

Eva María Villar Secanella

evillar@unizar.es

Universidad de Zaragoza

(Recibido 9 julio 2011/

Received 9th July 2011)

(Aceptado 1 junio 2012/

Accepted 1st June 2012)

Pactos ficcionales, construcción de identidad

*FICTIONAL PACTS,
CONSTRUCTING IDENTITY*

Resumen

Este artículo parte del concepto de que los textos literarios reconstruyen un escenario ficcional en el que se representa y reactualiza una memoria colectiva que es reflejo, también cooperante, en la producción de los cambios sociales y el imaginario de una sociedad, e influyen en la enculturación y formación de la construcción de la identidad de sus lectores. Tomando como espacio de estudio la cultura española de la época de la transición y centrado el análisis en textos en los que la niña ficcional cumple una función protagónica, se observan, a través de la memoria literaria reflejada en *Los Cinco y el tesoro de la isla*, *Pippa Mediaslargas*, *Veva y el Mary Bella y Oscura*, los antiguos y nuevos pactos ficcionales que el texto establece con su intérprete, la evolución del concepto de verdad y las diferentes relaciones que el texto mantiene con la autoridad así como el rol que la colectividad le adjudica a la heroína según su género, buscando descubrir las identidades que se pretendieron formar a través de la literatura juvenil difundida por la sociedad del momento.

Palabras clave: heroína, imaginario, identidad.

Abstract

This paper starts from the concept that literary texts construct a fictional scenario where a collective memory is represented and actualized; a collective memory which is a reflection, as well as a cooperating agent, in the production of social changes where literary texts have influence on the reader's own knowledge and in the construction of her/his identity. The study is framed in the Spanish transitional period into democracy and it is focused on the analysis of texts where the fictional girl is the main character: *Five on a Treasure Island*, *Pippi Langstrump*, *Veva y el Mary Bella y Oscura*. The paper analyzes the old and new fictional pacts that the texts establish with the reader and interpreter, the evolution of the concept of truth, the different relationships with the authority as well as the role that the society attributes to the heroine according her the gender. This paper identifies the type of women identities constructed in the historical context of the Spanish transition and readers of the young literature of that moment.

Key words: heroine, imaginary, identity.

Introducción

Este artículo toma como marco teórico referencial, estudios antropológicos como los de Joseph Campbell o Mircea Eliade, a partir de los cuales podemos rastrear y focalizar en la literatura juvenil, vestigios de un primitivo rito iniciático de la pubertad a través del cual al joven neófito le era revelada la cultura de su colectividad y con ella adquiría condición de adulto; estudios sobre la novela de autoformación, como los de María Ángeles Rodríguez Fontela, donde se pone de manifiesto la reactivación del héroe épico dentro de un discurso narrativo con voluntad de regreso hacia el origen mítico y el papel protagónico del héroe ficcional adolescente atravesando un espacio textual de iniciación, próximo a los ritos de pubertad, en el que se desarrolla un proceso de autoformación tanto para el héroe ficcional como para su intérprete. También estudios sobre hermenéutica desarrollados por Hans-Georg Gadamer en los que se reflexiona, entre otros temas, sobre los cambios producidos en las relaciones que cada sociedad mantiene con la autoridad; entendiendo que la autoridad, la esencia que la sustenta, se encuentra anclada no tanto en un acto de obediencia como de reconocimiento. A estos estudios se le añaden otros vinculados a la teoría de la recepción o el acto lector como exploración, en los que el espacio ficcional se considera, como en el caso de Graciela Montes, un lugar de libertad en el que poder practicar diferentes modos de vida en múltiples realidades y un territorio fronterizo entre el individuo y su cultura. Una "...zona de intercambio entre el adentro y el afuera, entre el individuo y el mundo, pero también algo más: única zona liberada. El lugar del hacer personal" (Montes, 1999: 52).

Para la elaboración de este artículo me he centrado en *Los Cinco y el tesoro de la isla*, *Pippa Mediaslargas*, *Veva y el mary Bella* y *Oscuro*, obras todas ellas en las que la niña cumple una función protagónica y que constituyeron, independientemente de su origen, un referente de lecturas en la transición española, desde el año 75 hasta mediados de los 90. El análisis se encuentra focalizado en la categoría de la voz narradora, como autoridad sobre el mundo ficcional que presenta y guía al intérprete; la palabra como instrumento para construir la narración, desde su significado más directo o convencional hasta la imagen poética; y los espacios como escenario, contexto o educación ambiental que ejercen influencia en la autoformación del héroe.

1. El título de la obra: primer pacto ficcional

Algunos estudiosos, como Janer Manila o Teresa Colomer, consideran el comienzo de la narración como un aspecto fundamental, no sólo para atrapar y seducir al lector, sino también como el elemento base que le abre al espacio ficcional, lo ubica en el comienzo de su viaje lector y muestra las claves, los pactos que la voz narradora busca establecer con su intérprete.

