

Anuario de
investigación
en literatura
infantil y juvenil

Volumen 9

Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil

Volumen 9, 2011 · ISSN: 1578-6072

UNA TIPOLOGÍA DE LAS GUARDAS DE LOS ÁLBUMES <i>Emma Bosch Andreu y Teresa Durán Armengol</i>	09
FOMENTAR EL DELEITE: EL HUMOR EN LA LITERATURA JUVENIL <i>José D. Dueñas Lorente</i>	21
COMENTARIO TRADUCTOLÓGICO DEL DOBLAJE DE HÉRCULES (1997) <i>Lucía Estévez Costa, Marta Estévez Grossi, Laura José Moreno Cidrás, Marta Ríos Fernández y Noelia Surribas Díaz</i>	33
LA LITERATURA INFANTIL DE KIRMEN URIBE <i>Xabier Etxániz Erle</i>	55
LOS PREMIOS LITERARIOS, UNA ESTRATEGIA EN CARLOS CASARES <i>Mar Fernández Vázquez</i>	61
HEXE LILLI – KIKA SUPERBRUJA <i>Martin B. Fisher</i>	71
LO GÓTICO EN LA LITERATURA JUVENIL <i>Carmen García Surrallés</i>	87
LAS ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS DE LO IMAGINARIO Y LA HIGH FANTASY. ANÁLISIS DE MEMORIAS DE IDHÚN DE LAURA GALLEGO DESDE LAS PROPUESTAS TEÓRICAS DE GILBERT DURAND <i>Natalia González de la Llana Fernández</i>	107
THE EXPRESIÓN OF ROMANTICISM IN THE TWILIGHT SAGA <i>M^o Pilar González Vera</i>	121
EL CASO JORDI SIERRA I FABRA <i>Pablo Lorente Muñoz</i>	131
LAS CURIOSAS AVENTURAS DE PETER PAN EN EL MUNDO DEL CELULOIDE (II) <i>Alfonso Muñoz Corcuera</i>	145

LA VERSIÓN JUVENIL DE LOS VIAJES DE MARCO POLO Y SU RELACIÓN CON LA HISTORIA ORIGINAL DEL LIBRO DE LAS MARAVILLAS <i>Pablo Pérez Méndez</i>	165
FROM CHILDREN'S LITERATURE TO BORDER LITERATURE: AGUSTÍN FERNÁNDEZ PAZ AND LYGIA BOJUNGA <i>Blanca Ana Roig Rechou</i>	177
LAURA DEVETACH O EL PELIGRO QUE PUEDE ENCERRAR UN GARBANZO <i>Elena Stapich y Mila Cañón</i>	191
HOW FAR IS IT TO ELSEWHERE? ON THE AWARENESS OF THE ALIEN IN GERMAN CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE <i>Gina Weinkauff</i>	211

Libros reseñados

<i>Becerra Suárez, Carmen y Ana Fernández Mosquera</i> (eds.) (2010) Diálogos intertextuales 1: De la palabra a la imagen. <i>(Carina Rodrigues)</i>	227
<i>Cerrillo, Pedro César y César Sánchez Ortiz</i> (eds.) (2010) Tradición y modernidad de la literatura oral (Homenaje a Ana Pelegrín). <i>(Carmen Ferreira Boo)</i>	231
<i>Colomer, Teresa, Bettina Kümmerling-Meibauer y Cecilia Silva Díaz</i> (eds.) (2010) Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum. <i>(Felipe Munita)</i>	237
<i>Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante y Roberta Pederzoli</i> (dir. Jeds.) (2010) Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots/Writing and Traslating for Children. Voices, Images and Texts. <i>(Fermín Ezpeleta Aguilar)</i>	243
<i>Guerrero Guadarrama, Laura</i> (coord.) (2010) Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil <i>(Laura Blanco Casás)</i>	247
<i>Gomes, José Antonio</i> (2010) Figurações do desejo e da infância em Eugénio de Andrade <i>(Blanca Roig Rechou)</i>	255

<i>Gomes, José Antonio, Isabel Mociño, Ana Margarida Ramos y Blanca Roig Rechou</i> (coords.) (2010) Maré de Livros <i>Geovana Gentile</i>	259
<i>Eccleshare, Julia</i> (selección) y <i>Blake, Quentin</i> (ilustraciones) (2010) 1001 libros que hay que leer antes de crecer <i>(Fermín Ezpeleta Aguilar)</i>	263
<i>Lage Fernández, Juan José</i> (2010) Diccionario histórico de autores de la Literatura infantil y juvenil contemporánea <i>(Fermín Ezpeleta Aguilar)</i>	267
<i>Lluch, Gemma</i> (2010) Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes. Los comités de valoración en las bibliotecas escolares y públicas <i>(Mónica Álvarez Pérez)</i>	271
<i>Pérez Pico, Susana and Manuela A. Candelas Colodrón</i> (eds.) Diálogos intertextuales 4: Discursos (audio)visuales para un receptor infantil y juvenil. Estudios de literatura infantil y juvenil: medios audiovisuales <i>(Pilar Bendoiro Mariño)</i>	275
<i>Roig Rechou, Blanca Ana, Isabel Soto López y Marta Neira Rodríguez</i> (coords.) (2010) Reescrituras do conto popular (2000-2009) <i>(Eulalia Agrelo)</i>	279
<i>Roig Rechou, Blanca Ana y Carmen Franco Vázquez</i> (eds.) (2010) A Santiago. Relatos infanto-xuvenís para o Camiño. Antoloxía / Roig Rechou, Blanca Ana and M ^a Jesús Agra Pardiñas (eds.) <i>(Lourdes Erea Salgado)</i>	287
<i>Tarrío, Anxo</i> (coord.) (2010) Uxío Novoneyra. Día das Letras Galegas (2010) <i>(Mar Fernández Vázquez)</i>	293
<i>Vázquez García, Celia</i> (ed.) (2010) Diálogos Intertextuales 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica <i>(Vanessa Regina Ferreira da Silva)</i>	295

Emma Bosh y Teresa Durán
Dept. didáctica de l'educació visual i plàstica
Universitat de Barcelona
emmabosch@ub.edu · tduran@ub.edu

(Recibido 12 diciembre 2010/
Received 12th December 2010)
(Aceptado 15 mayo 2011/
Accepted 15th May 2011)

Una tipología de las guardas de los álbumes

A TIPOLOGY OF ENDPAPERS IN PICTURE BOOKS

Resumen

La primera función de las páginas de guardas de los libros fue meramente práctica y obedecía a las necesidades técnicas de la encuadernación. Pero el rol determinante de los diseñadores gráficos dentro de los libros álbum a partir de los años 60 hizo cambiar la función de estas páginas al usarlas con intenciones comunicativas. Los álbumes son aquellos libros concebidos como un objeto fruto del diseño global donde cada una de sus partes está al servicio de la historia. Muchos autores y editores han visto en las guardas, que están situadas en un lugar privilegiado –al principio y al final del libro–, un espacio ideal para utilizarlas con fines comunicativos. Este trabajo presenta una tipología de las guardas según la relación que éstas sostienen con la narración y atendiendo a su apariencia formal. Nuestra voluntad es que investigadores, mediadores y lectores dejen de considerar el libro álbum como un libro ilustrado y presten más atención a todas y cada una de sus partes porque cualquiera de ellas puede contener valiosa información para interpretar la historia.

Palabras Clave: Libro álbum, guardas, tipología, semiología gráfica.

Abstract

The original reason for having endpapers in books was purely practical, one of the technical requirements of the binding process. From the 1960s, however, graphic designers working on picturebooks played a decisive role in changing this function when they began to use endpapers for communicative purposes. Picturebooks are conceived as the product of an overall design in which each part of the book serves the story. The endpapers, which are found in a privileged position at the very beginning and end of the book, have come to be seen by many authors and publishers as an ideal place to be used for communicative purposes. This paper presents a typology of endpapers based on how they relate to the story and the form in which they appear. Our aim is for researchers, specialists and readers to stop thinking of the picturebook simply as an illustrated book and to pay more attention to all of its separate parts, any of which may contain valuable information for interpreting the story.

Key words: Picturebook, endpapers, typology, graphic semiology.

Introducción

Las guardas son aquellas hojas de papel que, adheridas a las cubiertas, sujetan éstas con la tripa del libro. La primera función de estas páginas es meramente práctica y obedece a las necesidades técnicas de la encuadernación, siendo elementos indispensables en los libros de tapa dura.

Inicialmente los artesanos las realizaban una a una y pronto, bajo el impulso de William Morris, los artistas empezaron a ilustrarlas con motivos geométricos o florales. En los libros destinados al público infantil y juvenil que se publicaron durante los años 20 podemos encontrar muy bellos ejemplos de guardas ilustradas que pretendían atraer la atención de los jóvenes lectores. A partir de los años 60 el rol de los diseñadores gráficos en la creación de álbumes fue determinante y, entendiendo la creación de estos libros como un diseño total, se empezó a prestar especial atención a las guardas, otorgándoles una importancia que sobrepasa su funcionalidad práctica.

El presente artículo recoge la comunicación presentada en el *II Picturebook Symposium*¹ que, con el subtítulo *Beyond Borders*, se realizó en la Universidad de Glasgow del 18 al 20 de septiembre de 2009. Nuestra intervención pretendía evidenciar que las guardas, por su privilegiada situación de estar ubicadas antes y después del relato en sí, pueden tener una función significativa y narrativa muy importante, además, pretendíamos elaborar una tipología de las guardas observando qué tipo de función desempeñaban en los álbumes. Algunos especialistas han hecho alguna referencia al papel narrativo de las guardas, pero hasta el momento no habíamos encontrado ningún estudio tipológico de éstas. La casualidad hizo que en el mismo marco del simposio se presentara el libro editado por Janet Evans (2009) *Talking beyond the page: responding to picturebooks* en donde Sipe y McGuire, en el capítulo 4 titulado "Picture endpapers. Resources for literary and aesthetic interpretation", advertían que los especialistas en álbum no habían prestado la atención que se debiera a las guardas y, a causa de este vacío, presentaban una tipología de las mismas.

