de las ilustraciones sino también por la intensidad del texto, así como por la extraordinaria experiencia a que conduce el diálogo entre ambos elementos. Como veremos más adelante, *Juul* provoca en el lector una vivencia semiótica y artística probablemente sin precedentes entre aquella literatura que acoge a un público joven o con poca experiencia lectora. Y es así porque el álbum, como género, propicia insospechadas posibilidades de ruptura no sólo formal y estilística sino también respecto a los temas que aborda y al tratamiento que hace de los mismos. La interacción entre texto e ilustración permite explorar territorios que rozan el tabú, y también situar la protección del niño o del adolescente en unos niveles de representación más complejos a como se había abordado hasta la aparición del libro álbum. ¿Cómo se las ingenia un libro para estrujar el corazón del lector, para hacerle sentir con inusitada intensidad la violencia extrema del acoso, el horror de la no aceptación de uno mismo hasta el punto de llegar a la autoagresión, todo ello de una forma estética y distanciada que, sin embargo, no deja espacio para la autocompasión? ¿Y cómo puede una obra presentar una de las zonas oscuras de nuestra sociedad, de esas en las que se prefiere no pensar, como es la deformidad, abordar temas como la explotación infantil, y convertir esos elementos en un relato de superación, tan alejado de lo lacrimógeno que aparece ante el lector teñido de cotidianidad y belleza? *Juul* y *Jesús Betz* lo consiguen, (figuras 5 y 8).

<sup>3</sup> LEWIS, David, 62-63.



Figuras 5 y 8

Libros ilustrados y álbumes constituyen pues unos de los productos más ricos, actuales y apasionantes que nuestra cultura ofrece a los jóvenes lectores y es precisamente una parte de esta riqueza y complejidad la que pretendemos dilucidar en este análisis.

Narrada en forma epistolar, la historia de *Jesús Betz* es la de un “hombre tronco” que dicta a su amada Suma Katra una carta para su madre ausente, quien lo llevó al puerto para emplearlo como vigía en un navío y a la que nunca más ha vuelto a ver. En la misiva que constituye el relato narra en 33 fechas los episodios más significativos de su vida. Situada a principios del siglo XX, los acontecimientos históricos se entremezclan con los momentos vividos por el protagonista, que no tiene brazos ni piernas pero sí recursos y cualidades para sacar adelante su vida.

El segundo libro escogido cuenta la historia de *Juul*, personaje que da título al libro, quien, ante los brutales insultos de sus compañeros, va destruyendo las diversas partes de su cuerpo, hasta perderlo todo salvo la cabeza. Sólo entonces una niña, Nora, lo recoge, lo cuida y le proporciona el espacio y el afecto para escribir su historia, que del lápiz de Juul vuelve a empezar desde el principio. Así, en la última página la historia adquiere un carácter circular, semejante a la serpiente *Ourobouros*, que otorga al libro un nuevo y más profundo nivel de significado. Ambos relatos son

impactantes, extremo en el caso de *Juul*, en el que sólo un tratamiento gráfico muy particular consigue imprimir la lejanía suficiente para proteger a un joven lector al que se ha sumido de pleno en un tema, el de la violencia, difícilmente abordable con tanta fuerza y distancia al mismo tiempo.

## 2. Literatura... ¿juvenil?

Hasta hace algunos años, era bien frecuente encontrar la pregunta sobre la existencia o no de la Literatura Infantil pero poco a poco esta realidad ha sido reconocida, no sólo como producto cultural y económico sino como campo de investigación para la crítica literaria y el estudio universitario. Sin embargo, un nuevo fenómeno gana importancia en el mercado editorial a medida que profesores y padres buscan esos textos que puedan recuperar o atraer a los jóvenes hacia la lectura y el mercado intenta satisfacer esa demanda: la Literatura Juvenil. Hoy, educadores y mediadores vuelven la vista hacia unos textos y autores más actuales, más cercanos a la realidad de la juventud de hoy, que puedan ser considerados como más adecuados a los intereses de tales lectores, mientras la crítica y los estudiosos se plantean los márgenes de dicha literatura y se preguntan si se puede hablar de un género propiamente dicho.

Por eso, antes de abordar los dos libros que centran este análisis, nos parece importante establecer en qué medida relacionamos estos títulos con el público juvenil al que nos referíamos en el planteamiento del trabajo. De igual modo, no podemos obviar los interrogantes que plantea el término "Literatura Juvenil". Tal como dice Jaime García Padrino en su artículo "Vuelve la polémica: ¿existe la Literatura... Juvenil?"<sup>4</sup> al hilo de la afirmación de Enzo Petrini<sup>5</sup> según la cual la Literatura Juvenil puede considerarse también literatura educativa, uno de los principales problemas que afectan en la actualidad a la consideración de la Literatura Infantil y Juvenil es precisamente este aspecto. Para García Padrino, la literatura juvenil es educativa, pero en la misma medida que la literatura en general, y nunca marginada o con criterios diferentes a los que empleamos cuando nos referimos a cualquier otra realidad literaria.

Según el autor, el auge actual de la denominada Literatura Juvenil es la consecuencia de dos factores básicos: uno, el deseo de los docentes de desarrollar o man-

<sup>4</sup> GARCÍA PADRINO, Jaime (2001). "Vuelve la polémica: ¿existe la Literatura... Juvenil?" *Cuatrogatos* n° 8, (octubre-diciembre).

<sup>5</sup> PETRINI, Enzo (1963). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp, 15.

tener unos auténticos hábitos lectores contando con creaciones más adaptadas a los intereses y conocimientos de la realidad propios de la edad juvenil. Y el segundo, unos planteamientos editoriales que buscan la adaptación de sus productos a los condicionamientos específicos de los jóvenes. Surge así lo que podríamos denominar una "literatura de transición", una de cuyas funciones sería facilitar un más completo y fácil desarrollo de hábitos lectores y gustos literarios de carácter adulto. Para García Padrino, el mejor modo de evitar o romper cualquier marginación de la ahora en auge Literatura Juvenil sería la reivindicación de la especificidad del destinatario y no de las creaciones literarias. Según este hilo argumentativo, literatura juvenil sería toda aquella literatura que gusta a los jóvenes pero ¿acaso la capacidad de disfrutar de determinados títulos no depende más de cuestiones personales, del proceso de maduración, de los gustos y afinidades, que de la edad? Por tanto, ¿no podemos juzgar, considerar o criticar la Literatura Juvenil como lo haríamos con cualquier otra literatura? En ese sentido, no ofrece duda la necesidad de adoptar una postura basada en la larga tradición de la teoría sobre el concepto, cualidades y rasgos esenciales de la Literatura, que nos aporta, sin duda, interpretaciones más que suficientes para aclarar el concepto básico de la Literatura Juvenil. "Todos los rasgos propios de la Literatura han de darse también en la Literatura Juvenil. Otra cosa sería hablar de un subproducto, que no es lo mismo que Literatura."<sup>6</sup> De manera que un análisis que trate de establecer la pertinencia de determinados libros para un público juvenil como el que nos ocupa deberá centrarse en aquellos aspectos relacionados con la calidad literaria de los títulos, con su capacidad de enriquecer el universo del lector, con sus posibilidades de despertar la empatía, de conmover, de ofrecer posibilidades para construir significados o para desvelar el artefacto mismo de la lectura. Al plantearnos si *Juul* y *Jesús Betz* nos pareen lecturas deseables para un lector joven bastará que nos preguntemos si lo son para cualquier otro tipo de lector, ciñéndonos a su calidad literaria. Nos parece importante resaltar este aspecto respecto a los dos libros que centran el análisis por cuanto que los libros ilustrados tienden a ser etiquetados como literatura para niños o literatura menor. No obstante, precisamente un álbum como *Juul* y un libro ilustrado como *Jesús Betz*, por su riqueza estilística y por la complejidad de su forma narrativa ya apuntadas en el capítulo anterior, nunca podrían ser excluidos de la categoría "Literatura" sino todo lo contrario. Se trata de dos obras innovadoras, fruto de su tiempo, con grandes posibilidades de incidir profundamente en la sen-