Si nos detenemos en el título *Los Cinco*, encontramos la presentación del número de protagonistas de la narración. Se trata de un grupo, un colectivo. Mircea Eliade nos induce a reflexionar sobre una de las diferencias primitivas entre la iniciación de los adolescentes según su sexo:

para las chicas, la segregación tiene lugar en cada caso inmediatamente después de la primera menstruación, y por ello es individual; mientras que para los chicos, la iniciación es colectiva, teniendo lugar para todos durante la pubertad. (Eliade, 2007: 71)

Nos encontraríamos, por tanto, con un formato adoptado de iniciaciones masculinas, aunque este grupo de neófitos, también esté compuesto por niñas adolescentes e, incluso, una de ellas, Jorgina, tenga un carácter protagónico sobre todos los demás.

El título de este primer libro: *Los cinco y el tesoro de la isla*, avanza un tema de aventuras próximo a otras obras de la LJ y se abre, por la connotación de la palabra, hacia un espacio aislado en busca de un objeto de valor y enigmático; lo que promete acción, intriga y aventura. En el índice aparecen 17 capítulos, el primero de ellos se titula *Una gran sorpresa*, donde la intriga continúa confirmándose como una de las estrategias utilizadas por el discurso narrativo para captar la atención del lector.

Por el contrario, en el juego lingüístico y la tendencia al absurdo del título *Pippa Mediaslargas*, se presenta una voluntad de desviar al lector en la búsqueda del significado directo, al mismo tiempo que tiende, presentando a la heroína por su nombre, a individualizarla.

La obra de *Pippa Mediaslargas*, como en el caso de *Los Cinco*, también se encuentra dividida en capítulos. El primero se titula *Pippa llega a "Villegulla", su casita de campo*. Persiste el juego sonoro y el absurdo y se encuentra cierta similitud con la novela de autoformación, en la medida en que a la unidad del monomito descrita por Campbell (1984: 35): "*separación-iniciación-retorno*", se le concede mayor protagonismo a la tercera fase, al regreso. No se trata de una partida, sino de una llegada. Pippa regresa a un hogar, por otra parte, desconocido, ya que su padre "había comprado la casita del huerto para vivir en ella con Pippa cuando fuera viejo y ya no pudiera navegar. Pero tuvo la desgracia de caer al mar. Y entonces, Pippa, que esperaba su regreso, se fue sin pérdida de tiempo a Villegulla" (Lindgren, 1994: 8).

El título *Veva y el mar*, también contribuye a individualizar a la heroína y sugiere el mitotema propio de regreso a los orígenes, al mar. Unos orígenes asociados a un espacio material, geográfico y al mismo tiempo subjetivo. Una imagen que nos remonta a un "antes de la conciencia" y nos transporta a un mundo inconsciente, onírico; se trata de esos orígenes pre-humanos donde el héroe primitivo, enfrentándose al caos, construyó la civilización tal y como ahora la conocemos.

En el título *Bella y Oscura* apreciamos la ambigüedad del significado y una iniciación a la sensualidad de la palabra, un regreso a su condición mítica. Del intérprete se requiere una participación activa, reanimar la palabra en un amplio desplazamiento, hacia el origen del lenguaje, ese instrumento –nos dice Janer Manila– "a través del cual se hacen explícitas su identidad y su presencia histórica" (Janer, 2002: 82). Y es esa ambigüedad de la palabra la que manifiesta las intenciones de un texto que busca estimular la rememoración de la experiencia enciclopédica y vital de su intérprete, y su imaginación en la reconstrucción de sentidos.

2. Relaciones con la autoridad y el concepto de verdad

En el caso de *Los Cinco*, la obra se abre en diálogo, los personajes hablan directamente y el lector se cuela en la conversación, un recurso, como señala Teresa Colomer (2005: 42), con el que el texto pretende animar la curiosidad del lector y su implicación activa en la reconstrucción de la realidad ficcional: quiénes son esos personajes, dónde ubicarlos, cuál es el conflicto. Sin embargo, una voz narradora heterodiegética interviene inmediatamente, a penas sin darle tiempo al intérprete en esa búsqueda individual del significado a la que hace referencia Colomer y, como si temiera la posibilidad de que el lector, en su soledad, se desviara o confundiera en la reconstrucción del sentido, sale a su encuentro para ubicarlo. Ella habla en tercera persona y en un tiempo pasado, dos rasgos de la narración que sitúan al lector en un espacio ficcional. Describe el contexto y las acciones con tendencia a la reproducción fiel de una realidad cotidiana próxima a la de un lector contemporáneo, lo que sin duda acerca al héroe lector a una identificación de su propia experiencia con el texto, prácticamente de forma directa, perdiendo, por otra parte, la posibilidad de un desplazamiento más amplio.

La tendencia que la voz narradora de *Los Cinco* muestra hacia la reproducción fiel de la realidad y hacia las asociaciones directas hacia el significado, coincide con la idea de verdad que se desprende del texto. La verdad existe en esta obra como unívoca y tangible y no sólo existe, también su valor se exalta en sucesivas ocasiones y se confirma como valor fundamental. Jorgina, la heroína, siempre dice la verdad, y ese es uno de los rasgos que la honra y la diferencia de los cobardes.