Sipe y McGuire (2009) siguiendo la terminología acuñada por Genette (1987) consideran las guardas como uno de los paratextos² más importantes del álbum en tanto que pueden complementar el contenido del libro, el "texto". Muchos autores, entre los que nos encontramos nosotras, coincidimos en afirmar que en el álbum "todo cuenta"; cubiertas, portada, portadilla, páginas de cortesía... Todas las partes del libro pueden estar al servicio de la narración y, de hecho, en muchas ocasiones así ocurre. Si en el álbum todos los espacios físicos del libro pueden ser usados con propósitos narrativos, quizás ya no sea muy oportuno discriminar entre "texto" y "paratexto". Opinamos que esta terminología no puede ser apropiada cuando se estudian los álbumes, ya que el "texto" es mucho más que un relato escrito. En muchos álbumes ni la cubierta, ni las guardas, ni las portadillas pueden ser consideradas como paratextos porque todos estos espacios son susceptibles de contener "texto", son propiamente el "texto".

Sipe y McGuire clasifican las guardas en cuatro categorías. Su tipología se basa en el cruce de dos dimensiones: por una parte, atendiendo al contenido de éstas –si son lisas o ilustradas–; y por otra, atendiendo a la relación de la primera y última guarda –si son idénticas o diferentes–. De

1 Este artículo es una versión en castellano del artículo en inglés remitido a la publicación *New Review of Children's and Librarianship* © 2011 (copyright Taylor & Francis) para su posible consideración. Esta publicación puede ser consultada online en: www.tandfonline.com.
This is a preprint of an article submitted for consideration in the *New Review of Children's Literature and Librarianship* © 2011 (copyright Taylor & Francis). *New Review of Children's Literature and Librarianship* is available at: www.tandfonline.com.

2 Genette denomina paratextos a aquellas producciones verbales y no verbales que rodean, prolongan, presentan y dan presencia al texto. Considera paratexto el nombre del autor, el título, el prefacio, las ilustraciones... Genette distingue entre paratextos autorales o editoriales según la fuente que los origina. Y a partir de la situación física de éstos, diferencia entre peritextos, si se sitúan en el espacio mismo del volumen (los títulos de los capítulos, las notas, el prefacio...), o epitextos, si los mensajes se sitúan en el exterior del libro (entrevistas, conversaciones, diarios íntimos, prospectos, anuncios, críticas...).

este modo obtienen los siguientes grupos: lisas e idénticas; lisas y diferentes; ilustradas e idénticas; e ilustradas y diferentes

Nuestra clasificación es más compleja y está estructurada en base a la función de las guardas en el contexto de la narración. En una primera subdivisión y adoptando la terminología acuñada por Genette –aunque con una acepción distinta– hemos discernido entre aquellas guardas que mantienen con la narración una relación exógena (epitextuales) y aquellas cuya relación es endógena (peritextuales).

Las guardas epitextuales son aquellas que aluden a la colección o la editorial, las que hacen referencia al autor, las que contienen dedicatorias u homenajes, y las que se dirigen explícitamente al receptor de la obra. En definitiva, todas aquellas cuyo contenido no tiene una relación estrecha y significativa con la narración.

En las guardas peritextuales el contenido interactúa con el relato. En este grupo se pueden distinguir las guardas que presentan los personajes, las que muestran la localización de la narración, aquellas en que se expone el tema, las que aprovechan este espacio para iniciar o finalizar la historia, e incluso aquellas que contienen juegos e información añadida en referencia al contenido del libro.

Algunas de estas categorías pueden subdividirse en un nivel secundario atendiendo a la forma. Sipe y McGuire (2009) presentan dos tipos de guardas según esta dimensión y distinguen entre guardas lisas y guardas ilustradas. Nosotras apreciamos tres grupos: lisas, estampadas e ilustradas. Las guardas lisas serían aquellas que presentan un color homogéneo. Las guardas estampadas están formadas por elementos gráficos que se repiten rítmicamente a modo de patrón y ocupan la totalidad de la superficie. Y las guardas ilustradas son las que incluyen una ilustración que no está organizada en forma modular.

Antes de dar paso a nuestra clasificación cabe señalar que hay guardas que no son especialmente significativas, carecen de intención o no se aprecia en ellas otra que no sea la meramente práctica y, por tanto, no podemos incluirlas en ninguno de los subapartados establecidos. Algunos colores de guardas lisas pueden haber sido escogidos sin intención comunicativa. Sin embargo, pocas veces este color es escogido al azar. Esta decisión suele hacerse con la voluntad de establecer una coherencia estética global. Un tono puede ser utilizado por ser el mismo que se ha usado en la cubierta o ser un color predominante en las ilustraciones interiores. Las guardas de *Big sister, little sister* (2005) de Leuyen Pham, por ejemplo, están realizadas con un motivo rayado combinando ocres, rosas, verdes y blancos, que son los colores empleados para ilustrar el libro.

Tipología de las guardas

Antes de presentar nuestra tipología nos gustaría señalar que durante este estudio nos hemos encontrado con la sorpresa de que algunas traducciones no han respetado el diseño de las guardas originales. Un ejemplo de estas diferencias podemos encontrarlo en el libro de Raymond Briggs *The Snowman*. En la edición francesa e italiana las guardas son blancas, pero en la edición catalana son plateadas. Para no generar confusiones, en el caso de que no hayamos tenido acceso a la obra original, haremos referencia a la edición consultada. En la bibliografía hemos añadido el título original de la obra consultada.

1. Guardas de contenido epitextual en relación al relato

1.1 Colección, Serie o Editorial.

1.2 Autor.

1.3 Dedicatorias y Homenajes.

1.4 Destinatario.

1.1 Colección, serie, editorial

Algunas editoriales tienen un diseño específico para sus colecciones. Usando los mismos códigos formales, cromáticos y/o tipográficos tanto en el exterior como en el interior del libro se materializa la pertenencia del mismo a dicha colección. Estos recursos gráficos pueden usarse para identificar también las series de libros e incluso la editorial. Muchas veces las guardas son un elemento que sirve como identificador de colección, serie o editorial.

Lisas: Todos los libros de la colección *Sin palabras* de la editorial La Galera presentan unas guardas lisas aunque los colores varían en los diferentes libros que conforman la colección.

Estampadas: Un caso interesante de guarda estampada que identifica una serie de libros es la de *Die Torte ist weg* de Thé Tjong Khing. En el primer volumen las guardas están diseñadas con un estampado de tartas, la misma que buscan los personajes del libro. En el segundo libro *Picknick mit Torte* el estampado está confeccionado por multitud de parejas de tartas. Este estampado tiene una doble significación; por una parte son dos las tartas que han desaparecido en esta historia y por otra parte confirma que se trata de una segunda parte. Estamos deseosas por saber si, en el caso de que haya una nueva aventura, ésta tratará de encontrar tres tartas desaparecidas y en las guardas el estampado estará diseñado con tríos de tartas.



Ilustradas: La colección de álbumes de *Carlota y Miniatura* escritos por Pierre Le Gall e ilustrados por Eric Héliot, editada en España por Edelvives, también tiene unas guardas gráficamente codificadas. En todos los libros podemos encontrar la misma ilustración pero con un fondo de color diferente para cada uno de los volúmenes, que es el mismo tono de la ilustración de la cubierta. Así, *Carlota y Miniatura* presenta la cara del gato y de la protagonista sobre un fondo granate, *Carlota y los piratas* sobre un fondo celeste y *Carlota en el internado* sobre un fondo rosa pálido. El diseño unifica los tres volúmenes como parte de una serie y los diferencia con un código cromático.

Las guardas de la colección de cuentos populares "Contes d'arreu" de Publicacions de L'Abadia de Montserrat son un buen ejemplo de diseño de colección. Cada volumen de la serie tiene guardas diferentes pero todas ellas aluden a la cultura de la que es originaria la historia que se narra. El cuento indio *Compta fins a cinc*, ilustrado por Sebastià Serra, reproduce un sari hindú, pero el relato de origen peruano *El cóndor i les estrelles*, ilustrado por Lluís Ferrer, está ilustrado con un motivo de la cerámica azteca.

1.2 Autor

Las guardas pueden ser un buen lugar para hacer referencia al autor del libro. Una breve biografía o el listado de otros libros publicados por la misma editorial pueden aparecer junto a una fotografía de los autores.

Un ejemplo de guarda que hace referencia al autor con un carácter marcadamente publicitario lo podemos encontrar en las guardas finales de *L'Orage* donde puede leerse "Bibliographie: Anne Brouillard, l'un des très grands talents de cette décennie, a déjà publié chez Grandir *Le voyage*, en 1984, toujours disponible³".

1.3 Dedicatorias y homenajes

Aunque no es usual usar la página de guarda como página de cortesía, este espacio puede ser utilizado para que el autor dedique la obra a los suyos o para rendir un homenaje.

Entre los pocos ejemplos hallados destacamos el texto de homenaje al pueblo mergich que Jackie Morris escribe en las guardas de *The Snow Leopard* en el que alaba a los pacíficos habitantes de las montañas más altas del mundo que viven en comunicación armoniosa con los espíritus de las alturas.



1.4 Destinatario

Las guardas pueden ser el espacio perfecto en donde el destinatario final del libro, el lector, pueda escribir su nombre como acto de toma de posesión del álbum. Es el caso de los textos del tipo "Este libro pertenece a...".

En la versión alemana de *The Idle Bear* de Robert Ingpen (*Teddybären unter sich*) y acompañando la ilustración de un oso de peluche de gran tamaño hay un espacio reservado para que el lector escriba su nombre bajo la frase "Este libro pertenece al amigo de los osos de peluche...". Esta es una hermosa manera de involucrar al lector en la narración.



2. Guardas de contenido peritextual en relación al relato

- 2.1 Personaje.
- 2.2 Localización.
- 2.3 Tema.
- 2.4 Prefacio y Epílogo.
- 2.5 Bonus Track.

3 Bibliografía. Anne Brouillard, uno de los grandes talentos de este decenio, ya publicó en Ediciones Grandir *Le Voyage*, en 1984, aún disponible.

2.1 Personaje

Es habitual encontrar a los personajes, ya sean protagonistas o secundarios, en las guardas de los libros ilustrados. Presentar a los personajes es una manera muy común de empezar una narración y no olvidemos que las guardas primeras se hallan al principio del libro, al inicio de la narración.