<sup>6</sup> GARCÍA PADRINO, Jaime, 8.

sibilidad de un lector de cualquier edad, de enriquecer su universo literario. Otra cosa es considerar que poseen elementos pertinentes para convertirlos en lecturas accesibles para un público joven o para ser adoptados como recurso de aula, lo que no les resta valor literario.

Al hilo de lo comentado, nos parece conveniente, por otra parte, citar a Perry Nodelman, quien defiende que cualquier intento de clasificar la Literatura a partir de un criterio de edad sería una forma de censura:

Incluso la existencia de una serie de textos designados como literatura infantil representa una forma de censura. Esta literatura no existía hace unos cien años y por un buen motivo: no se creía que los niños fueran lo suficientemente distintos de los adultos como para requerir una literatura aparte. La necesidad de este tipo de literatura surgió cuando los niños comenzaron a demostrar necesidades significativamente diferentes, necesidades definidas casi siempre en términos de su vulnerabilidad relativa, y de la consecuente obligación de los adultos de protegerlos de un conocimiento cabal del mundo, que resultaría peligroso. No resulta sorprendente que los primeros libros infantiles, surgidos en Europa a finales del siglo XVI, fueran ediciones expurgadas de los clásicos; es decir, libros censurados.<sup>7</sup>

Detractor de las clasificaciones literarias en función de la supuesta madurez del lector, Nodelman defiende la necesidad de permitir el acceso a los más jóvenes a formas de pensamiento complejas, a cuestiones morales sutiles, no edulcoradas en razón de la edad:

Llegó el momento de (...) tratar de ayudar a los niños de todas las edades a ser tan sutiles en su pensamiento moral como nos gusta creer que somos nosotros. Cuando menos, si damos a los niños conocimiento del mundo, podremos discutirlo con ellos y comunicarles nuestras propias actitudes. [...] La verdadera inocencia no es ignorante. Permanecer inocentes, es decir, tratar de no hacer el mal, exige conocer el mal. Por lo tanto, el conocimiento protege a la inocencia.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> NODELMAN, Perry (2001). "Todos somos censores" en *Un encuentro con la crítica y los libros para niños*. Caracas: Banco del libro, 14.

<sup>8</sup> NODELMAN, Perry, 24

Al hilo del razonamiento de Perry Nodelman, libros como *Juul* o *Jesús Betz*, que abordan aspectos que tradicionalmente podrían ser considerados poco apropiados para la infancia e incluso demasiado brutales para sus "frágiles sensibilidades", no sólo serían pertinentes sino muy recomendables para un lector joven, por cuanto permiten conocer determinadas realidades, espinosas tal vez, pero que forman parte del mundo en el que se van a tener que desenvolver, todo ello desde una altísima sensibilidad artística y literaria.

Comentada así la complejidad del término Literatura Juvenil tanto en sí mismo como en relación con las dos obras que nos ocupan, abordaremos ahora el estudio de la subjetividad en las mismas, en lo que atañe a su valor literario y también a las posibilidades que ofrecen, por una parte, a un lector en edad de acceder al goce pleno de la Literatura y, por otra, a un promotor decidido a potenciar, mejorar y ampliar las actividades relacionadas con la lectura. A modo de cierre, no podemos dejar de citar la recomendación de Nodelman al respecto:

No se preocupen por que los niños no comprendan lo que deberían comprender. Más bien tengan esperanzas de que comprendan. Estimúlenlos a aprender. Permítanles leer cualquier cosa que les interese, de acuerdo al nivel de dificultad que ellos mismos decidan que pueden manejar, para que ellos mismos aprendan lo que sienten que deben saber. Denles acceso al conocimiento del mundo tal cual es; a libros que lo describan con todo el detalle necesario, y ánimenlos a conocerlo en la forma más cabal, profunda y sutil que sea posible.<sup>9</sup>

### 3. La experiencia catártica

Para Aristóteles, la imitación constituye la naturaleza íntima de la poesía y la causa de su origen. No obstante, no entiende la imitación como una copia, una mera reproducción de la realidad, sino como un proceso plenamente creador, una re-creación de esta realidad. Y si la poesía es imitación, la tragedia, en tanto que poesía dramática, es imitación de una acción, pero no de una acción cualquiera sino de una que inspire temor y compasión. "La tragedia es imitación no de personas sino de una acción y de una vida."<sup>10</sup> Por supuesto, esta acción, esta vida re-creada, deberá ser

<sup>9</sup> NODELMAN, Perry, 24

<sup>10</sup> SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel (1996). "Catarsis en la poética de Aristóteles", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 127-147. Servicio de Publicaciones UCM Madrid.

actuada por personas, pero no por personas reales, sino por personajes, o lo que sería lo mismo, personas generales.

El poeta trágico no imita hombres particulares, sino tipos universales. Son precisamente esos tipos universales los que pueden llevar al lector a una identificación que lo mueven al temor y a la compasión, a través de los cuales "se lleva a cabo la catarsis de tales afecciones".<sup>11</sup>

Para el estagirita, la función de la obra de arte sería precisamente la de provocar una catarsis, un revuelo en el alma del que participa de ella, a través del cual pudiera sublimar su propias "afecciones"; pero dicha catarsis sólo se producirá si el poeta, el autor, es capaz de despertar el temor y la compasión que citábamos anteriormente. Únicamente si existe identificación se producirá la catarsis. Y sólo si se produce dicha catarsis puede constituirse la obra de arte como un auténtico recurso en el proceso de maduración.

No obstante ¿a qué se refería Aristóteles cuando hablaba de temor y compasión? ¿Consiguen las dos obras que nos ocupan despertar estos sentimientos en el lector? Para responder a estas preguntas recurriremos otra vez al estudio de Sánchez Palencia acerca de la catarsis aristotélica:

La compasión (del latín *compassio*), según el Diccionario de la Lengua española, es un "sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias". Por tanto, es un sentimiento, un estado de ánimo afligido por un suceso triste o doloroso que afecta a otra persona. Es importante reparar en la referencia al otro, al distinto (...)