Y si es que no pensáis creeros las cosas que os diga no os volveré a dirigir la palabra.
Yo no acostumbro a decir mentiras. Faltar a la verdad es cosa de cobardes, y yo no soy una cobarde (Blyton, 2003: 24)

El discurso narrativo se conforma por medio de la voz heterodiegética y los diálogos mantenidos por voces intradiegéticas. Estos diálogos son constantes y, a través de ellos, los personajes introducen información, en primera persona y en un tiempo presente, sobre su personalidad y estado de ánimo, intenciones o acciones. Excepcionalmente aparecen en momentos de soledad, prácticamente sólo tenemos acceso a su comportamiento social. Su comportamiento individual, pensamientos, sentimientos o procesos psicológicos se ven debilitados a favor de las conductas colectivas y la acción. Es la acción, la aventura externa del héroe y no tanto su proceso de evolución interior, la información que prevalece sobre todas las demás. El lenguaje que utilizan estas voces intradiegéticas pretende acercarse al realismo conversacional y al lenguaje comunicativo; lo que sin duda le facilita al lector el recorrido hacia el significado más convencional de la palabra, pero al mismo tiempo, le resta atención a la función poética del lenguaje, a la exploración de la palabra, a la soledad del lector en su experiencia individual hacia el autodescubrimiento. Estas voces intradiegéticas, por otro lado, no perciben la presencia del lector, contribuyendo a la sensación del intérprete de estar situado fuera de la narración, espectador de la acción. Sin embargo, la voz narradora heterodiegética es omnisciente, ella lo ve todo, es capaz de introducirse en las emociones de los personajes, aunque apenas utilice este recurso, y percibiendo la presencia del lector hacia él dirige su voz. Ella ostenta la autoridad sobre el discurso, acuciada por la comparación que el lector establece con esas otras voces intradiegéticas que, conviviendo en el discurso narrativo, lo conforma; pero se encuentran limitadas en una condición humana con la que el lector se identifica.

En el caso de Pippa, sin embargo, los momentos de soledad son habituales, ella misma habita la soledad más absoluta y cumple ese rasgo de orfandad tan estrechamente vinculado a las heroínas del cuento maravilloso y la novela de autoformación, un rasgo con el que la voz narradora enfatiza, precisamente, la presencia de esa soledad. Un escenario, por otro lado, indispensable en la partida del héroe, en su búsqueda individual de autodescubrimiento y autoconciencia, y que la voz narradora desdramatiza de inmediato, en clave de humor, apelando a las ventajas que supone recorrer en libertad el camino y generando un juego de complicidad con el intérprete.

No tenía ni padre ni madre, lo cual era una ventaja, pues así nadie la mandaba a la cama precisamente cuando más se estaba divirtiendo, ni la obligaba a tomar aceite de hígado de bacalao cuando le apetecían los caramelos de menta. (Lindgren, 1994: 7)

El juego es la forma primera en la que nuestra especie comienza a experimentar, relacionarse con el entorno, desarrollar su imaginación y adquirir conocimiento. El juego y la fiesta, por otro lado, y como nos señala Janer Manila "son siempre una victoria sobre la soledad" (Janer, 2002: 12).

La voz narradora heterodiegética, en tercera persona y en tiempo imperfecto nos abre, indiscutiblemente, y ya en sus primeras líneas, al espacio ficcional de un cuento. Nos encontramos

en un espacio que parece lindar con la civilización, en un pasado imperfecto, ambiguo, atemporal, ficcional, mágico.

En los confines de una pequeña ciudad sueca había un huerto exuberante, y en él una casita de campo. En esta casita vivía Pippa Mediaslargas, niña de nueve años que estaba completamente sola en el mundo. (Lindgren, 1994: 8)

Este inicio no es, en realidad, una fórmula convencional de inicio de cuento y, sin embargo, jugando a serlo, contiene las claves textuales e intertextuales necesarias para excitar nuestra memoria en "un trabajo de lectura y de interpretación de las apariencias que debe marchar como al revés y en sentido contrario del trabajo de lo que llamamos falsamente la vida, como deshaciendo lo que está hecho" (Larrosa, 1996: 135). Y así, como si de una Matrioska se tratara dentro de la pequeña ciudad encontramos un huerto, y dentro del huerto una casita, y dentro de la casita a Pippa. La intriga, de este modo, no se encuentra en la acción, como en *Los Cinco*, proyectada en la incertidumbre de unos hechos futuros que nos instigan a seguir. La intriga, o más bien el secreto, se esconde en el propio discurso narrativo. Gadamer, recogiendo apreciaciones de Martin Heidegger, nos hace detenernos en la relación etimológica que mantienen las palabras verdad y desocultación. "Aletheia significa propiamente desocultación" y nos induce a la reflexión sobre el hecho de que "la verdad tenga que ser arrebatada del estado de ocultación y encubrimiento" (Gadamer, 1994: 53). Esta idea coincide plenamente con las teorías de Mircea Eliade cuando nos informa sobre la iniciación de la pubertad, en el mundo primitivo, como un rito de paso que, por encima de todo, representa "la revelación de lo sagrado", entendiéndose por sagrado no sólo lo que hoy entendemos por religión, sino todo aquello que conforma la cultura de la tribu. Es el acceso al misterio, a través de la iniciación, como "el candidato pasa más allá del medio natural –el medio del niño– y gana acceso al medio cultural" (Eliade, 2007: 22).