Lisas: El color utilizado en las guardas lisas puede hacer referencia al protagonista de la historia. Por ejemplo: el tono de rosa escogido por Geisert para las guardas de *Oink* es el mismo que el de los cerdos protagonistas de la historia. De hecho, este álbum está impreso a dos tintas (negro y rosa).

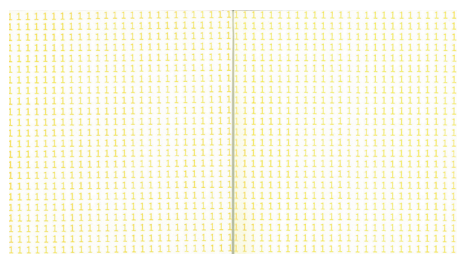
En *La merienda del señor Verde* Javier Sáez Castán ha usado un fondo monocromo de color verde para las guardas. Aunque el verde hace referencia al protagonista de esta historia, también podría relacionarse con todo el entorno del señor Verde ya que todo su mundo es de ese color.

Estampadas: En los libros destinados a los lectores más pequeños suelen haber diferentes representaciones de los personajes protagonistas de la historia. De este modo se facilita la identificación del personaje y permite a su vez que el lector pueda identificarse con él.

Las guardas de *The funny thing* de Wanda Gág están formadas por una composición modular de los personajes protagonistas. El aire clásico se consigue al exhibir estos personajes enmarcados en unos medallones.

Leo Lionni también presenta a los personajes en las guardas de *Pequeño Azul* y *Pequeño Amarillo* llenando toda la superficie de puntos azules y amarillos, que son los protagonistas de esta historia.

Ann y Paul Rand demuestran sus aptitudes gráficas con las guardas de *El pequeño 1* con un sencillo y sutil estampado de pequeños números uno de color naranja sobre fondo blanco.



Ilustradas: Un ejemplo de guardas que podrían parecer a simple vista un estampado son las de *Tomppa* de Kristiina Louhi. Si miramos con detenimiento podemos comprobar que los bebés que aparecen son todos diferentes (unos están sentados, otros gateando...).

Geoffroy de Pennart también usa las guardas para presentar a los principales actores en *Le Loup est révenu*. El ilustrador ha creado una escena nocturna en la que el lobo se encamina amenazadoramente hacia la iluminada casita del conejo.

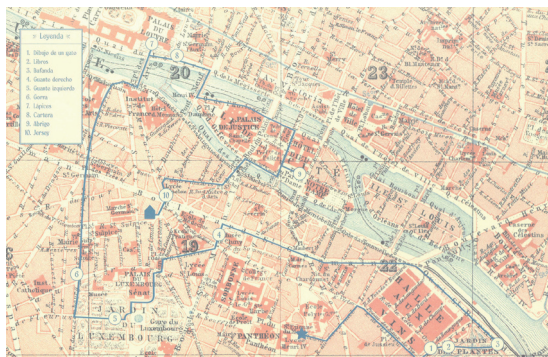
2.2 Localización

En algunos álbumes las guardas detentan la función de ayudar al lector a localizar el lugar en que transcurre la narración.

Lisas: Un ejemplo de este tipo de guardas lo podemos encontrar en el libro *Une soirée au théâtre avec Mr Catastrophe*, de Goodall, cuyo color rojo hace referencia al telón del teatro en el que Mr Catastrophe ocasiona un gran estropicio.

Estampadas: Las guardas estampadas con las baldosas de la bañera del álbum *La puerta* de Michel Van Zeveren nos indican la trascendencia que tendrá este lugar, el cuarto de baño, en la historia de esta cerdita que desea bañarse en la intimidad.

Ilustradas: Barbara McClintock en *Elsa y Max de paseo por París* nos mostrará en las guardas primeras un mapa de París donde está marcado con línea azul el recorrido que harán los protagonistas de este paseo. En las guardas finales, además del mapa, se añade la leyenda de los lugares exactos donde Max ha perdido sus enseres.



Madlenka de Peter Sís nos ayuda a situar la acción gracias a un *zoom in* que empieza en las guardas y que muestra dos imágenes del planeta Tierra ubicando en la última la ciudad de Nueva York. Este autor usa la misma estrategia en *The wall* marcando, en este caso, la ciudad en la que transcurre la historia, Praga.

2.3 Tema

En las guardas puede descubrirse también el tema del libro.

Lisas: ¿De qué color pueden ser las guardas de un libro que trata sobre el miedo a dormirse en la oscuridad? Negras. Y negras son las guardas de *Licht aus!* de Arthur Geisert, un libro que describe el complejo mecanismo que ha inventado el protagonista para retardar el apagado de la luz de la lámpara de su mesita de noche.

Las guardas amarillas de *El niño estrella*, de Olivier Latyk, son del mismo color que la estrella que deberá llevar cosida en su ropa el niño judío protagonista de esta historia sobre el holocausto escrita por Rachel Hausfater.

Estampadas: Los sellos que aparecen en las guardas en *Tokio*, de Taro Miura, hacen referencia a las postales que envía la protagonista a sus amigos en su viaje a esa ciudad japonesa.

El estampado de cuerpos desnudos mostrando sus atributos sexuales en *Zizis et zezettes*, ilustrado por Vittoria Facchini en esta historia de niños y niñas que descubren su sexualidad, hace referencia también al tema de este libro.

Y Elwood H. Smith ilustra en las guardas de *Raise the Roof!* las herramientas con las que los protagonistas de esta historia reparan el tejado.

Ilustradas: Una ilustración que centra perfectamente el tema del álbum es la que se puede encontrar en *Ich bin für mich*, de Martin Baltscheit, donde la ilustradora Christine Schwarz expone el dibujo de una valla publicitaria con todos los carteles de los candidatos a las elecciones a presidente, ya que esta divertida e irónica campaña política en el reino animal es el tema de este álbum.



Otro ejemplo sería el del álbum de Paul Maar, *El viaje de Lisa*, donde el ilustrador Kestutis Kasparavicius muestra un lote de distintos almohadones flotando sobre un fondo blanco aludiendo al mundo de los sueños por donde viaja la protagonista. Nos llama la atención que el autor estampe su firma en esta ilustración pregonando su autoría con excesivo celo profesional.

2.4 Prefacio y epílogo

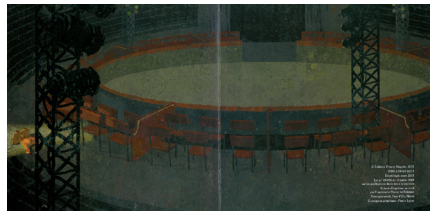
La situación privilegiada de las guardas, al estar situadas al principio y final del libro, puede ser usada con intenciones narrativas. Las guardas primeras pueden mostrar la situación previa a la historia que se desarrollará y finalmente, desvelarnos en las guardas últimas cómo ha variado esa situación inicial debido al transcurso de los acontecimientos narrados en el libro. Así, las guardas actuarían como un prefacio y un epílogo del mismo.

Estampadas: Un ejemplo podemos encontrarlo en *L'ennemi* de Davide Cali y Serge Bloch cuyas guardas son suficientemente explícitas para expresar en tan sólo dos imágenes el contenido del álbum. El prefacio no se limita a la página del libro, éste se desarrolla a lo largo de ocho páginas hasta llegar a la portada.

Ilustradas: En *El millor Nadal*, su autor, Chih-Yuan Chen, muestra un antes y un después de la historia. La misma ilustración del patio interior del edificio, pero con un detalle diferente en la ventana: el muñeco de nieve y los elementos navideños que la decoran muestran que, finalmente y pese a todo, la familia protagonista ha podido pasar una feliz navidad.



Roule ma poule, de Elisabeth Bami y Claude Cacin, es un álbum cuyas estrofas presentan metafóricamente el paralelismo entre un espectáculo circense y el curso de una vida desde antes de nacer hasta la muerte.



En las guardas iniciales vemos la pista de circo iluminada y una gallinita de juguete a punto de entrar en el ruedo, mientras que las guardas finales muestran los focos apagados y la gallinita caída.

Neil Curtis, en *Gat i Peix*, muestra a los protagonistas antes y después de la historia. En las guardas iniciales gato y pez no se conocen, ni siquiera se miran, el pez está nadando y el gato, sobre un puente, mira hacia otra parte. Al final, después de que en el relato ambos deciden fugarse, las guardas nos los muestran juntos volando sobre el mar.

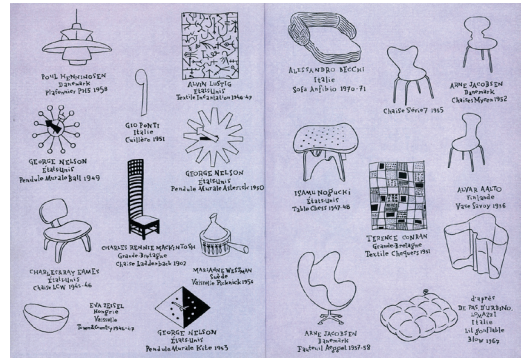
Nos gustaría destacar el ingenioso uso metaficcional de las guardas de *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* de Jon Scieszka y Lane Smith en donde la aparición de la guarda posterior mucho antes de que el relato finalice provoca el desconcierto de los protagonistas y las burlas consiguientes por un "error" supuestamente intencionado.

2.5 Bonus track

En el ámbito de las producciones musicales el término bonus track hace referencia a una canción extra, adicional que aparece en el "álbum" de música. Hemos tomado prestado este término para

designar aquellas guardas en que los autores han incorporado un juego o una información independiente de la historia. Se trataría de un anexo, un "regalo" de los autores.

Estampadas: Steven Guarnaccia añade en las guardas de *Boucle d'Or et les Trois Ours* una información extra a la historia de Ricitos de Oro. En forma de catálogo se muestra el inventario de aquellos objetos y piezas de mobiliario que han aparecido



en la casa de los Tres Osos. Lo curioso de esta aportación es que estos objetos son piezas muy conocidas en el ámbito del diseño industrial y de interiores por lo que, además de la imagen, el autor incorpora el nombre del diseñador, el país y el nombre y fecha de realización de las piezas construyendo un interesante catálogo enciclopédico.