El temor (del latín *timor*), siempre según el diccionario académico, es una "pasión de ánimo que hace huir o rehusar las cosas que se consideran dañosas, arriesgadas o peligrosas". Es el "recelo de un daño futuro". Por lo tanto, es un sentimiento que hace referencia al tiempo futuro.<sup>12</sup>

Así, la tragedia en el sentido aristotélico sería la imitación de una acción que mueve, por una parte, al sentimiento de conmiseración por las desgracias ajenas y,

<sup>11</sup> SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel, 129

<sup>12</sup> SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel, 138.

por otro, al temor por lo que pueda acarrear el futuro. Y dichos sentimientos llevarían al lector a experimentar una catarsis de "sus propias afecciones", semejantes a las que aquejan a los protagonistas de las tragedias: a través de la experiencia ajena el lector sería capaz de sanar sus males anímicos.

Si hemos querido profundizar en este punto del artículo en la noción de catarsis es porque precisamente este concepto centrará el análisis de las dos obras a partir de ahora: ¿cómo despiertan *Jesús Betz* y *Juul* la empatía en el lector? ¿De dónde extraen su maravillosa capacidad de conmover, de emocionar? En suma: ¿consiguen estas dos obras provocar algo parecido a una catarsis en el lector? Como veremos en seguida, cada una de estas obras posee diversos elementos que quieren empujar al lector al proceso catártico. Al comparar ambas sin embargo observamos una realidad aún más interesante si cabe: lo consiguen de dos formas absolutamente opuestas: la una, construyendo un relato con tantas marcas de verosimilitud que lo tomamos por una historia real; la otra desvelando su naturaleza semiótica, irreal, desde el principio. Vamos a profundizar ahora en cada una de ellas por separado.

#### 4. Jesús Betz: la vida hecha arte

##### 4.1. *Yo es otro*

Uno de los mecanismos de identificación entre el narrador y el lector que se utiliza en el texto literario, sobre todo en aquel dirigido a los jóvenes lectores, es el uso de la primera persona. Y tal como afirma Perry Nodelman en su artículo *The eye and the I*, "los jóvenes lectores son especialmente propensos a identificarse con narradores autodiegéticos: el "yo" que narra la historia es el "yo" que la lee."<sup>13</sup> El autor que busca un lector cómplice, que se identifique con el narrador, se decanta por el uso del "yo" en el texto. De modo que la utilización de la primera persona parece ser una primera demanda de empatía por parte de un autor hacia el lector. La complejidad de esta demanda crece cuando tiene lugar en los libros ilustrados y de modo particularmente importante en los álbumes, cuando un texto en primera persona aparece ligado a unas imágenes que muestran la misma situación desde una perspectiva heterodiegética, esto es, desde el punto de vista de un observador externo. La perspectiva se duplica en dos direcciones: junto a un texto que demanda empatía aparecen unas imágenes que parecen implicar la objetividad de la distancia. El caso de Jesús Betz, narrado en forma epis-

<sup>13</sup> NODELMAN, Perry (1991). "The Eye and the I", *Children's Literature*, 19, 3.

tolar, resulta particularmente interesante, por cuanto que el uso de la primera persona implica un doble emisor y un doble receptor: por una parte, el autor del libro escribe un texto para ser leído; pero este texto, a su vez, es una carta dirigida a un destinatario ausente: la madre del narrador. “Madre, aquí tienes mi vida en treinta y tres fechas...”

Jesús Betz narra en primera persona los hechos que le han ido sucediendo a lo largo de los años que lleva sin ver a su madre: su partida como vigía de un barco, sus años junto a la que será su gran figura materna, Mamamita, su amistad con Pollok, su amor a Suma Katra, mientras las imágenes nos ofrecen la perspectiva de un observador externo de estos mismos hechos. Se podría concluir que, en este caso, la demanda de empatía por parte del narrador se ve frustrada por el resto de elementos que conforman el relato: la primera persona acarrea una complejidad que supera la mera identificación del lector, ya que no es sólo la expresión de una subjetividad, sino que participa de una situación comunicativa de la que un observador externo está excluido. El lector se ve sumido en una operación compleja, que constituye una de las primeras marcas destacables del libro: al tiempo que se le demanda identificación, tiene la sensación de estar atisbando la vida de Jesús desde fuera, impresión que vendría reforzada por las ilustraciones, donde se nos ofrece una perspectiva externa de esas 33 fechas significativas en la vida del protagonista. (Figura 7) Por todo ello, podemos concluir que el uso de la primera persona en el álbum Jesús Betz no responde sólo a la voluntad de que el lector se identifique con el narrador sino a una intención más ambiciosa. Y si, como dice Perry Nodelman, “las palabras son más convincentes cuando son pronunciadas por un yo”,<sup>14</sup> esta ambición no puede ser otra que la de otorgar verosimilitud al relato.



Figura 7

<sup>14</sup> NODELMAN, Perry, 3.

#### 4.2 Como la vida misma

Examinado el argumento, reparamos inevitablemente en cómo los distintos elementos que lo conforman se prestan a lo inverosímil: un “hombre tronco” se abre paso en la vida gracias a su maravillosa voz de soprano y, pese a la ausencia del padre, al abandono temprano de la madre y a las distintas desgracias que acaecen en su vida acaba encontrando el amor en la persona de una hermosa trapezista muda y se convierte en una estrella del espectáculo en la ciudad de Nueva York, símbolo del éxito. Pese a ello, el gran acierto del relato es, precisamente, su verosimilitud: desde el principio, el lector tiene la sensación de estar leyendo una historia real, hasta el punto de que, pese a lo increíble que resulta, a su estructura fabulística, tiende a creer en su veracidad. Los recursos de los autores para conseguir semejante verosimilitud son de una habilidad pasmosa, como iremos viendo. El primero de ellos, ligado al uso del yo del que hablábamos anteriormente, sería la misma forma en que es presentada la acción y el desarrollo de la misma: el relato epistolar, que presta a la historia visos de realidad y se nos presenta casi como una intromisión en la vida íntima del protagonista. El lector tiene la sensación de estar leyendo la carta que, efectivamente, una estrella del circo le envió a su madre tras muchos años sin verla. Además, el género epistolar, como la misma realidad, nos ofrece un punto de vista único, subjetivo, parcial, donde las zonas de indeterminación, todo aquello que no se explica, que no sabemos, contribuye a la sensación de realismo. En un momento de la historia, por ejemplo, Jesús es recogido por una mujer, Mamamita, con la cual establece una relación que parece moverse entre el incesto y la explotación pero que aparece teñida de ambigüedad y empapada de cariño en el relato. Lo mismo sucede en la vida real, donde no siempre lo sabemos todo, donde las relaciones no poseen una sola faz, sino varias, donde nos movemos en la indeterminación, cerrando, adivinando, dando sentido a los infinitos huecos que participan de nuestra existencia. También la singularidad de su voz, uno de los rasgos distintivos del personaje, ofrece al lector un amplio espacio donde adivinar más de lo que dice y le sugiere la plasmación de una sexualidad que no pasa por la virilidad del protagonista. No en vano Jesús pasa la primera noche con Suma Katra cantando. “Durante toda la noche le canto mi vida, a veces alegre, a menudo triste. Suma Katra gira a mi alrededor. Es una revolución”. Otro de las marcas de credibilidad, que constituye un elemento distintivo en la voz del personaje, son las fechas: 33 fechas, algunas de significación histórica, como el estallido de la guerra de 1914; otras de importancia sólo subjetiva, como la fecha en que Jesús recibe el regalo de un ojo de cristal. Como un ancla o un asidero, las fechas remiten al lector al mundo real, el contexto histórico torna el relato verosímil. Al mismo tiempo,

funcionan como tarjeta de presentación de Jesús, cuya memoria para las mismas es prodigiosa. Como dice Silvina Juri en su artículo “Un canto a la esperanza”, “las fechas son su marca, ya que no lo puede ser su letra”.<sup>15</sup>