En esta obra, se potencia el humor y la parodia, incluso el tono jocoso del carnaval reflejado en la vestimenta de Pippa. Esta estrategia discursiva nos remite a una cultura popular, el origen de la narración en su fase primigenia y oral, que se ve agudizada por la tendencia de la heroína a contar historias que le sucedieron, o que escuchó, cuando recorría el mundo en barco con su padre. La voz narradora heterodiegética del cuento maravilloso comparte autoridad con la voz de Pippa, una voz de cuenta cuentos, la voz heredada de los rapsodas. De este modo se efectúa, nuevamente, un regreso, el regreso a los orígenes de la narración.

Rodríguez Fontela, analizando las investigaciones de Mircea Eliade sobre la infancia del héroe, nos induce a reflexionar sobre la función que desempeña la niñez extraordinaria del héroe en la construcción de los mitos e incide en la idea de que el conocimiento del origen de las cosas, nos permite comprenderlas y dominarlas. El retorno a los orígenes "no sólo cumple una función relevante en la estructura iniciática de las narraciones arcaicas sino que también es la base antropológica que sustenta la existencia de los mitos" (Rodríguez Fontela, 1996: 81-82).

La voz narradora heterodiegética nos relata los orígenes de Pippa y los hechos que acontecieron en su pasado primigenio a partir de un discurso narrativo de connotaciones míticas. Esta voz narradora no se pronuncia acerca de la certeza o falsedad de los hechos, se limita a relatarnoslos. "Cobra especial irrelevancia la consideración del carácter ficticio o verdadero. Las narraciones mitológicas son, en su origen, ficticias pero la sociedad que las creó, las acepta como verdaderas" (Rodríguez Fontela, 1996: 59). Muy al contrario de la postura tomada por *Los Cinco* donde la verdad es un valor fundamental, Pippa confiesa no serle siempre fiel a la verdad.

No se puede pedir a una niña cuya madre es un ángel y cuyo padre es el Rey de los Canibales, y que, además, se ha pasado la vida navegando por todo el mundo, que diga siempre la verdad. (Lindgren, 1994: 12)

Pippa se narra, es su relato interior. "¿Qué te explicas a ti mismo de ti mismo?" –nos pregunta Janer Manila–, "¿Qué mentira te cuentas con la finalidad de organizar tu propio caos?, porque narrar también es poner orden, configurar una historia, organizarla, dar sentido al caos" (Janer, 2002: 76). Somos los que nos contamos, aquello que recordamos de nosotros mismos. A través de su memoria, Pippa se ha convertido a sí misma en una leyenda, en un misterio, un héroe humano divinizado por el poder de su propia narración. Sus orígenes son inciertos, ella viene de los mares, del Océano, del infinito insondable, del caos y ahora habita "Villegulla", en las lindes de la civilización, dispuesta a iniciar su viaje.

En el caso de *Veva y el mar*, también se miente, Genoveva, la abuela de Veva, así se lo confiesa: "Miento bastante, Veva, para evitar problemas" (Kurtz, 1983: 12). Aunque en este caso, contrariamente al de Pippa, a la mentira parece perseguirle un cierto sentimiento de culpa y necesita de justificación. Y Veva, en cierto modo también como Pippa, es una heroína extraordinaria gracias al conocimiento de la palabra, con sólo 9 meses es capaz de conversar y leer.

Veva y el mar se encuentra dividida en capítulos, el primero se titula: *Un gran problema*. Así, y acompañados por la voz narradora, irrumpimos, precisamente, en ese espacio de caos sugerido por el título. La voz narradora intradieгética mantiene algunos puntos en común con la voz narradora de la novela lírica, una de las manifestaciones más modernas de la novela de autoformación: el punto de vista de la voz narradora es desde el "yo protagonista" y representa la identidad entre la voz narradora y la del héroe de la novela donde el dominio textual es el de la subjetividad en detrimento de la acción. Una voz semejante la encontramos ya en *Paulina* de Ana María Matute. La voz narradora, la del héroe ficcional y la del héroe intérprete parecen tender a la fusión y a éste último, al intérprete, se le propone una participación activa, personal y reflexiva sobre el proceso de lectura. A través de la subjetividad de esta voz narradora, el discurso narrativo manifiesta su carácter autorreflexivo.

El Bildungsroman como novela autoconsciente, alcanza especialmente a la figura del lector. Éste realiza una lectura reflexiva a instancias de la misma narración. En el curso de la lectura reflexiva, el lector desarrolla su propia autoformación y obtiene un autodescubrimiento desde sus expectativas vitales, culturales y literarias. (Rodríguez Fontela, 1996: 53)

Un lenguaje coloquial en tono lúdico, se mantiene cerca del intérprete, guiándolo, facilitándole el camino hacia el autodescubrimiento, generando complicidad y relativizando el drama que podría suponer una situación de cambio, de caos. El secreto se abre al comienzo de la obra, Veva intuye que algo está pasando, algo está cambiando. La revelación se demora, invitándole al lector a proseguir un viaje de descubrimiento.