En *Adivina quién hace qué. Un paseo invisible*, de Gerda Müller, las guardas primeras y últimas son idénticas. La autora ha confeccionado un estampado con el niño y el perro protagonistas de la historia mostrándolos en diferentes actitudes que nos ayudan a entender qué acciones han ocasionado esas huellas que hemos tenido que seguir durante la lectura de esta historia sin palabras. Se trata de la solución al juego de lectura que propone el libro, una información añadida que complementa la historia, pero que no es imprescindible.

Ilustradas: En las guardas finales de *El viaje de Max*, de Gauthier y Caudry, han preparado un curioso juego que los lectores podrían pasar por alto si no leen el libro con detenimiento. En la pared de la cabaña del protagonista aparecen colgadas una serie de ilustraciones a modo de pequeñas postales. Se trata de fragmentos de las ilustraciones interiores del libro que el lector debe localizar. El lector descubre de este modo un mundo paralelo que, posiblemente, le haya podido pasar desapercibido.

Y, aunque se trate de un libro de conocimientos, nos encantan las guardas de *Le livre de la mer* redactado por Silvie Baussier e ilustradas por Climent Devaux que nos obsequian con un divertimento, un chiste gráfico narrado en dos escenas. En las guardas primeras un dragón marino persigue a un pececillo azul y en las guardas finales es el pececillo azul –que ahora identificamos como una peligrosísima piraña– el que persigue al dragón, que huye aterrorizado.

Conclusiones

En definitiva, nuestra exploración acerca de algunas propiedades de las guardas, que empezó sólo como una curiosidad, acabó demostrándonos que era posible agruparlas siguiendo unas mínimas pautas tipológicas. Lo que al principio era sólo una muestra aleatoria fue tomando forma y grosor, y, aunque alguna de las categorías tipológicas reseñadas en este documento parece ser más abundante que otras, al menos en nuestras bibliotecas personales, ello no impide haber comprobado que de todas ellas poseíamos ejemplos suficientes, incluso sobrados, para confirmar la viabilidad de un campo de investigación hasta ahora inédito o poco explorado.

Ultrapasada ya su mera función práctica que permite la encuadernación del libro-álbum, las guardas ofrecen al ilustrador un espacio idóneo para la experimentación gráfica, experimentación que ha ido explorando nuevos e ingeniosos caminos con el paso de los años.

Nos gustaría añadir que algunas de las guardas que hemos usado como ejemplo de una categoría también podrían incluirse en otras según la interpretación o función que se priorice. Seguramente estaremos de acuerdo con las posibles objeciones que pueda hacer el lector de este artículo, pero nos gustaría recordar que nuestra intención no es la de encasillar las guardas en diferentes categorías, sino la de aprender a observarlas con detenimiento, poder apreciarlas y leerlas como un elemento comunicativo más.

Y aunque aquí reseñamos tan sólo cuatro modalidades epitextuales y cinco de carácter peritextual de las guardas, no creemos haber agotado con esto la exploración de su potencial. Seguramente, el futuro nos deparará nuevas sorpresas y categorías, como, por ejemplo, la que nos ofrece el álbum de Ian Falconer *Olivia... i la joguina perduda*, en las que la relación entre los dos personajes del relato se resuelve mediante una ingeniosa secuenciación de doce viñetas mudas. Se ha incluido en las guardas una narrativa gráfica dentro de la narrativa gráfica del libro álbum. Por el momento, lo consideramos un caso insólito. Pero vendrán más, se lo aseguramos. O así lo deseamos...

Referencias Bibliográficas

- BALTSCHKEIT, Martin; SCHWARZ, Christine. (2005). *Ich bin für mich*. Zurich: Bajazzo.
- BAUSSIÉ, Sylvie; DEVAUX, Clément. (2005). *Le livre de la mer*. Paris: Nathan.
- BRAMI, Elisabeth; CACHIN, Claude. (2003). *Roule ma poule*. Paris: Thierry Magnier.
- BRIGGS, Raymond. (1980). *Il pupazzo di neve*. Milano: Emme. (*The snowman*, 1978).
- BRIGGS, Raymond. (2005). *Le Bonhomme de neige*. Paris: Grasset & Fasquelle. (*The snowman*, 1978).
- BRIGGS, Raymond. (2007). *El ninot de neu*. Barcelona: La Galera. (*The snowman*, 1978).
- BROUILLARD, Anne. (1998). *L'Orage*. Nîmes: Grandir.
- CALI, Davide; BLOCH, Serge. (2008). *El enemigo*. Madrid: SM. (*L'Ennemi*, 2007).
- CHEN, Chih-Yuan. (2006). *El millor Nadal* Chih-Yuan. Barcelona: Thule. (*The Best Christmas Ever*, 2005).
- CURTIS, Neil Curtis. (2005). *Gat i Peix*. Madrid: Los libros del zorro rojo. (*Cat and Fish*, 2005).
- DE PENNART, Geoffroy. (1994). *Le loup est révenu*. Paris: Kaléidoskope.
- FACCHINI, Vittoria. (2000). *Zizis et zezettes*. Paris: Circonflexe. (*Piselli e Farfalline*, 1999).
- FALCONER, Ian. (2004). *Olivia... i la joguina perduda*. México: FCE. (*Olivia... and the missing toy*, 2004).
- GÁG, Wanda. (2003). *The funny thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GAUTHIER, David; CAUDRY, Marie. (2008). *El viaje de Max*. Barcelona: El Aleph. (*La balade de Max*, 2007).
- GEISERT, Arthur. (1992). *Oink*. México: Fondo de Cultura Económica. (*Oink*, 1991).
- GEISERT, Arthur. (2006). *Licht aus!* Gestenberg: Gestenberg Verlag. (*Lights Out*, 2005).
- GENETTE, Gérard. (1987). [2006]. *Umbrales*. México/Argentina: Siglo XXI Editores.
- GIRONA, Ramon; SERRA, Sebastià. (2003). *Compta fins a cinc*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GIRONA, Ramon; FARRÉ, Lluís. (2003). *El còndor i les estrelles*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- GOODALL, J.S. (1979). *Une soiré au theatre avec Mr Castrophe*. Paris: Gallimard. (*Paddy's evening out*, 1973).
- GUARNACCIA, Steven. (1999). *Boucle d'Or er les Trois Ours*. Paris: Seuil. (*Goldilocks and the Three Bears. A Modern Tale*, 1998).
- HAUSFATER, Rachel; LATYK, Olivier. (2001) *El niño estrella*. Madrid: Edelvives. (*L'enfant à l'étoile*, 2001).
- INGPEN, Robert. (1987). *Teddybärenr unter sich*. Münster: Copenrath. (*The Idle Bear*, 1986).
- MAAR, Paul; KASPARAVICIUS, Kestutis. (2004). *El viaje de Lisa*. México: FCE. (*Lisas Reise*, 1996).
- LIONNI, Leo. (2006). *Pequeño Azul y Pequeño Amarillo*. Sevilla: Kalandraka. (*Little Blue and Little Yellow*, 1959).
- LE GALL, Pierre; HÉLIOT, Eric. (2008). *Carlota y Miniatura*. Madrid: Edelvives. (*Constance et Miniature*, 2008).
- LE GALL, Pierre; HÉLIOT, Eric. (2008). *Carlota y los piratas*. Madrid: Edelvives. (*Constance et les pirates*, 2008).
- LE GALL, Pierre; HÉLIOT, Eric. (2008). *Carlota en el invernadero*. Madrid: Edelvives. (*Constance en pension*, 2008).
- LOUHI, Kristina. (1993). *Meidän Tomppa*. Tampere (Finland): Tammi.
- McCLINTOCK, Barbara. (2007). *Elsa y Max de paseo por París*. Barcelona: RBA. (*Adele and Simon*, 2006).
- MIURA, Taro. (2006). *Tokio*. Valencia: Mediavaca.
- MORRIS, Jackie. (2007). *The Snow Leopard*. London: Frances Lincoln Children's Book.
- MULLER, Gerda. (2001). *Adivina quién hace qué*. Barcelona: Corimbo. (*Devine qui fait quoi*, 1999).
- PHAM, Leuyen. (2005). *Big sister, little sister*. New York: Hyperion Books.
- RAND, Ann; Paul Rand. (2006). *El pequeño 1*. [Granada]: Barbara Fiore Editora. (*Little 1*, 1962).
- SÁEZ CASTÁN, Javier. (2007) *La merienda del señor verde*. Caracas: Ekaré.
- SYPE, Lawrence; McGUIRE, Carolina. (2009). "Picture endpapers. Resources for literary and aesthetic interpretation" en EVANS, Janet (Edit). *Talking beyond the page: reading and responding to picturebooks*. London/New York: Routledge.
- SÍS, Peter. (2002). *Madlenka*. Barcelona: Lumen. (*Madlenka*, 2000).
- SÍS, Peter. (2009). *El muro*. Barcelona: Norma Editorial. (*The wall*, 2007).
- SMITH, Elwood H. (2003). *Raise the Roof!* Auckland (New Zealand): Penguin Books.
- SMITH, Lane; SCIESZKA, Jon. (2004). *El apuesto hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Barcelona: Thule. (*The Stinky Cheese Man*, 1992).
- TJONG-KHING, Thé. (2006). *Die Torte ist weg*. Barcelona: Art Blume. (*War is de taart*, 2004).
- TJONG-KHING, Thé. (2008). *Picknick mit torte*. Frankfurt am Main: Moritz Verlag. (*Picknick met taart*, 2005).
- VAN ZEVEREN, Michel. (2008). *La puerta*. Barcelona: Corimbo. (*La porte*, 2008).

José D. Dueñas Lorente
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación
Universidad de Zaragoza
Jduenas@unizar.es

(Recibido 18 febrero 2011/
Received 18th February 2011)

(Aceptado 25 mayo 2011/
Accepted 25th May 2011)

Fomentar el deleite: el humor en la literatura juvenil

*PROMOTING THE ENJOYMENT:
THE HUMOUR IN THE YOUNG LITERATURE*

Resumen

En el artículo se constata la escasez del humor en la literatura juvenil. Es evidente que entre los recursos o estrategias de captación del lector que desarrollan los autores no destaca lo cómico. Por ello se apuntan aquí algunas hipótesis que contribuyan a dar cuenta de esta circunstancia. Así, en lo que a la literatura juvenil se refiere se defiende que autores y editores tienden a percibir al lector adolescente con incertidumbre y desconfianza. A continuación se analizan algunos casos -títulos y autores- donde el humor no es un recurso secundario u ocasional sino un ingrediente sustancial en el pacto narrativo que pretende entablar el escritor con sus lectores. Con todo, se sostiene que el humor, la búsqueda de la comicidad, ayuda a formar al lector adolescente mejor que otros procedimientos aparentemente más educativos, a la vez que más convencionales y más acordes con pautas y valores socialmente bien aceptados.