#### 4.3. *Tan lejos, tan cerca*

Otro de los elementos que prestan su eficacia estética a la obra a la vez que acentúan su credibilidad sería el tratamiento que se hace de la distancia estética. Según el análisis de Andrea Schwenke<sup>16</sup>, el tipo de implicación entre el narrador y lo narrado en la obra *Jesús Betz* sería distante, puesto que ha pasado el tiempo y el narrador ha adquirido cierta perspectiva de los hechos. Sin embargo, escasean las reflexiones que pudiera provocar el paso del tiempo, la descripción de sentimientos y, sobre todo, la ironía, el mejor recurso para poner distancia de lo narrado. El texto avanza en un presente histórico, como si no hubieran pasado los años, las referencias directas al sentir del narrador son contadas, tan escasas como lo suelen ser en el devenir diario, cuando la emoción es aún demasiado abrumadora para expresarla en palabras. Al principio y al final del relato, hace aparición la referencia directa a un sentimiento, cuando Jesús habla de su felicidad actual: “No te reprocho nada, madre. Estoy dictando esta carta para ti, porque hoy soy feliz y estoy satisfecho.” Al final del relato vuelve a insistir en su dicha: “Soy feliz, madre, y aún lo seré más cuando Willy y tú vengáis a vernos actuar en Nueva York.” Sin embargo, a lo largo del mismo apenas encontramos expresiones directas de emoción. El sentimiento irrumpe en el texto en forma de figuras literarias: “Treinta y tres fechas que estallan, chirrían, crujen y se lamentan como estas vértebras sin las cuales yo no sería más que una cabeza”, porque Jesús no deja espacio para la auto-compasión. Aunque apenas es verbalizado por el narrador, el dolor se adivina a veces en un gesto tan mínimo como un vocativo o un énfasis: “*Ni siquiera* vienes a verme partir, madre.” La expresión de las emociones, cuando se produce, es pura, limpia, directa y

<sup>15</sup> JURI, Silvina (2007). “Un canto a la esperanza”, *Imaginaria*, 205, 1.

<sup>16</sup> En su artículo “First-Person Engaging narration in the Picture Book: Verbal and Pictorial Variations” (en *Children’s Literature in Education*, Vol. 32, 3), Andrea Schwenke Wyle analiza la primera persona en función del tiempo en que se narra la historia y del tipo de percepción que este lapso temporal permite. Así, distingue entre “implicación inmediata” cuando no hay distancia entre los hechos y el relato, “implicación distante”, cuando el narrador implica al lector en la experiencia contada de un modo íntimo, pero ha adquirido cierta distancia, un hecho que se hace patente al lector a través del comentario directo o la ironía; y la narración distante, donde un narrador adulto mira hacia su difícil juventud.

contenida, aunque no por ello menos estremecedora: “Quería volverme ciego como la mujer topo, sordo como el hombre tapia y después morirme, madre.” El relato de Jesús se concentra mucho en los hechos y poco en el sentimiento, aunque éste se cuele en las descripciones para imprimirles su temblor. ¿Cuál es la función de esta contención y esa distancia, que lleva al narrador a no introducir reflexiones desde la sabiduría que otorga el tiempo, ironías desde la distancia que da la sabiduría ni emociones desde la claridad que proporciona el haberlas dejado atrás?

Volvamos una vez más a los elementos que constituyen el relato de Jesús Betz: un niño sin brazos ni piernas, una madre ausente, un padre desconocido, una figura materna muerta, una guerra, una trapecista muda... Todos los elementos para caer en lo lacrimógeno, en lo *kitch* de no ser, precisamente, por una economía en la expresión directa de sentimientos, por una distancia impuesta en el relato de los hechos. No porque Jesús sea incapaz de verbalizar su dolor, sino porque está narrando unos hechos de tal magnitud que cualquier reflexión a posteriori, cualquier ironía o intento de expresar lo inexpresable resultaría banal. Su contención emocional resulta más elocuente que las palabras respecto a la rotundidad del relato, porque es exactamente la misma que encontramos en la vida real: en *Jesús Betz* la emoción late y respira, no aparece apresada en un lugar común, como ocurre en otro tipo de literatura.

Un texto *kitch* no es nunca artístico en un sentido pleno. Y no lo es en la misma medida en que no hace experiencia, no hace sentido; sino que toma su sentido –y lo toma ya hecho– de los códigos morales, ideológicos y estéticos que en cada etapa histórica de una determinada sociedad regulan lo que podría llamarse “la comprensión del término medio”.<sup>17</sup>

No es el caso, en absoluto, de Jesús Betz. La incansable apuesta por la vida de Jesús y el reconfortante final no hacen concesiones, en ningún momento, a lo banal y tampoco conjuran otras sensaciones y sentimientos que van apareciendo a lo largo de la lectura.

#### 4.4. *Del naïf al cartel publicitario*

¿Qué papel tienen las ilustraciones en relación a los aspectos que acabamos de analizar, la verosimilitud por una parte, la expresión de sentimientos por otra? Las

<sup>17</sup> ECO, Humberto (1990). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

ilustraciones constituyen un elemento central en el desarrollo de Jesús Betz, bellísimas láminas a toda página que narran en dibujos los acontecimientos *emocionalmente* más significativos en la vida de Jesús. El maravilloso acierto de las ilustraciones es adoptar estilos pictóricos que re-crean, otra vez, movimientos artísticos de la época en que, supuestamente, acaecieron los distintos episodios del relato, algo que contribuye a reconstruir el contexto histórico y que dota a la historia de credibilidad y solidez. Desde una pintura en claroscuro, cuyo estilo calca el aire realista, naíf e inquietante de los retratos de Christian Schad,<sup>18</sup> va evolucionando hacia el modernismo e incluso el cartel publicitario típico de los años 20 (figura 6) a medida que el argumento gana en alegría y optimismo. Otro de los aspectos a resaltar en las ilustraciones es la iluminación en claroscuro a la que hacíamos referencia anteriormente, relacionada con la expresión de los sentimientos. Si bien, como ya hemos comentado, el texto destaca por la contención en la manifestación de emociones, todo ese comedimiento se deja de lado en las ilustraciones, que reproducen los momentos más sentimentales del relato y se atrapa toda la emoción en una iluminación tan dramática como la del circo<sup>19</sup>. Se consigue así un delicado equilibrio entre texto e ilustración que incrementa aún más el encanto y la calidad de la historia.



Figura 6

<sup>18</sup> Christian Schad, inquietante retratista adscrito al movimiento de entreguerras, que retornó al clasicismo sin olvidar las experiencias de las vanguardias.

<sup>19</sup> Como vemos, los distintos elementos se citan unos a otros. El juego intertextual es constante.