Todo eran silencios, todo se resolvía en mirarme con caras compungidas, besarme a cada momento, decirme cosas cariñosas que me gustaban mucho, pero no dejaban de escamarme porque no venían a cuento. (Kurtz, 1983: 5)

El secreto se lo desvelará su abuela, ella le anuncia que ha llegado el momento de la separación. Sus padres se van de viaje, y Veva y su abuela se irán de vacaciones a la antigua casa, cerca del mar, en la

que Geneveva y su primer marido compartieron sus vidas hasta que este murió. Ahora es la masía del tito Juan, el hermano de su primer marido. Para ambas significa un viaje de retorno a los orígenes, un viaje de regreso que realizarán juntas hacia la memoria.

La figura del ayudante del héroe fue, según los estudios antropológicos de Mircea Eliade o Joseph Campbell, el maestro que acompañaba al neófito en su viaje iniciático, un adulto que con anterioridad había superado con éxito las pruebas de iniciación a su cultura y a través de las cuales se le reveló el conocimiento de su sociedad. Su papel es protagónico, ayuda al héroe a construir sentidos y a avanzar en una iniciación de autodescubrimiento, al mismo tiempo que le transfiere la cultura de su colectividad y él mismo supone un modelo social. Estos maestros femeninos que acompañan a la heroína, representan una tendencia de regreso al origen de la Madre Universal y, teniendo en cuenta que son portadores y transmisores del conocimiento, también reflejan ciertas tendencias matriarcales dentro de su colectividad. En el caso de *Veva y el mar*, Geneveva, es una de las ayudantes más significativas de la obra. La figura de la abuela, por otra parte frecuente en el cuento maravilloso, supone un regreso a la tradición. Gadamer realiza una reflexión acerca de la relación que mantienen autoridad y tradición:

Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonablemente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. Toda educación reposa sobre esta base... (Gadamer 1996: 348)

Veva es la heredera de la cultura de Geneveva, de su forma de ver y organizar la realidad, incluso de su nombre. Y aunque el texto ponga en cuestión algunas costumbres, sobre todo en lo referente a las creencias religiosas, lo cierto es que el espacio de soledad de Veva, se ve reducido por la presencia de su abuela y el viaje compartido hacia el retorno.

Los finales felices de Bettelheim se muestran escépticos en el marco de una sociedad descreída. "Final feliz, ¿para quién? –se pregunta Fontela– ¿para el lector?, ¿para el autor?, ¿para el protagonista? ¿Qué pautas rigen tales valoraciones?" (Rodríguez Fontela, 1996: 73). Los Bildungsroman son novelas de final abierto y el final de *Veva y el mar* nos deja abierto el secreto sobre la relación que mantienen Geneveva y el tito Juan. De esta forma es como el secreto envuelve al texto, abriéndolo y cerrándolo, ofreciéndole un movimiento circular de cuento, de viaje iniciático, de regreso al inicio.

En *Bella y Oscura*, la obra se abre con una voz narradora bajo el punto de vista del "yo testigo". Una perspectiva propia de la novela de autoformación y lírica y que, en su necesidad de documentar las fuentes del relato, manifiesta una voluntad de regreso a la ciencia que le dio origen, la Historia. La vinculación, por otro lado, entre la Historia de nuestro pasado más remoto y el mito, es estrecha. Y de hecho, la obra se abre en el génesis de la heroína, cuyo discurso narrativo mantiene relaciones intertextuales con un génesis sagrado que nos remonta al origen de la Humanidad: "por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra" (Montero, 1999: 7). Baba llega a la vida humana atravesando el caos, "de lo anterior tan sólo guardo un puñado de imágenes inconexas y turbias" (Montero, 1999: 7), ese mismo caos al que enfrentándose el "héroe mítico" o el "héroe civilizador", como lo denomina Mircea Eliade, reconstruyó el mundo y la condición humana tal y como hoy la conocemos. La vida de Baba se inicia por el poder que la memoria le confiere y su consecuente capacidad de recordarse, es decir, relatarse. En este sentido, existen ciertas similitudes con *Pippa*

Mediaslargas: "Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco" (Montero, 1999: 7).

Las novelas de autoformación dan un valor esencial a la memoria, en *Bella y Oscura*, concretamente, ese valor, como venimos analizando, adquiere connotaciones sagradas. Del mismo modo que en las culturas primitivas, la memoria de la tribu también poseía cualidades sagradas y su transmisión y conocimiento le ofrecía al iniciado las facultades de transformación en ser adulto y le capacitaba para ingresar como miembro de la colectividad. María de los Ángeles Rodríguez Fontela, aludiendo a las palabras de E. Welty nos induce a la reflexión sobre las semejanzas que se encuentran en el acto de descubrir y recordar. "A medida que descubrimos recordamos; al recordar, descubrimos, y esto lo experimentamos con mayor intensidad cuando convergen nuestros viajes interiores" (Rodríguez Fontela 1996: 85). Las novelas de autoformación son relatos de inicio, de regreso al inicio, de retorno a la tercera fase de la unidad del monomito. A través de la rememoración, el héroe ficcional y el intérprete realizan un viaje de autodescubrimiento y de reconstrucción. A través de la memoria se (re)ordena el pasado, se (re)organiza el caos y se (re)construye la identidad en un acto de reflexión hacia la propia conciencia.