Palabras clave: Humor, literatura juvenil, educación.

Abstract

This paper investigates the lack of humour in the current Young Literature. It is obvious that the comical element doesn't stand out among the devices or strategies that the authors develop to capture the reader's interest. That is why this article suggests some hypotheses that contribute to describe this situation. Thus, as far as Young Literature is concerned, it is argued that authors and publishers tend to perceive the adolescent reader with uncertainty and distrust. Some cases -titles and authors- are analyzed below in which humour is not a secondary or occasional device but a substantial ingredient in the narrative pact that the writer aims to make with his readers. All in all, it is supported that humour, the search of the comicality, helps to bring up the adolescent reader better than other seemingly more educational procedures which are more conventional and in line with guidelines and socially well-accepted values.

Keywords: Humour, young literature, education.

Introducción

Al revisar hace un tiempo (Dueñas & Tabernero, 2004; Dueñas, 2006) el panorama de la narrativa juvenil actual apreciábamos que entre los resortes dominantes de que se sirven los autores a la hora de establecer un pacto narrativo con el lector juvenil –el suspense, el misterio, la educación afectiva, la aventura, el exotismo...– no se hallaba desde luego el humor. Parece evidente que la risa, la comicidad

en sus diferentes variantes, no es precisamente uno de los rasgos más notables de la literatura juvenil (LJ). Y esta ausencia puede explicarse si atendemos a la relación asimétrica entre emisor y destinatario que tiende a prevalecer en la LJ española. No descubrimos nada si decimos que los escritores optan más a menudo por el paternalismo que por la complicidad, esto es, desconfían de la capacidad del receptor adolescente para la interpretación de los textos de modo que prefieren no asumir riesgos como, por ejemplo, el de buscar la risa de alguien cuya reacción es poco previsible.

Parece claro que el humor requiere de un bagaje compartido, de un cúmulo de referencias susceptible de ser cuestionado, de un mundo común que pueda ponerse en entredicho. Como apunta Peter Berger (1999: 328), "el sentido del humor no es una expresión de sentimientos subjetivos (...), sino más bien un acto de percepción que forma parte de la realidad del mundo que se extiende más allá de la propia conciencia". Sin embargo, el momento histórico o las circunstancias sociales, añade Berger, condicionan de manera determinante la experiencia humorística. "El humor -según escribe Marcela Carranza (2009: 245), siguiendo a Bajtin-, en una relación parásita de la norma, se ocupa de trastocarla". No cabe duda de que, aun con todo, hay un humor más estereotipado, basado en clichés y en estrategias consabidas, y que como tal parece destinado a un sector amplio de receptores, pero provocar la risa requiere también innovación, cambio constante, de modo que en este cometido las fórmulas trilladas se agotan pronto.

Decía Andreu Martín (1995: 25), parafraseando a Soledad Puértolas, que escribir para adultos equivale a escribir para uno mismo mientras que dirigirse a niños o jóvenes supone siempre un esfuerzo de adaptación o, lo que es lo mismo, un reajuste de las expectativas que pretende satisfacer el escritor. Este ejercicio que podríamos llamar de "enajenación" del autor, en cuanto que sale de sus coordenadas naturales para intentar situarse en otro horizonte estético e ideológico, resulta evidentemente necesario para llegar al lector poco iniciado. Y en este caso, acomodarse a los gustos del adolescente suele traer consigo, por otra parte, el aligeramiento -si no la omisión- de los recursos formales más complejos, así como la censura de determinados asuntos o motivos.

"Escribir para uno mismo", como decía Puértotas y suscribía Martín, otorga al autor una seguridad que desaparece al dirigirse a niños o jóvenes. No cabe duda de que el lector adolescente es un receptor huidizo para la mayoría de los escritores: sus intereses, sus referencias culturales -lo que llama Umberto Eco (1987) la "enciclopedia" del lector- sus expectativas, los hipotextos que maneja, su tradición lectora o incluso su formación como receptor de mensajes mediáticos son considerablemente distintos a los del autor adulto. La desconfianza ante las posibilidades de interpretación del lector adolescente se hace notar todavía hoy de modo bastante evidente a pesar de que desde hace tiempo escritores y editores buscan sus opiniones y juicios de forma persistente, ya sea mediante la comunicación directa en las aulas o a través de cartas, correos electrónicos, etc.

En cualquier caso, el proceso de acomodación al lector por parte del escritor de literatura infantil y juvenil resulta condicionado por las pautas culturales dominantes en un lugar o en un periodo. Así, enfoques y modos que se consideran pertinentes en un país o en una época son tachados de impropios en otro sitio o en otro momento. En España, por ejemplo, donde se defiende con particular ahínco la familia tradicional, parece impensable que los libros juveniles presenten modelos maternos tan poco convencionales como los que hace tiempo trazaron en otros países autores como Christine Nöstlinger -así, en *Konrad o el niño que salió de una lata de conservas* (1975)-, Maria Gripe -en *La hija*

del Espantapájaros (1963) o en los libros de la serie de Elvis, aparecida en los años setenta, etc.- o el propio Roald Dahl en su *Matilda* (1988). Si en la literatura juvenil española se ha tendido a considerar al receptor adolescente antes que nada como alguien susceptible de ser educado o entretenido, la trayectoria literaria seguida en otros lugares nos demuestra que no ha de ser necesariamente así. Y menos cuando se cuenta ya con un público de sólido recorrido lector. Porque entre las distintas promociones de jóvenes lectores formados en los últimos años han de surgir de modo inevitable sectores que no sólo estén en condiciones de abordar obras de cierta complejidad y hondura sino que las reclamen, como consecuencia de una progresión natural.

Si la escasa presencia del humor en la LJ española parece deberse en última instancia a la función dominante que asumen autores y editores, como decimos, lo cierto es que el contexto cultural y literario en que esto se inserta no contribuye a superar esta circunstancia. Hay que anotar en principio la considerable debilidad de la tradición humorística de la literatura española e incluso, en buena parte, de la occidental. La plena legitimidad del humor en la literatura se ha visto lastrada desde antiguo. Así, la pérdida del libro II de la *Poética* de Aristóteles, el dedicado a la comedia -reconstruido de manera indirecta mucho después-, supuso durante siglos un vacío teórico importante, de modo que hasta el Renacimiento no hay reelaboraciones apreciables de los escasos textos clásicos que abordaban lo cómico en el arte (Pueo, 2001). De cualquier modo, parece incontestable, como apunta L. Beltrán Almería (2002: 19), que "la concepción habitual de la estética literaria ha ignorado el mundo de la risa". Con ello, el autor que busca la comicidad se enfrenta con una escasez de modelos que sin duda limita su empeño. Por otra parte, los autores españoles se muestran reacios a seguir ejemplos foráneos, como pudieran ser Roald Dahl o Tom Sharpe, que sin embargo sí han sido entre nosotros leídos y celebrados. En particular entre el público infantil y juvenil ha conocido, como bien se sabe, enorme ascendencia el "humor subversivo" (en expresión de Martín Ortiz, 2009: 97) de Dahl, aunque no por ello sus procedimientos hayan sido incorporados a la tradición literaria española.

A la vez, lo cómico encuentra una dificultad añadida en la literatura juvenil, y es que el humor requiere por lo general de un cierto distanciamiento con respecto al propio mundo, es decir, exige estar dispuesto a no defender a ultranza nuestras certezas. En este sentido, decía Arthur Koestler que la risa sólo nace en quienes logran un grado suficiente de autonomía con respecto a sus necesidades emocionales, porque sólo la capacidad para alejarse de sí mismos permite ver las propias equivocaciones (citado por L. Beltrán, 2002: 239). Sin embargo, el adolescente tiende a tomarse muy en serio a sí mismo y difícilmente se muestra dispuesto a cuestionar las convicciones que va adquiriendo como verdaderos tesoros.

Por otra parte, los recursos humorísticos son configuraciones culturales y dependen, como decíamos, de los contextos sociales e históricos en que se apoyan, de las referencias, mitos o convicciones en que se sustenta una determinada concepción de la realidad. De la revisión de patrones culturales compartidos surge lo cómico. Con todo, cabe pensar que los escritores de literatura juvenil tienen muy en cuenta -aunque sea de manera intuitiva- la ley de la pragmática que formulaba hace ya unos años Umberto Eco (1987: 77): "la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor". Una idea que desarrollaba el propio Eco (1995: 73) en otro lugar: "todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula, con el fin de ser leído de modo económico". No

obstante, podemos señalar ciertos ejemplos de obras y de autores donde la "difícil transacción" de que habla Umberto Eco adopta formas menos estereotipadas en la búsqueda del lector juvenil.

A la hora de considerar diferentes variantes de lo cómico, señalaba Luis Beltrán (2002: 219) que las principales concepciones de la risa que se han manifestado en el arte a lo largo de los años aparecen ya básicamente apuntadas en la obra de Aristóteles: así, la percepción antropológica del humor, que entiende la risa como factor de identidad y de singularidad del ser humano en cuanto que es "el único ser viviente que ríe", según la expresión aristotélica; también la risa que emana de la fealdad: "lo risible -dice Aristóteles en su *Poética* (v. 1449 a)- es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor"; o la risa entendida como placer, que aporta un efecto regenerador "un renacer de la vida", en expresión de Beltrán Almería (2002: 245). A partir de esta clasificación básica rastreamos diferentes usos del humor en la LJ española actual.