## 5. El mundo es puro teatro

Jesús Betz nos ha seducido, nos ha encantado, nos ha transmitido tanta verdad que estamos dispuestos a creer, hasta el fondo de nuestro corazón, en la realidad de su historia. Pero no nos engañemos: se trata de una obra de arte y ya en la portada nos está ofreciendo la primera marca de que lo que vamos a leer, lo que estamos a punto de presenciar, no es sino ficción: un telón. Lo cierto es que la experiencia de leer Jesús Betz se parece más a la que nos puede proporcionar una obra de teatro que a la de la lectura: nos transporta a un universo propio, un universo donde todos los elementos ficticios están colocados allí para que los tomemos por la mismísima realidad, para que creamos en ellos y nos sumerjamos durante el rato que dura la experiencia en esa acción, en esa vida re-creada del protagonista. Ajenos a nuestra propia consciencia, convencidos de la verdad de lo que estamos presenciando, lloramos con él, nos alegramos con él, nos ponemos en su piel: somos él por unos instantes. Es así cómo Jesús Betz nos despierta una compasión encendida, cómo su triunfo ante la adversidad será el nuestro. La historia de este Jesús sin brazos ni piernas es una tragedia en el más puro sentido aristotélico, y el camino hacia la catarsis pasa por la absoluta verosimilitud del personaje. Al mismo tiempo, y pese a todas las marcas de personalización que posee el personaje, no debemos pasar por alto que nos hallamos ante un arquetipo, tal como sugería Aristóteles al definir la tragedia. Jesús Betz es una fábula, con todos sus elementos característicos, y su héroe no es otro que el héroe del monomito<sup>20</sup>, cuya historia de superación personal, de fe, perdón y esperanza podría ser la de cualquiera de nosotros. Como el héroe solitario clásico, Jesús Betz parte en busca de su destino cuando se embarca en un navío como vigía y emprende un viaje en el que tendrá que pasar una serie de pruebas: la pérdida de un ojo, el abandono, la muerte de su figura materna, Mamamita. Igual que sucede en el monomito, Jesús hallará una ayuda inesperada en la persona de Pollox, que cuidará de él en el momento más desesperado, y hallará por fin su recompensa, el amor, que le llegará a través de Suma Katra, símbolo de la belleza. Por fin, volverá al punto de partida, su madre, con la cual tal vez se produzca el reencuentro o tal vez no pero con quien, en todo caso, Jesús ha alcanzado el punto más deseable: el perdón. Todo ello sucede en un movimiento también simbólico que va de la Tierra al cielo, de la gravedad al vuelo,

<sup>20</sup> CAMPBELL, Joseph (1959). El héroe de las mil caras. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

del sometimiento a la libertad. Toda su vida será un intento por dejar atrás una Tierra que lo ata más que al resto de los mortales, pues ni siquiera posee medios para desplazarse por sí mismo.

Ya desde el principio, el texto presenta marcas en ese sentido: "17 de diciembre de 1903: doce segundos en el aire. Es el primer vuelo de los hermanos "Wright en su biplano a motor", que se irán repitiendo a lo largo del texto. Y, no por casualidad, el primer momento de independencia de Jesús es su puesto de vigía en un ballenero, donde viaja atado al palo mayor, lejos del suelo. También las proezas aéreas de los trapezistas constituyen uno de los momentos más expresivos de todo el relato, sobre todo las de Suma Katra: "Un hada, madre. Un hada que se dobla y se tensa dulcemente. Un hada que se retuerce y gira con ligereza, en total armonía con la melodía de la orquesta." Y será ella quien finalmente lo elevará en el aire en su número compartido, completando el único movimiento, el de la Tierra al cielo, que podía sanar a Jesús. Suma Katra, la exaltación de la belleza, la quinta esencia del cuerpo, que amará al hombre de la voz de soprano precisamente ella, sobre quien pesa el vacío de la voz.

#### 4.6. En el nombre del hijo

Un telón, que nos anuncia desde la portada las intenciones del relato. Una fábula, cuya estructura, pese a todas las marcas de verosimilitud del relato, se corresponde con la de la tragedia aristotélica. Y un nombre, Jesús, que desvela la naturaleza del protagonista, no una persona real sino una persona general, un arquetipo cargado de connotaciones. A la importancia del nombre propio en el relato se refiere Ángel Zapata en *El vacío y el centro*, al hilo de Roland Barthes:

Tal como expone Roland Barthes, los nombres propios señalan y significan dentro de un texto narrativo. Sitúan al personaje como elemento de la trama. E iluminan, a un tiempo, un conjunto de datos implícito, un haz de cualidades relacionadas entre sí. Un nombre connota un carácter. Evoca un origen. Anuncia un estilo de acción. Y, por lo mismo, un nombre propio puede operar dentro del texto como un resumen biográfico, casi como el emblema de un destino.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> ZAPATA, Ángel (2002). *El vacío y el centro*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 86

¿Es el destino del pequeño Jesús ser crucificado? Su sino, más bien, aparece marcado por la contradicción, o por la ironía tal vez, de la cual el mismo nombre del protagonista sería una magistral muestra. "Trocito de vida", "Jesúsito", lo llama su madre nada más nacer. "Una blasfemia", exclamará el cura al conocerlo. Al igual que Jesús de Nazaret, Jesús Betz no tiene padre, lo que, a sus ojos de niño, podría suscitar una ilusión de virginidad materna. Tanto un Jesús como el otro destacan por su maravillosa bondad, los dos se enfrentarán a terribles vicisitudes a lo largo de treinta y tres años y ambos hallarán la paz en el perdón al final de su viaje. Pero mientras que Jesús de Nazaret ofrendará ese perdón en la cruz, la misma condición de Jesús Betz le impide, irónicamente, acabar crucificado. Todo lo contrario, precisamente su carencia lo llevará por fin a elevarse en los aires, por encima del sufrimiento y el desamor, y ofrecer el perdón no en una cruz sino en lo alto de un trapezio. El destino de Jesús Betz no es el sacrificio sino la dicha y el amor. Y si bien, igual que el nazareno, vivirá un calvario, él ascenderá a los cielos sin pasar por la crucifixión.

Acabamos de ver cómo una obra artísticamente ilustrada conduce a la catarsis a través de la máxima verosimilitud, tanto que nos llegará a convencer de la realidad de lo que estamos leyendo, a distraernos de aquellos elementos que desvelan su naturaleza artística o ficticia. A continuación trataremos de dilucidar cómo los autores de Juul se valen de medios totalmente distintos para conseguir un efecto parecido.

## 5. Juul: El arte hecho experiencia

### 5.1. Juul soy yo

El gesto que dirige la estructura de *Juul* es absolutamente opuesto al que encontramos en *Jesús Betz*. Desde la heterodiégesis con la que comienza, la narración adquiere un carácter autodiégetico justo al cierre, cuando Juul, después de sacrificar una tras otra las diversas partes de su cuerpo, hace suyo el relato y, al cuidado de la niña Nora, empieza a contar en primera persona lo que fuera el principio el cuento: "Yo tenía rizos. Rizos rojos. Hilo de cobre."