La conciencia rememorativa del protagonista ayuda, creemos, a evocar nuestros propios recuerdos, a definir nuestra propia experiencia, a proyectar nuestros valores, a configurar, en fin, el esquema de nuestra propia conciencia que la obra sea capaz de configurar cuando interpretamos su sentido. (Rodríguez Fontela 1996: 86)

Ya no somos el producto de un ser superior, el ser humano se convierte en producto de su propia narración y, creador también, de la realidad que lo circunda. La acción del héroe, el enfrentamiento del héroe contra seres extraordinarios o fuerzas sobrehumanas "ha cedido su preeminencia narrativa a la lucha del héroe consigo mismo" (Rodríguez Fontela 1996: 417). El espacio se convierte en metáfora, transforma al héroe, del mismo modo que el héroe transforma el espacio que habita. El espacio es convertido en estado psíquico. El túnel es una constante como símbolo de transición y renacimiento a una nueva vida que también aparece en *Paulina* o en *Caperucita en Manhattan* y representa una vuelta a las entrañas de la Tierra, una vuelta a los escenarios de antiguos ritos iniciáticos donde el ser humano habitaba en soledad y por un tiempo, espacios oscuros y silenciosos como cabañas o cuevas y de las detalladas descripciones que a este espacio se refieren, desplazándose el intérprete hasta él, se puede reconstruir el estado psíquico que se experimenta en el tránsito: "De modo que para mi memoria nació de la negrura de aquel túnel, hija del fragor y del traqueteo, parida por las entrañas de la tierra a una fría tarde de abril y a una estación enorme y desolada" (Montero 1999: 7).

3. Confrontación yo/mundo. El género y sus límites

Ya en las primeras líneas de *Los Cinco* y *el tesoro de la isla*, se apunta esa fase de ruptura con el mundo familiar, indicada en la unidad del monomito descrita por Campbell, la separación necesaria en el héroe, en dirección hacia lo inexplorado, en busca de ese objeto oculto y enigmático que es el conocimiento. Espacios como el bosque o el desierto, la isla- podríamos añadir- en el caso de *Los Cinco*, al ombligo del mundo, nos dice Campbell, "el centro umbilical a través del cual las energías de la eternidad irrumpen en el tiempo" (Campbell, 1984: 45).

Las causas del viaje pueden ser varias, en esta ocasión se trata de causas externas a la voluntad de nuestros héroes. Una autoridad superior a ellos, sus padres, les inducen al viaje. El viaje de estos

héroes será hacia la casa de sus tíos, donde conocerán a Jorgina, su prima. Se trata de una cierta vuelta a los orígenes, familiares directos con los que apenas han tenido contacto. Una parte de su colectividad que desconocen y que habita en una casa antigua "construida en la cima de un pequeño acantilado" (Blyton 2003: 14). Ellos se dirigen hacia ese mar que evoca un cierto espacio onírico, aunque en realidad, se verá neutralizado por la acción y la aventura en busca del tesoro que se encuentra escondido en una isla.

"-¡No! -dijo Ana-. Oh, mamá: ¿es verdad eso? ¿No podréis pasar las vacaciones con nosotros? Siempre lo habéis hecho" (Blyton 2003: 7). Ana se resiste a la separación. Ana es una niña, y ella representa el estereotipo de niña convenido por la colectividad que este texto refleja. Un caso muy similar al de Annika, una de las heroínas secundarias de *Pippa Mediaslargas*. Las dos niñas mantienen muchos puntos en común, entre otros, sus dificultades para superar las pruebas físicas, y el miedo. Sin embargo, ni la voz narradora ni Pippa parecen asociar las dificultades de Annika con su género y, si lo hacen, se limitan a considerarlo el punto más vulnerable de Annika para avanzar en el camino y Pippa, simplemente, acompaña a su amiga y la ayuda a superar las dificultades que encuentra en el viaje. De hecho, sólo un lector familiarizado en prejuicios de género, podría advertir el mensaje implícito.

- Annika volvió a trepar por el tronco. Las piernas le temblaban. Pippa la ayudó en la parte más difícil. Se estremeció ligeramente cuando vio lo oscuro que estaba el interior del tronco; pero Pippa la cogió de la mano y le dio ánimos (Lindgren 1994: 57).

Sin embargo, los rasgos de género, en *Los Cinco*, persiguen y definen, férreamente, la conducta de nuestros héroes. Jorgina, la heroína protagonista, se presenta ya en el primer capítulo, pero su aparición se demorará con la intención de ofrecerle un relativo carácter enigmático a este personaje y generar un cierto suspense en el lector que le inste a proseguir la lectura. Los cinco protagonistas de esta obra son "héroes normalizados" desde un sentido convencionalmente establecido, lo que una vez más aproxima al héroe lector a una identificación inmediata con los personajes, restándole valor al desplazamiento psicológico del intérprete, al acto experimental y explorador de la lectura y a su función de autodescubrimiento personal. Jorgina, como heroína protagonista, mantiene un rasgo especial, es rara y, en cierto modo, es el personaje que más se acerca a la soledad. Aunque excepcionalmente el texto deja a Jorgina, o a cualquier otro personaje, en intimidad con el lector, éste sabe, porque así lo cuentan las diferentes voces narradoras, que Jorgina prefiere la soledad. Tiene problemas de integración social y serias dificultades para representar el rol que su colectividad le adjudica según su género, de hecho, se hace llamar Jorge.