La risa en los textos juveniles

Que sepamos, en España en estos últimos años sólo una colección de literatura juvenil ha encontrado en el humor su razón de ser, "El navegante-Humor", de SM, que reunió doce títulos entre 1998 y 2001, fecha esta última en que cesó su trayectoria. Bajo su amparo aparecieron obras como *Caralampio Pérez*, de Juan Muñoz Martín; *Mi casa parece un zoo* (1998), de José María Plaza; *Un corte de pelo y una sonrisa* (1999), de Carlos Puerto; *El laboratorio del Doctor Nogueira*, de Agustín Fernández Paz (1999); *Vacaciones en el cementerio* (2000), de Domenica Luciani, o *Nunca Más* (2001) de Fernando Lalana y José M^a Almarcegui. El breve recorrido de la colección da idea de su menguada acogida, a pesar de que algunos de sus títulos se sigan reeditando hasta hoy mismo.

Evidentemente, tanto el tipo de humor como las pretensiones de los autores difieren considerablemente entre unos títulos y otros. Así, Juan Muñoz -creador también de la conocida serie infantil protagonizada por Fray Perico- trata de convertir en *Caralampio Pérez* lo "feo" en risible -según señalaba Aristóteles- sin más pretensiones que el entretenimiento de los lectores. El autor acude para ello a recursos nada refinados -golpes, castigos, desgracias ajenas, motes...- de acuerdo con la rancia tradición del humor basado en el porrazo y la bofetada, un sistema de referencias cómicas que parece remitir de modo inmediato a las historietas del tebeo -las conocidas tiras de Mortadelo y Filemón, Pepe Gotera y Otilio, El botones Sacarino..., firmadas por Ibáñez, etc.-. Pero también recuerda *Caralampio Pérez* a una determinada tradición literaria representada, entre otros títulos, por *El pequeño Nicolás* de Sempé y Goscinny, donde la desmitificación del mundo infantil y de la vida escolar no sugiere ningún propósito didáctico y hace pensar en un público adulto más que en el receptor infantil o juvenil al que se ha destinado la obra. Recuérdese, en este sentido, que René Goscinny fue, además, guionista hasta su temprana muerte de la serie de Astérix y Obélix y de Lucky Luke.

Cabe pensar, pues, que se trata de literatura contagiada por recursos más propios del cómic o del tebeo, esto es, por procedimientos que, descontextualizados, trasvasados a otro marco de referencia -el literario, en este caso-, resultan particularmente burdos. Los autores optan así, en definitiva, por pautas bien conocidas, se instalan en una tradición humorística consolidada, cuya acogida ofrece pocas dudas. Es evidente, por otra parte, que la cosificación, la deshumanización de los personajes que subyacen en los textos aludidos han sido instrumentos tradicionales de la literatura

humorística, posiblemente porque son formas de objetivar y de desdramatizar la propia vida. Bergson (2003: 31) enunció incluso una "ley" con la que pretendía fijar esta constatación: "Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo".

De cualquier modo, el efecto cómico de estas obras parece basarse en última instancia en la acción de desvelar –y de algún modo reivindicar– lo prohibido, lo reprimido por las convenciones sociales, de manera que la risa supone en estos casos una recuperación de la parte elemental y oculta de la personalidad de cada uno. En *Caralampio Pérez*, sólo al final de la obra el protagonista expresa una cierta mala conciencia ante el inapelable fracaso académico con que culmina su relato. Así pues, el modelo sugiere en el receptor infantil o juvenil ciertas dosis de libertad frente a las imposiciones sociales, ya que el autor prescinde de las prescripciones habituales en lo que al comportamiento de los niños se refiere. Parece claro, por último, que *Caralampio* postula un lector modelo poco exigente, de modo que compartir la risa en este caso requiere de una complicidad cultural escasa.

Hay títulos dentro de la citada colección en que la apuesta por el humor es menos decidida, ya que se trata de una comicidad tamizada por otros intereses, básicamente educativos, de modo que el relato ha de acudir a otros componentes –el suspense, la intriga, las relaciones afectivas de los protagonistas– para que el contrato narrativo con el lector adolescente adquiera verdadera solidez. Este es el caso, por ejemplo, de *Un corte de pelo y una sonrisa*, de Carlos Puerto, donde aparte de alguna situación hilarante se persigue un humor de tono menor más que la carcajada. El autor juega aquí con el significado irónico de algunos nombres, que dan idea de talentos opuestos a los que en realidad encierran los personajes designados, también con la descripción caricaturesca de tipos y sobre todo con la acción incontrolada de un niño que se salta de manera sistemática las más elementales normas de convivencia, como ya percibíamos en el título de Juan Muñoz. Domenica Luciani, en *Vacaciones en el cementerio*, recurría también a otros ingredientes propios de la novela juvenil como la intriga policiaca, el suspense o el terror, de manera que el humor es sólo uno más de los elementos de una historia en que un narrador adolescente cuenta lo sucedido durante un verano que pasa con su tío, enterrador de profesión. No obstante, el afán humorístico manifiesta aquí elaboración y pretensiones no muy usuales: tratar de presentar la muerte y el más allá desde un enfoque cómico y desmitificador constituye un reto no menor que exige sin duda afinar los recursos.

Lalana y Almárcegui, en la novela titulada *Nunca más*, su aportación a "El Navegante-Humor", acuden a un registro costumbrista en la descripción de los personajes y de las situaciones dentro de un marco general de recreación de la infancia de los propios autores. Como en otras de sus narraciones, Lalana abunda en guiños y en referencias a una determinada época, la de su infancia y juventud, y en alusiones poco encubiertas a su ciudad natal, Zaragoza, donde se desenvuelven la mayoría de sus historias. Se trata, en definitiva, de evocaciones de su propio mundo que se convierten al mismo tiempo en claves para la interpretación pertinente del texto. De este modo se hace patente que la obra ha sido diseñada desde la óptica de una doble recepción, algo que suele apreciarse, como es sabido, en los mejores textos infantiles y juveniles. Lalana es fiel aquí a su conocida idea de la narrativa juvenil y por ello no faltan ni una notable labor de documentación ni la construcción de personajes en virtud de un determinado rasgo de su carácter. *Nunca más* recuerda en diversos aspectos a otra novela que el autor firmó por las mismas fechas, *Ámsterdam Solitaire* (1998), y que fue publicada también por "El

Navegante", aunque en su serie de "Misterio". El autor conseguía entonces una entretenida parodia de la novela policiaca tradicional en la que intriga y humor progresaban estrechamente unidos.

En la obra que comentamos ahora, Lalana y Almárcegui han optado, como decimos, por llevar el humor a sus habituales coordenadas literarias, lo que proporciona al texto una considerable cohesión, salvo en momentos aislados en que se busca expresamente la carcajada por encima de la coherencia narrativa. A diferencia, pues, de lo que sucede en otros casos, en *Nunca más* el humor se desprende del entramado de los acontecimientos y resulta un ingrediente necesario en la arquitectura general de la obra. Por otra parte, al lector se le supone, por ejemplo, capacidad para percibir el significado evocador de determinados nombres importantes en el ciclismo de los años setenta –Eddy Merckx, Ocaña, Zoetemelk...– así como para entender otras circunstancias que daban carácter a la época o se le otorga la posibilidad de reconstruir la atmósfera afectiva del tiempo en que se sitúa el relato. Aparte de ello, en la novela concurren componentes atemporales de segura aceptación por parte del público joven, así las primeras relaciones afectivas entre adolescentes o un paralelo y arraigado sentimiento de culpa que se pretende superar, etc. En suma, los autores establecen diferentes niveles de lectura, de progresiva complejidad, lo que aporta al libro una ambición literaria que lo empuja más allá del mero objeto de distracción.

Como en pocas otras ocasiones, la parodia y el humor resultaban verdaderos soportes de la narración en una de las series más celebradas, al menos en sus momentos iniciales, de la literatura juvenil española: la protagonizada por Manolito Gafotas. La ironía, la desmitificación de la vida familiar y de la propia infancia son, en este caso, los principales resortes de los textos de Elvira Lindo. A mi juicio, tanto el humor como la prosa deben mucho al contexto de oralidad en que surgió el personaje. No se olvide que Manolito Gafotas nació en 1987 como personaje radiofónico en busca –y esto es relevante– de un público adulto, de modo que hasta 1994 no se convierte en protagonista literario, ya en el marco de una colección juvenil. Tal vez por ello en la serie no cabe rastrear talante didáctico ninguno y domina la crítica social de tono ligero. Si en la mayoría de las obras de literatura juvenil se pretende que el lector se identifique afectivamente con los protagonistas o que viva virtualmente su misma suerte, Elvira Lindo se proponía por el contrario que el receptor conservara la distancia necesaria para percibir en su justa medida recursos como la ironía, la parodia o la sátira de costumbres. Por lo mismo, también el lenguaje padece frecuentes procesos de desautomatización; la autora intenta a menudo llamar la atención sobre el propio instrumento creativo de que se sirve –algo poco frecuente en la literatura juvenil actual– con el fin de convertirlo asimismo en objeto de parodia. Por ello, frases hechas, expresiones cotidianas aparecen aquí fuera de sus contextos habituales y de este modo muestran a las claras el grado de absurdo, de ambigüedad o de hipocresía que arrastran sin que generalmente se perciba. Con todo, el principal procedimiento humorístico de Elvira Lindo consiste en levantar expectativas en el lector –provistas de la supuesta inocencia de la infancia– para inmediatamente después y de modo sistemático desmontarlas y dejarlas en nada.

Así, en *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)* (1996), al narrador y protagonista se le encaja una mano en la ranura del vídeo de la vecina, y su madre acude en su ayuda: "Mi madre lo desenchufó. Ahí se puede decir que estuvo muy humana. Pero luego lo único que le preocupaba era que se estropeará el vídeo de la Luisa y los gastos de la reparación. Se ve que para ella el tener un hijo manco era algo secundario" (Lindo, 1996, 2003: 33). De este modo, pasan por el tamiz de

la escritora convenciones, tópicos, lugares comunes, etc., aunque ateniéndose habitualmente al terreno de las relaciones familiares y sociales. Claro que el proceso de destrucción de expectativas no siempre concluye en el mismo punto. La autora opta en ocasiones por demolerlas por completo mientras que otras veces mantiene en pie determinados reductos afectivos o sentimentales. Así, el narrador no desaprovecha ninguna ocasión para convertir al abuelo en personaje caricaturesco, sin embargo, siempre salvaguarda en estos casos una dosis elevada de afecto. La variedad hace que este recurso logre sus efectos a pesar de ser muy explotado; es decir, la autora mantiene un margen de incertidumbre en un proceso de desmitificación que resulta decisivo y constante. Con todo, pienso que el tipo de humor de la serie de *Manolito* se explica en buena medida –como decíamos– por ir destinada en un principio a un receptor adulto, de manera que ya configurado en lo sustancial el mundo del personaje es trasvasado a un público infantil. Por otra parte, el éxito rotundo de algunas entregas –la primera, por ejemplo, ha superado holgadamente las cuarenta reediciones– pone en evidencia que no hay tanta distancia como a veces se cree entre el humor de adolescentes y el de adultos. Bien es cierto, que una vez conseguida y asentada la fórmula de éxito, la autora se dedicó básicamente a repetirla, lo que supuso evidentemente un notable descenso en el grado de exigencia de las más recientes novelas de la serie, valga como ejemplo la última, *Manolito tiene un secreto* (2002).