Pero volvamos al principio. Decíamos antes que para que la catarsis sea efectiva el poeta, el autor, debe conseguir la identificación del lector con el protagonista del relato. Sin embargo, Gregie de Maeyer y Koen Vanmechelen vetan deliberadamente desde la primera página cualquier intento de identificación ingenua por parte

del lector con el personaje: el relato se desarrolla en tercera persona, sin contexto, sin visos de realidad, sin adornos, sin referencias espacio temporales, tan solo el avance de la historia cruda, descarnada, y tres personajes: Juul, sin biografía ni apellido ni apenas una identidad; “los niños”, un personaje colectivo, apenas un significante cuyas connotaciones se hacen patentes en el otro sustantivo con que se les denomina a lo largo del relato: “los otros”; y una niña, Nora, figura materna que curará a Juul, lo arropará en un cochecito de muñecas y le ofrecerá el “lápiz” con el que convertir su tragedia en un relato, esto es, con el que representarla en un gesto puramente artístico y simbólico. Las ilustraciones hacen aún más patente la distancia impuesta por los autores: fotografías de esculturas cubistas sobre un fondo blanco, sin otro elemento gráfico que el propio Juul -apenas unas maderas, cuya estremecedora expresividad sería imposible en ausencia del discurso- en sus distintos estadios. ¿Cómo interpretamos esta voluntad de distancia llevada al límite, su renuncia a la verosimilitud, su irrealidad extrema?

### 5.2. *Esta historia no es real*

El álbum anuncia sus intenciones desde la primera página: nada de lo que allí vamos a ver ni a leer es real. Lo cual no cuestiona la verdad del texto, puesto que la historia de *Juul* es verdad en tanto que producto de un discurso: su protagonista es una figura construida de palabras, de imágenes. Al igual que Jesús Betz, Juul presta su nombre al título de la obra, pero a diferencia de éste no posee historia, ni fecha de nacimiento, no tiene biografía ni personalidad. Juul no es una persona ni pretende serlo, como tampoco lo son el resto de personajes que participan en la historia. En realidad, el propio relato está construido a partir de vacíos que el propio lector se encarga de llenar: es el lector quien transforma al muñeco Juul en un personaje, quien crea en su imaginación a “los otros”, los niños que insultan a Juul; es el lector también quien da vida a Nora, quien la convierte en una niña que juega con el muñeco Juul. Para dejar aún más claras sus intenciones, el protagonista aparece *solo* en las ilustraciones y ni siquiera intenta asemejar una persona sino todo lo contrario, representa deliberadamente una realidad deconstruida a la manera cubista: es un sujeto del lenguaje. De modo que, siguiendo el razonamiento de Ángel Zapata en su libro *El vacío y el centro*<sup>22</sup>, lo que el texto nos va a proponer a partir del momento en que nos revela la no realidad del mismo no es exactamente

<sup>22</sup> ZAPATA, Ángel, 90.

una historia sino otra clase de historia. “Un argumento reducido a lo esencial: el relato de una acción.”<sup>23</sup> Esa misma acción, claro, que constituía la esencia de la tragedia aristotélica. En un movimiento impecable, *Juul* pone todo el artificio al descubierto. A diferencia de otro tipo de literatura, este relato no se va a presentar ante nosotros como la exposición de una realidad supuesta, pues desde el primer momento nos ha desvelado su intención de renunciar a cualquier intento de verosimilitud, sino como una verdadera obra de arte, como una verdad constructa, tejida de palabras e imágenes, suficiente en sí misma y que sólo a través de sí misma cobra sentido y efectividad. Si Jesús Betz intentaba atarnos a la “realidad” de la historia, *Juul* nos expulsa de ella y proscribiera, desde el principio, la identificación banal; la emoción que pueda suscitar no procede de ninguna realidad vivida o recordada o imagina por el lector, ha sido generada por la propia obra de arte. Y al igual que las esculturas que lo ilustran, el texto de Juul se construye como una suerte de discurso cubista, más allá de la imitación, más allá de la representación, hasta la esencia misma de la acción, con toda su carga de caos, de dolor, de incompreensión. Tal vez Juul no sea real, pero posee una carga de verdad vívida, directa, insoslayable. No podemos obviar el sentimiento que despierta en nosotros.

### 5.3. *La experiencia de la catarsis en Juul*

Si la tragedia es la imitación de una acción por parte de unos personajes que no son personas reales sino más bien modelos generales, Juul destilaría la esencia de la tragedia, por cuanto que sus personajes no poseen ninguna pretensión de realidad sino que desvelan desde el principio su naturaleza semiótica. A partir de esta premisa, observamos que la propia estructura se encarga de revelar desde la primera página cuál va a ser su desarrollo: el horror del principio se va a ir repitiendo página tras página. Ya en la primera escena Juul es objeto de burla con una crueldad tal que el lector no puede sino sentirse empujado a la compasión, pese a ser muy consciente de la “irrealidad” de la historia que tiene ante los ojos (figura 4):

*Juul tenta rizos.*

*Rizos rojos.*

*Hilo de cobre.*

*Eso gritaban los otros: “¡Hilo de cobre!”*

<sup>23</sup> ZAPATA, Ángel, 90.

*¡Tienes mierda en el pelo!  
¡Caca roja!”  
Por eso, Juul cogió las tijeras.  
Rizo a rizo, se los cortó.*

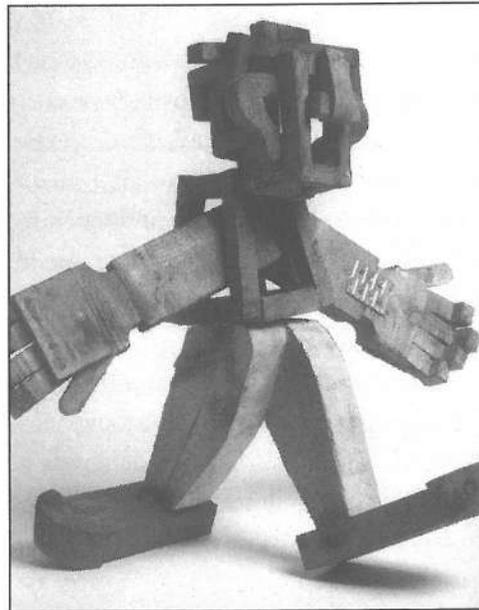


Figura 4

Al poner a Juul en una situación límite, los autores no demandan que recurramos a nuestra propia experiencia para que nos pongamos en su lugar, sino que llevan la experiencia literaria al extremo, de tal modo que no podemos sino asistir horrorizados al dolor que destila cada escena:

*Juul se tambaleaba de dolor.  
Iba sin rumbo de un lado a otro.  
Parecía como si sus piernas le fallaran.  
“¡Patatas torcidas! ¡Juul tiene las patatas torcidas!,  
gritaban todos a coro. “¡Patizambo! ¡Desgraciado!”  
Y Juul se fue derecho a las vías.  
Puso las piernas en los raíles.  
Pasó un tren.  
El tren dejó en los raíles  
un largo rastro rojo.*

No hay tregua para el lector, la crueldad y la violencia no dejan espacio para otro sentimiento que no sea una compasión pura, encendida, dolorosa, así como el temor ante lo que jamás quisiera presenciar o experimentar.