- ¿Tú no odias ser una chica? -preguntó Jorge.

-No, claro que no -dijo Ana-. Me gusta llevar vestidos y ropa bonita y me gustan mis muñecas: esas cosas no las pueden hacer los chicos.

-¡Bah! ¡Vaya fastidio tener que preocuparse por la ropa! -dijo Jorge, con voz desdeñosa-. ¡Y muñecas! Total: que eres una criatura. Es lo único que puedo decir. (Blyton 2003: 7)

El héroe ficcional, y su intérprete, necesitan de una cultura de la que huir, de un hogar del que partir para retornar a él. Es la confrontación del yo con el mundo. La unidad del monomito a la que se refiere Campbell. El héroe regresa de su viaje tras el éxito de una trascendencia individual que alcanza, su grado máximo de sublimación, compartiéndola con su colectividad, retornando a ella y ofreciéndole una participación de transformación. En esta obra, la búsqueda de trascendencia individual se encuentra debilitada por el escaso seguimiento en el proceso psicológico de los héroes a favor de la

aventura y la acción y espacios compartidos; así como una inclinación por las asociaciones directas que le restan tiempo al lector para habitar la soledad. Sin embargo, la conquista de la individualidad puede ser reconocida en ese objeto enigmático y oculto, herencia de Jorgina, ese tesoro descubierto por los cinco que contribuye a la transformación de la heroína y a su victoria en la pertenencia al grupo. "Por primera vez Jorge empezaba a entender que compartir las alegrías con los demás dobla el placer que estas nos producen" (Blyton 2003: 64).

Y la aportación de Jorgina en su viaje de regreso a la colectividad, ese conocimiento adquirido simbolizado en el tesoro, transformará también a su padre, un hombre de carácter desagradable que,

había cambiado mucho, parecía como si le hubieran quitado un peso de encima. Ahora era rico: Jorge podría ir a un buen colegio y su mujer podría tener todas las cosas que durante mucho tiempo él había querido regalarle y, además, podría dedicarse en adelante a sus libros, su trabajo favorito... (Blyton, 2003: 156)

Es común en el cuento maravilloso, heredero del relato épico, el que las protagonistas pertenezcan a una clase social baja, hecho explícitamente destacado en heroínas de la LIJ y también, en Jorgina. Aunque la trascendencia alcanzada, tras el viaje iniciático, no es únicamente de índole económico; la estrechez que logran traspasar y liberar tiene un sentido de orden espiritual.

La intención de comunicación con la colectividad y el compromiso de establecer nuevos pactos, se evidencia cuando los padres de Jorgina le conceden el permiso denegado hasta el momento, de que Tim, el quinto de los cinco, un perro amigo de Jorgina, viva con ellos. La relación que Jorgina y Tim mantienen es una relación muy similar a la de Gabi y Bicho en *El nido de los sueños* o a la de Dorothy y Toto en *El mago de Oz*, los únicos seres en los que estas heroínas encuentran comprensión, antes de emprender ese viaje de trascendencia y conocimiento que supondrá una transformación para ellas mismas y para su colectividad.

En el caso de *Veva y el mar y Bella y Oscura*, la confrontación entre yo/mundo se encuentra debilitada a favor de la confrontación de las heroínas consigo mismas que, como venimos analizando, se refuerza desde el punto de vista que adquieren las voces narradoras intradiegeticas. Veva descubre, proyectándose en la alteridad de los gemelos, dos niños compañeros de juegos, que las niñas son infravaloradas como género: "hay niños muy raros. Se creen más que nadie. Más que las niñas, por de pronto. Machistas de nacimiento" (Kurtz, 1983: 105). Sin embargo, será su posibilidad de autorreflexión, la que la llevará a desechar esta hipótesis y a defender la equidad entre ambos géneros: "- Como personas somos iguales y en inteligencia somos iguales. Si somos diferentes en otras cosas es porque ha de haber de todo" (Kurtz, 1983: 105). Y es a través del desplazamiento que provoca el humor, lo que lleva a Veva a un análisis desmitificador que desdramatiza un prejuicio risible. La risa, originada por Veva, que encuentra ridículos los estereotipos que sobre ella se tienen como niña, arrastrará a los gemelos, a sus opuestos, hacia ese desplazamiento analítico en el que finalmente se encuentran y se unen, rompiendo los límites establecidos sobre el género. "Aquello me hizo mucha gracia. Solté una carcajada y los gemelos se rieron también" (Kurtz, 1983: 105).