Aunque la trama policiaca constituye el ingrediente fundamental de las novelas que Andreu Martín y Jaume Ribera han construido en torno a las aventuras de Juan Anguera, alias Johnny Flanagan, –adolescente barcelonés aficionado a la investigación detectivesca–, el humor se hace presente en todas las entregas y desempeña una función relevante. Todos los títulos de la serie –diez hasta el momento, aparecidos a lo largo de más de veinte años, entre *No pidas sardina fuera de temporada* (1987) y *Yo tampoco me llamo Flanagan* (2009)– incorporan un componente de educación afectiva, que –a mi juicio, (Dueñas, 2002)– es otro de los principales puntales de las historias. El protagonista cuenta sus hazañas en primera persona y aparece ante el lector como antihéroe a punto siempre de fracasar tanto en sus investigaciones como en sus pretensiones amorosas. Los autores optan por escindir al personaje entre el detective resolutivo, a lo Philippe Marlowe, que trata de ser, y el adolescente indeciso e inseguro que se nos descubre a menudo. Este proceso de desdoblamiento supone por lo general una fuente constante de humor. Así, frecuentemente Flanagan se propone responder con una frase que dé cuenta de su talante heroico si la situación lo requiere, pero no logra en estos casos, por lo general, más que farfullar vulgaridades, pretende actuar con contundencia pero reacciona preso del miedo y la precipitación, trata de imprimir solemnidad a su proceso de iniciación afectiva pero se encuentra con resultados bastante más prosaicos de los que esperaba. Por ejemplo, el protagonista reflexiona sobre lo relevante que debe de ser para cualquiera la primera vez en que se dice “te quiero”. Pero, inmediatamente después, confiesa: “A lo largo de los años, supongo que debes de recordar cómo fue y lo que te contestó ella. A mí, Clara me dijo simplemente: –Ya. Adiós, Juan” (Martín y Ribera, 1987: 175).

El narrador y protagonista tiende a verse a sí mismo desde una óptica cargada de ironía; analiza meticulosamente su comportamiento con una mirada adulta más que juvenil, lo que le permite distanciarse de sus urgencias emocionales, como decía Koestler y consignábamos arriba. Con ello, los autores proponen una suerte de educación afectiva en la que tienden a relativizar los procesos de iniciación que tanta trascendencia adquieren para el adolescente. Martín y Ribera defienden, no

obstante, determinados valores con firmeza y para ello no dudan en acudir incluso al discurso de intención aleccionadora, pero cuestionan al mismo tiempo el acervo tradicional y rancio en que consistía buena parte de la educación sentimental de los jóvenes en años anteriores.

En cualquier caso, la ausencia de soluciones ejemplarizantes permite a los autores incorporar el humor de manera franca, en la medida en que lo cómico resulta poco acorde con el moralismo de intención dogmática o en que el humor casa mal con percepciones demasiado acabadas de la realidad. Cabría decir incluso que en la literatura juvenil española a mayor carga moralizante se aprecia menos presencia del humor; un enunciado que se cumple sin resquicios, por ejemplo, en los relatos más aleccionadores de Sierra i Fabra –*Noche de viernes* (1993), *El niño que vivía en las estrellas* (1996), *Las Chicas de Alambre* (1999), etc.–. Y, por el contrario, escritores de menos pretensiones didácticas, como César Mallorquí (1997, 1999), Martín Casariego (1996, 2002) o Martín y Ribera, se manifiestan más proclives a incorporar rasgos de comicidad a sus textos.

Un caso ciertamente inusual en la actual literatura infantil y juvenil española es el de Daniel Nesquens, quien desde la tradición del humor del absurdo ha convertido la asociación libre de ideas en procedimiento idóneo para desmontar cualquier percepción simple de la realidad. El humor parece ser para Nesquens un proceso epistemológico de aproximación al mundo que más le interesa, el de las palabras, en cuanto punto de encuentro y a menudo de desencuentro entre el mundo interior y la realidad externa. No cabe duda de que muchas de sus páginas son cabal manifestación de la risa como placer, como condición regeneradora del ser humano, a la que ya aludía Aristóteles. En Nesquens, lo cómico no es tanto instrumento para la crítica social como un fin en sí mismo. Es el chiste por el chiste, el humor como forma de reencuentro gozoso con el mero hecho de vivir. En sus mejores hallazgos, Nesquens (2001a y b, 2006, 2009b, 2009c, 2010) provoca ese humor que potencia la vida, que la redescubre porque desvela tópicos y convenciones que la asfixian, consigue la risa que ahuyenta el recuerdo de la finitud y de la muerte.

No cabe duda, con todo, de que Daniel Nesquens ha evolucionado con los años y si en un principio (2001a y b, 2004) su estrategia humorística por excelencia se basaba en poner en entredicho los convencionalismos del lenguaje en pos de un uso desautomatizado de las palabras –y ello mediante la explotación de dobles sentidos, el desarrollo de analogías insólitas entre significantes o entre conceptos con algún punto remoto de concomitancia, la búsqueda de connotaciones semánticas poco habituales, etc.–, recientemente indaga más en las situaciones y en los personajes, de manera que el humor nace más entroncado con los recursos propiamente narrativos: así, son frecuentes en sus textos escenas aparentemente familiares, pero que ocultan facetas inusitadas de algunos personajes, modos de vida nada frecuentes –así en *Papá tatuado* (2009) o en *El hombre con el pelo rizado* (2010)–, que cuestionan de manera frontal el sedentarismo y la rutina. De cualquier modo, el humor de Daniel Nesquens entronca con esa dimensión antropológica de la risa que ya anotaba, a su modo, Aristóteles: esa faceta de lo cómico que refuerza nuestra identidad de especie sola ante la risa, porque también está sola ante su antagonista, la muerte, la conciencia de la muerte.

A modo de conclusión

La sucinta revisión de algunos usos de lo cómico en textos juveniles que aquí hemos intentado nos aporta, por otra parte, información de interés acerca del lector modelo que tienden a configurar o a postular las obras destinadas a los jóvenes. En este sentido, entendemos el concepto de "lector modelo" a modo de estrategia discursiva que despliega el propio texto en busca de su lector idóneo, tal y como propone Eco (1987: 81): "prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo 'esperar' que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla". Si los autores de LJ suelen manifestar, como decíamos, una clara conciencia de la necesidad de adaptarse a una determinada competencia lectora que no es la suya, no parecen tan conscientes de esta idea de que el texto ha de contribuir a generar la competencia lectora y cultural que requiere, esto es, que ha de tender a construir su propio lector modelo.

En general, los autores de literatura juvenil se sirven escasamente del humor, como decíamos, y cuando acuden a lo cómico lo moldean con arreglo a la idea del receptor hipotético que les espera. Tienden en exceso a eliminar la ambigüedad, a justificar desde una perspectiva moral o didáctica el propio texto y, en definitiva, a acotar un terreno que no es el más indicado para lo cómico, porque el humor necesita de perfiles menos precisos, de un margen considerable de libertad. En las obras juveniles suele faltar verdadero afán por incitar a la interpretación; se opta por soluciones conservadoras con el objeto de asegurarse al lector medio; el autor –lo mismo que el editor– elude riesgos ante el temor de no ser cabalmente entendido, por lo que acude a soluciones de contrastado resultado aunque con ello se dificulte la progresión literaria del lector juvenil. Claro está que por fortuna no siempre es así, como ya hemos constatado.

En suma, tal vez sucede en la LJ actual eso de que los árboles no dejan ver el bosque, y que entre tantos detalles y atenciones que cultivar se olvida a menudo lo sustancial por antonomasia, algo que ya subrayaba de manera incontestable Fernando Savater hace unos años (1988: 10): "[E]n literatura lo único inapelable y duraderamente instructivo es el deleite mismo. Algo que hace disfrutar ya está enseñando algo, y algo infinitamente difícil y precioso, lo más básico para vivir cuerdamente: está enseñando *a pasarlo bien*". Porque, insistía Savater, la literatura fomenta antes que nada nuestra subjetividad, puebla y desarrolla el "yo" del lector: "Si desapareciera la literatura no perderíamos un arte, sino el alma. Como puede imaginarse, los problemas educativos resultan casi banales al lado de este prodigioso riesgo (...)".

Referencias bibliográficas

Estudios

- ARISTÓTELES, Horacio, Boileau. (1984). *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional. Edición de Aníbal González Pérez.
- BERGER, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BERGSON, H. (2003). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- CARRANZA, M. (2009). "El humor negro: una poética de la irreverencia en la literatura para niños", en AA. VV. *Literatura infantil y Matices* (pp. 245-277). Tarazona: Fundación Tarazona Monumental.