Y serían estas dos emociones las que provocarían la catarsis propiamente dicha, “la catarsis de tales afecciones”, no siendo tales afecciones, siguiendo el razonamiento de Sánchez Palencia en “Catarsis en la poética de Aristóteles”, el temor y la compasión precisamente, sino otras, del tipo de las que suelen sufrir los personajes trágicos. En el caso de Juul, la catarsis se podría producir en dos sentidos: uno, la profunda compasión podría llevar al lector a comprender lo inútil y destructivo de su gesto, a identificarse con él en tanto que metáfora, pues la autólisis se puede producir a muchos niveles, y a desdeñar la “solución” a la que opta Juul en su deseo de colocarse en el lugar que “el otro” le otorga. En el segundo, le podría ayudar a comprender lo infinitamente cruel de cualquier acto de agresión, y las terribles consecuencias que puede tener para el agredido.

No obstante, la extrema violencia del lenguaje en *Juul*, lo desmesurado de las imágenes que evoca, nos puede hacer preguntarnos si, para producir un efecto de catarsis, una obra de arte debe llevar las cosas hasta ese extremo. ¿Es necesario que Juul meta la lengua en el enchufe de la luz? (Figura 3) ¿Qué introduzca el brazo en la jaula de los leones para que se lo devoren? ¿Son necesarias las descripciones de sus “vejigas y ampollas que reventaban y supuraban”? ¿La violencia de los insultos, “¡Desgraciado!”, “¡Tienes mierda en el pelo!”?

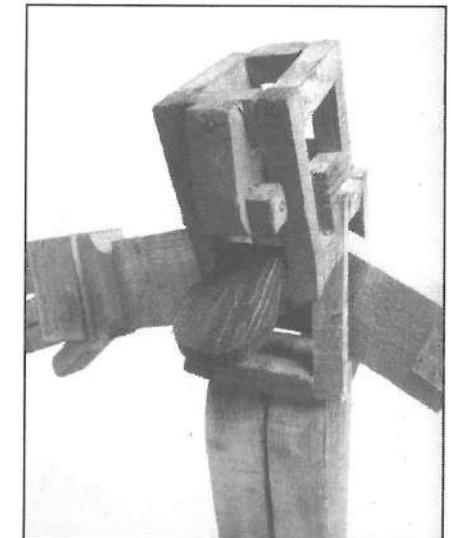


Figura 3

## 6. El horror representable

El arte y la literatura son los aliados del psicoanálisis; ellos abren la vía verbal a la construcción de los fantasmas y preparan el terreno para la interpretación psicoanalítica. (Julia Kristeva. *La revuelta íntima*<sup>24</sup>)

Para responder a la pregunta con la que cerrábamos el capítulo anterior, tal vez sea necesario ceder la palabra a la teoría del psicoanálisis, tan profundamente relacionada con los aspectos semióticos que hasta aquí hemos manejado. En su obra *La revuelta íntima* Julia Kristeva se refiere al cineasta Einsenstein para explicar cómo la obra de arte, el cine en aquel caso, debía estar empapado de conflicto para producir una respuesta en el espectador.

Es preciso que el drama, el conflicto, estén interiorizados en todos los elementos de lo visible; que el menor átomo de lo visible esté saturado de conflictividad y, dice él, de "ritmo" dramático.<sup>25</sup>

Así, si el argumento de *Jesús Betz* tenía los elementos necesarios para caer en lo lacrimógeno, el de *Juul* podría parecer próximo a una película de terror. Éste último va automutilando una parte de su cuerpo tras otra. Sólo las imágenes, al revelar el significado semiótico de la experiencia, ofrecen un respiro, una protección. Pero en el texto no hay distancia, ni espacio para las reflexiones, apenas para sentimientos explícitos: "De rabia, Juul metió sus manos en agua hirviendo." *Juul* no está ofreciendo el relato de una emoción sino, como ya hemos dicho, la posibilidad de experimentar la emoción en carne propia. Así, el texto se desarrolla en una serie de acciones encadenadas, ese ritmo dramático al que se refería Einsenstein. Frente a cada insulto: "¡Juul tiene los brazos de salchicha! ¡Juul salchicha!", éste reacciona con un acto de violencia contra sí mismo: "Entonces Juul se hizo llevar al zoo. Allí metió uno de sus brazos entre los barrotes de la jaula de los leones. El león, de un enorme bocado, arrancó el brazo de Juul." La agresividad es constante y, al igual que sucede en *Jesús Betz*, la contención en la expresión directa de sentimientos constituye la marca más elocuente respecto a la magnitud de los mismos. Un dolor tan excesivo que, en cierto momento, es expulsado definitivamente del discurso: "No sintió nada cuando su brazo quedó atrapado en el primer piso." Esta sola frase, medida, contenida, atra-

<sup>24</sup> KRISTEVA, Julia (2001). *La revuelta íntima*. Buenos Aires: Eudeba.

<sup>25</sup> KRISTEVA, Julia, 117.

pa todo el abismo de un dolor que ha traspasado los límites de lo soportable y, por tanto, de lo expresable en palabras, de lo representable.

Drama sí, pero, ¿horror? A este respecto, precisamente, nos dice Kristeva que ese "drama orgánico" al que apunta Einsenstein tomaría sencillamente la forma de "un horror representado". Y para la discípula de Lacan, la catarsis, regulamiento que toda sociedad necesita, no pasa hoy quizá por los mitos o los cuentos de hadas como antaño, sino más bien por el cine u otros productos de la cultura visual. Si aceptamos, como afirma el psicoanálisis, que en la psique de cada cual habitan sus propios fantasmas y que el arte es una de las posibilidades que tenemos de verlos representados, una obra de arte inocua, que pasa sin dejar huella, no será capaz de cifrar, gracias a su ritmo plástico, "la pulsión –la agresión– que nos vuelve del otro sin respuesta y que, por consiguiente, quedó sin captar, sin simbolizar, sin consumir"<sup>26</sup>; en suma, sin ser representada.

Precisamente en la palabra encontrará Juul su cura. Sin cuerpo, tan sólo una cabeza pateada y maltrecha (*figura 2*), Juul es recogido por la pequeña Nora, curado y cuidado. La niña le entrega un lápiz y le ofrece así la posibilidad de acceder a lo representado, a lo simbólico. Sólo cuando es capaz de narrar, de escribir, de representar el horror, se convierte Juul en un yo: "Yo tenía rizos..." (*figura 1*)

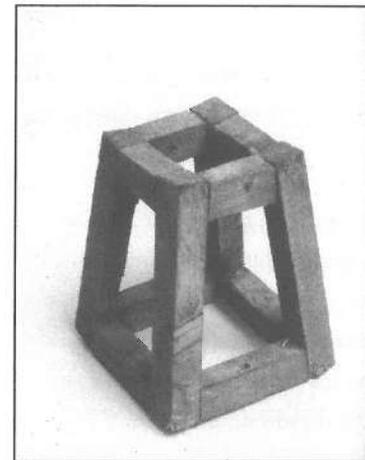


Figura 1



Figura 2

<sup>26</sup> KRISTEVA, Julia, 117.

## 7. ¿Quién soy yo?

Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la nada del yo que soy.