De igual modo, en el caso de Baba, será Chico, su mejor amigo, el que le descubra el prejuicio sobre el género, "¡Tú no sabes nada! ¡Eres una chica!" (Montero, 1999: 35). Esta afirmación, en el caso de Baba, la coge por sorpresa y la deja sin palabras: "Me quedé sin palabras" (Montero, 1999: 35); sin su objeto mágico, ese objeto que nos permite convertirnos en héroes de nuestro propio relato.

En esta obra, se pone de relieve, que la infravaloración sobre el género femenino se debe al desconocimiento, y muy especialmente, al desconocimiento que las mujeres tienen sobre sí mismas.

“¿De dónde sales que ignoras todo esto? Conocimientos básicos, saberes de mujer elementales.” (Montero, 1999: 157) –le explica Airelai a Amanda, un personaje en el que el intérprete puede reconocer(se) un acusado complejo de inferioridad, fruto del desconocimiento de esa fuerza innata de todo individuo capaz de hacer estallar los caminos que conducen hacia la insatisfacción. De esta manera, una vez más, se confirma el carácter reflexivo de esta obra y la intención del discurso narrativo por guiar al intérprete en una búsqueda de autoconocimiento.

Conclusiones

Del análisis de estas obras se desprende la gradual voluntad de los textos por reactivar el origen mítico de la palabra y la figura del héroe épico. De la presentación de esos “héroes normalizados” de *Los Cinco*, que tienden a la utilización de un lenguaje conversacional de asociaciones directas hacia el significado, se da paso a un héroe fuera de la norma que, paradójicamente, sustenta su carácter extraordinario en una facultad humana: la palabra. Pippa, con su capacidad para narrarse, se apropia de su relato, convirtiéndose en leyenda. Veva es una niña fuera de lo común por su capacidad de hablar y leer con sólo 9 meses. Baba, por el poder de su memoria, rememorándose, narrándose a través de una palabra muy próxima a un génesis bíblico, le impulsa al lector a descubrir el origen mítico que comparten.

Por otro lado, se observa cómo la confrontación entre yo/mundo se ve debilitada a favor de una confrontación del héroe consigo mismo. Jorgina sufre serias dificultades de integración social, derivadas de su dificultad para interpretar el rol que su colectividad le adjudica según su género de mujer, y en su búsqueda de conocimiento, proyectada hacia afuera en el tesoro de la isla, se aleja de su colectividad, regresando a ella, compartiendo con ella su descubrimiento y alcanzando su grado máximo de transcendencia en la reconciliación. Sin embargo, y muy especialmente en el caso de Veva y Baba, esas voces intradieгéticas narradoras desde el “yo protagonista” y el “yo testigo”, respectivamente, intensifican el carácter autorreflexivo de la búsqueda de las heroínas, inclinando la transcendencia hacia el autodescubrimiento. Esto no implica que no exista una búsqueda por parte del héroe ficcional y el héroe lector, proyectada hacia la alteridad. De hecho, es en el reflejo del otro donde se alcanza el reconocimiento y autodescubrimiento.

Por último, de la autoridad que las voces narradoras ejercen sobre el mundo ficcional que presentan se desprenden los valores que pretenden transmitir y el tipo de intérprete que persiguen. En *Los Cinco*, la búsqueda individual del lector se encuentra controlada por la existencia de una verdad tangible y por la autoridad que ostenta la voz heterodieгética sobre el discurso, ella es omnisciente, domina el relato y ella es quien guía la lectura. La acción prevalece sobre cualquier otro tipo de información, a penas se hace referencia al proceso de evolución interior de los personajes, estrechando los espacios de intimidad y dificultando la reflexión. La verdad en *Pippa Mediaslargas*, muy al contrario que en el caso de *Los Cinco*, se torna irrelevante, la voz narradora heterodieгética no pretende el dominio absoluto sobre el discurso, ella no se pronuncia acerca de la certeza o falsedad de los hechos que Pippa cuenta, cediéndole al lector un lugar para la duda y las hipótesis.

Las voces narradoras intradieгéticas de *Veva* y *el mar* y *Bella* y *Oscura*, tienden a fusionar la identidad entre la voz narradora, la del héroe ficcional y la del intérprete, compartiendo autoridad sobre el relato. El dominio textual es el de la subjetividad en detrimento de la acción y conduce al intérprete a un espacio de intimidad, autorreflexión y autodescubrimiento.

Referencias bibliográficas

- BLYTON, Enid (2003). *Los Cinco y el tesoro de la isla*. Barcelona: Editorial Juventud.
- CAMPBELL, Joseph (1984). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- COLOMER, Teresa (2005). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ELIADE, Mircea (2007). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Editorial Kairós.
- GADAMER, Hans-George (1994). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____ (1996). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- KURTZ, Carmen (1983). *Veva y el mar*. Barcelona: Editorial Noguer.
- JANER MANILA, Gabriel (2002). *Infancias soñadas y otros ensayos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- LARROSA, Jorge (1996). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Editorial Laertes.
- LINDGREN, Astrid (1994). *Pippa Mediaslargas*. Barcelona: Editorial Juventud.
- MONTERO, Rosa (1999). *Bella y Oscura*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- MONTES, Graciela (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México D.F: Fondo de Cultura Económico.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Kassel: Universidad de Oviedo: Reichenberger.