(Roland Barthes: *Crítica y verdad*<sup>27</sup>)

Hasta aquí hemos visto cómo dos obras tan distintas como Juul y Jesús Betz son capaces de empujar a una experiencia artística semejante; su fuerza y su calidad literaria apuntan a que, potencialmente, ambas son capaces de incidir en los procesos internos del lector, de provocar una catarsis. No en vano, ambas abordan la cuestión de la identidad y la autorrepresentación desde una postura radical, relacionada con el propio cuerpo. Como conclusión, volveremos a ésta cuestión del cuerpo que relaciona una y otra y que junto a los recursos artísticos y estilísticos que las dos despliegan les otorga su capacidad de impacto.

Desde una perspectiva psicoanalítica, toda incertidumbre psíquica “no es más que una incertidumbre con respecto al propio cuerpo -¿soy hombre o mujer? ¿soy humano o inhumano? - y se despliega en fantasmas diversos.”<sup>28</sup> En el fondo, la angustia de Jesús Betz, la de Juul, no es sino la de todos y cada uno de nosotros. Pero ¿cuál es esa angustia en la que no dejamos de reconocernos? Tanto Jesús Betz como Juul tratan de cernir una ausencia, un vacío, una falta. Para Jesús, la falta más crítica que pueda darse, la de su propio cuerpo. A Juul le falta algo de naturaleza más sutil pero no menos acuciante: el reconocimiento del otro, tanto que acaba por sacrificar su cuerpo “real” en aras de ese otro simbólico que anhela poseer. Así, ambas historias abordan lo que cita Roland Barthes en su obra *Crítica y verdad*<sup>29</sup>

El sujeto no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje (según el “género” de literatura que se elija) sino, por el contrario, un vacío en torno al cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada, inserta en una cadena de transformaciones, de suerte que toda escritura que no miente designa no los atributos interiores de un sujeto, sino su ausencia. El lenguaje no es el predicado de un sujeto inexpresable, o que aquel serviría para expresar: es el sujeto.

<sup>27</sup> BARTHES, Roland (1966). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 73.

<sup>28</sup> KRISTEVA, Julia, 103

<sup>29</sup> BARTHES, Roland, 73

Según esa lógica, lo que hallamos en los dos libros que hemos analizado no son “yoes” definidos por una serie de atributos internos, sino discursos que tratan de cernir un vacío, una carencia, un hueco. Una falta perfectamente simbolizada en el caso de Jesús Betz, que encuentra en la voz, precisamente, el vehículo para suplir la ausencia; una nada de la que Juul constituye todo metáfora, puesto que él sólo es una representación, un sujeto del lenguaje, el símbolo de un símbolo, un vacío en torno al cual se teje un discurso y del que sólo ese discurso lo puede rescatar. Ese mismo vacío al que se asoma el artista cuando el arte es sincero, el abismo que cada uno de nosotros contemplamos por ventanas diversas para tratar de avenirnos con él. Cuando tenemos suerte, como en este caso, la ventana es la buena literatura.

## Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.

BARTHES, Roland (1987). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.

BERNARD, Fred y Roca, François (2003). *Jesús Betz*. México: Fondo de Cultura Económica.

CADENAS, Paula (2004). *Giros y reveses: representaciones de la infancia en la historia*. Caracas: Banco del Libro.

CAMPBELL, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid: Fondo de cultura económica.

CERVERA, Juan. “La literatura infantil en la construcción de la conciencia del niño”. [en línea] Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [referencia de 20 de abril de 2007]. Disponible en web: [www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirve-Obras/platero/01472844211304973254480/p0000001.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirve-Obras/platero/01472844211304973254480/p0000001.htm)

ECO, Humberto (1990). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

GARCÍA PADRINO, Jaime (2001). “Vuelve la polémica: ¿existe la Literatura... Juvenil?” *Cuatrogatos* nº 8, (octubre-diciembre).

GONZÁLEZ, Luis Daniel. “Apuntar alto para llegar lejos”. [en línea] Máster en Libro y Literatura Infantil y Juvenil de la UAB. [referencia noviembre 2006]

- GÓNZALEZ, Luis Daniel y ZARAPAÍN, Fernando (2005). "Aproximaciones al lenguaje de los álbumes (y 6)", *CLIJ* nº 184 (julio/agosto 2005): 7-14.
- HUNT, Peter (2001). *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- JUNQUERA, Juan José (2002). *Historia universal del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- JURI, Silvina (2007). Un canto a la esperanza, *Imaginaria*, 205.
- KRISTEVA, Julia (2001). *La revuelta íntima*. Buenos Aires: Eudeba.
- LACAN, Jacques (1975). *Le Séminaire, livre XX. (1972-1973)*. París: Senil.
- LEWIS, David (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Texts*. Londres: Routledge.
- MAEYER, Gregie de y Vanmechelen, Koen (1996). Juul. Santa Marta de Tormes (Salamanca): Lóñez Ediciones.
- NODELMAN, Perry (2001). "Todos somos censores" en *Un encuentro con la crítica y los libros para niños*. Caracas: Banco del libro.
- \_\_\_\_\_. (1991) "The Eye and the I", *Children's Literature*, 19.
- PETRINI, Enzo (1963). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp.
- PROPP, Vladimir (1972). *Morfología del cuento*. Madrid.
- SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel (1996). "Catarsis en la poética de Aristóteles", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 127-147. Servicio de Publicaciones UCM.
- SCHWENKE WYLE, Andrea (2001). "First-Person Engaging narration in the Picture Book: Verbal and Pictorial Variations", *Children's Literature in Education*, Vol. 32, 3.
- ZAPATA, Ángel (2002). *El vacío y el centro*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.

## RESEÑAS / REVIEWS

HONEGGER, Thomas, and WEINREICH, Frank (eds.) (2006). *Tolkien and Modernity Vols. I-II*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers

Raúl Montero Gilete

Funny and easy summer courses, S.L.

ra\_berams@yahoo.com

The editors of this collection of essays state in their introduction that the project "grew out of the wish to further the exploration of Tolkien as a 'contemporary writer', i.e. an author whose literary creations can be seen as a response to the challenges of the modern world." The approach is not new – both Tom Shippey (*J.R.R Tolkien: Author of the Century*) and Brian Rosebury (*Tolkien: A Cultural Phenomenon*) have previously written significant studies on the subject – but the essays contained in these two volumes show that there is still much to be said about Tolkien's relationship to his own times, and many of them offer substantial advances in the field.

The treatments to the theme vary greatly, ranging from the perspective of comparative literature, as in Thomas Honegger's analysis ("The Passing of the Elves and the Arrival of Modernity: Tolkien's Mythical Method") of Tolkien's particular version of a well-known stylistic feature of high modernism, to philosophical issues present in Tolkien's writings that are seen to be inherently modern, perhaps best expressed in Frank Weinreich's succinct "Brief Considerations on Determinism in Reality and Fiction".

One interesting perspective is derived from Tolkien's own theory of fairytales, as explained in his 1937 essay "On Fairy-Stories" (which has come to be considered a cornerstone in the growing corpus of research conducted in the field of fantasy literature). Such an approach is taken by Jessica Burke and Antony Burdge, in their article "The Maker's Will ... fulfilled?". Here, Burke and Burdge examine how the process of "sub-creation" (a term coined by Tolkien to express his underlying assumption that "authentic" fairy story, as he understands the term, articulates a transcendent contact between a higher reality and the earthly reality)