- DUEÑAS LORENTE, J. D. (2002). "Dos modelos de éxito en la adaptación de la novela policiaca a la literatura juvenil: Fernando Lalana y Andreu Martín-Jaume Ribera", en Agrelo Costas, M^a E. y otros (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías* (pp.389-401). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- DUEÑAS LORENTE, J. D.; TABERNERO SALA, R. (2004). "La narrativa juvenil en los últimos veinte años: entre luces y sombras", en Mendoza, A. y otros. *Aspectos didácticos de lengua y literatura. 13* (pp. 221-294). Zaragoza: ICE-Universidad de Zaragoza.
- DUEÑAS LORENTE, J. D. (2006). "Literatura juvenil actual: rémoras y retos", en Tabernero Sala, R.; Dueñas Lorente, J. D.; Jiménez Cerezo, J. L. (eds.). *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (pp. 89-114). Zaragoza: Prensas Universitarias.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- ECO, U. y otros. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*, Madrid: Taurus.
- MARTÍN, A. (1995). "¿Por qué literatura juvenil?". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, N^o 72, pp. 24-28.
- MARTÍN ORTIZ, P. (2009). "Presencia del humor en la literatura de Roald Dahl". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. N^o 7 (2), pp. 87-98.
- PUEO, J. C. (2001). *Ridens et Ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza: Anexos de *Tropelías*, 8. Departamento de Lingüística General e Hispánica, Universidad de Zaragoza.
- SAVATER, F. (1988). "Lo que enseñan los cuentos". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. N^o 1, pp. 8-11.
- ## Literatura juvenil
- CASARIEGO CÓRDOBA, M. (1995). *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero*. Madrid: Anaya.
- _____ (2002). *Dos en una*. Madrid: Anaya.
- MARTÍN, A.; RIBERA, J. (1987). *No pidas sardina fuera de temporada*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (2009). *Yo tampoco me llamo Flanagan*. Madrid: Anaya.
- LALANA, F. (1998). *Ámsterdam Solitaire*. Madrid: SM 'El navegante-Misterio'.
- LALANA, F.; ALMÁRCEGUI, J. M. (2001). *Nunca más*. Madrid: SM 'El navegante-Humor'.
- LINDO, E. (1994) *Manolito Gafotas*. Madrid: Alfaguara, 2002 (38ª edic.). Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (1996) *¡Cómo molo! (Otra de manolito Gafotas)*. Madrid: Alfaguara, 2003 (15ª edic.). Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (2002). *Manolito tiene un secreto*. Madrid: Alfaguara. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- LUCIANI, D. (2000). *Vacaciones en el cementerio*. Madrid: SM 'El navegante- Humor'.
- MALLORQUÍ, C. (1997). *El último trabajo del señor Luna*. Barcelona: Edebé.
- _____ (1999). *La cruz de El Dorado*. Barcelona: Edebé.
- MUÑOZ MARTÍN, J. (1998). *Caralampio Pérez*. Madrid: SM, 'El navegante -Humor'.
- NESQUENS, D. (2001a). *Diecisiete cuentos y dos pingüinos*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (2001b). *Hasta (casi) cien bichos*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Elisa Arguilé.
- _____ (2004). *Días de clase*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (2006). *Mi familia*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Elisa Arguilé.
- _____ (2008a). *Marcos Mostaza, uno*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.
- _____ (2008b). *Marcos Mostaza, dos*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.

- _____ (2009a). *Marcos Mostaza, tres*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.
- _____ (2009b). *Marcos Mostaza, cuatro*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.
- _____ (2009c). *Papá tatuado*. Barcelona: A buen paso. Ilustraciones de Mágicomora.
- _____ (2010). *El hombre con el pelo revuelto*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- PLAZA, J. M. (1998). *Mi casa parece un zoo*. Madrid, SM 'El navegante-Humor'.
- PUERTO, C. (1999). *Un corte de pelo y una sonrisa*. Madrid: SM 'El navegante-Humor'.
- SEMPÉ / GOSCINNY. (2003). *El pequeño Nicolás*. Madrid: Alfaguara, 1960 (49ª edic.).
- SIERRA I FABRA, J. (1993). *Noche de viernes*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1996). *El niño que vivía en las estrellas*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1999). *Las Chicas de Alambre*. Madrid: Alfaguara.

Lucía Estévez Costa, Marta Estévez
Grossi, Laura José Moreno Cidrás,
Marta Ríos Fernández y
Noelia Surribas Díaz
marta.estevez.grossi@gmail.com

Universidade de Vigo
(Recibido 4 octubre 2010/
Received 4th October 2010)
(Aceptado 1 mayo 2011/
Accepted 1st May 2011)

Comentario traductológico del doblaje de *Hércules* (1997)

*TRANSLATION STRATEGIES USED IN
DUBBING HERCULES (1997) INTO SPANISH:
A CASE STUDY*

Resumen

El objetivo de este trabajo es recopilar las técnicas traductológicas más usuales que se utilizan a la hora de enfrentarse a las características y dificultades propias de la traducción para el doblaje. Para ello, hemos analizado la traducción al español de España de la película de Disney, *Hércules* (1997), comparándola con su original en inglés. Con este propósito, nos hemos guiado por algunos autores de referencia, como Martínez (2008), Chaume (2004) o Agost (1999). Así, nuestro análisis se compone de un breve marco teórico, seguido de una exposición de los principales problemas de traducción audiovisual y las estrategias tomadas por la traductora para cada uno de ellos a través de algunos ejemplos comentados.

Palabras clave: Hércules, traducción, doblaje, análisis.

Abstract

This paper aims to serve as a compilation of the most commonly used translation strategies in dubbing, which presents particular characteristics and difficulties. For this purpose, we have analysed the translation of the Disney film *Hercules* (1997) into Spanish from Spain, comparing it with the original English version. Bearing this in mind, we have based our article on the theoretical frame provided by some reference authors, such as Martínez (2008), Chaume (2004) or Agost (1999). Thus, our analysis comprises a brief presentation of the above mentioned theoretical frame, an enumeration of the main audiovisual translation problems and the strategies chosen by the translator in each case illustrated by some explained examples.

Key words: Hercules, translation, dubbing, analysis.

1. Introducción

Hércules se estrenó en EE. UU. en el año 1997. A pesar de que no obtuvo el mismo éxito que otras películas de Disney de la década de los 90, sí recibió buenas críticas y generó unos ingresos de 99 millones de dólares en los EE. UU. y de algo más de 250 millones de dólares a nivel mundial. Su traducción al español de España corrió a cargo de la traductora Sally Templer, que cuenta con una amplia lista de películas traducidas, entre ellas *Garfield: la película*, *La milla verde* o *Shrek*.

Como su propio nombre induce a pensar, *Hércules* es una comedia épica basada en el mito griego de Hércules, aunque con algunas modificaciones. En esta versión cinematográfica, Hércules nace siendo un dios inmortal. Sin embargo, su futuro se ve truncado cuando Hades, dios del Inframundo,

intenta hacerlo mortal para después asesinarlo. Por desgracia para Hades, este plan falla parcialmente y Hércules, a pesar de perder su inmortalidad, conserva su fuerza divina. Toda la trama se basa en el intento de recuperar su inmortalidad y volver al lugar de donde pertenece, el Olimpo; para ello, debe demostrar que es un héroe verdadero.

Con este trabajo pretendemos identificar, analizar y comentar los problemas y estrategias más usuales en la traducción para el doblaje de los documentos audiovisuales en la combinación inglés español. Decidimos escoger una película del género infantil y juvenil puesto que, además de dificultades generales de traducción para doblaje presenta peculiaridades propias del género, que condicionarán las decisiones acerca de la traducción.

Hemos dividido este trabajo en los siguientes apartados: referentes culturales, equivalencia funcional, humor, caracterización de personajes, presencia de varias lenguas, oralidad prefabricada, problemas del canal musical y visual, intervencionismo. Finalmente, realizamos un breve repaso de los errores y aciertos más destacables desde nuestro punto de vista.

2. Referentes culturales

Los referentes culturales o "culturemas", según los teóricos funcionalistas como Vermeer y Nord, son fenómenos sociales de una cultura X que son considerados relevantes por los miembros de esta cultura y que, cuando se comparan con fenómenos sociales correspondientes en la cultura Y, se encuentra que son específicos de la Cultura X, (Nord, 1997: 34). Así pues, estos referentes culturales pueden estar más o menos explícitos en el texto y son de diversa naturaleza: relacionados con el entorno físico, historia, realidad político-económica, valores y creencias, normas de comportamiento, gestos, etc. De este modo, el traductor deberá contar con un amplio bagaje cultural para ser capaz de reconocer y comprender estos referentes culturales y decidir qué procedimiento o estrategia emplear: conservarlos, intentar traducirlos de una manera más o menos literal o adaptarlos por completo.

En la película en cuestión, algunos de estos referentes culturales son compartidos en la cultura origen (CO) y la cultura meta (CM), puesto que se trata de la tradición mitológica griega; por ejemplo, para la traducción de los nombres propios se recurre a la existente. Sin embargo, muchos otros no se comparten, ya que se trata de inequivalencias sociales y culturales entre la CO y la CM que, como bien señala Díaz Cintas (2003: 247), representan uno de los obstáculos más difíciles de superar en la práctica traductológica.

2.1 Referentes culturales compartidos en la CO y CM

[Hércules y Fil están a punto de llegar a Tebas, una ciudad muy grande].

V.O.: Phil: One town. A million troubles. The one and only Thebes. The big olive itself. If you can make it there, you can make it anywhere.

V.D.: Fil: Una ciudad. Un millón de problemas. Tebas, la única. La mismísima gran aceituna. Si triunfas allí, triunfarás en cualquier parte.

En esta intervención se hace un guiño a la expresión *The Big Apple* ("La Gran Manzana"), usada para referirse a Nueva York. Una vez más, se usan expresiones y referentes adaptados al contexto griego. La traducción de la traductora nos parece muy acertada porque sigue la misma línea que el original.

2.2 Referentes culturales no compartidos en la CO y CM

[Hércules acaba de vencer al Guardián del Río, quien minutos antes estaba molestando a Megara].

V.O.: Phil: Rein it in, rookie. You can get away with mistakes like those in the minor decathlons, but this is the big leagues!

V.D.: Fil: Tranqui novato. Puedes cometer errores así en los decatlones menores, ¡pero esto es la Primera División!

En los EE. UU., *the big leagues* hace referencia a un grupo de equipos dentro de un deporte profesional, especialmente béisbol, que compiten para conseguir el premio más alto. En España el deporte más popular por excelencia es el fútbol y la máxima categoría de la Liga española de fútbol es La Primera División de España. Creemos que la estrategia domesticadora de la traductora ha sido acertada, pues La Primera División es un perfecto equivalente funcional de *big leagues*.

[Hércules llega al acantilado donde hay unos niños (Pena y Pánico disfrazados) atrapados bajo unas rocas].

V.O.: Panic: We're suffocating! Somebody call IX-I-I!

V.D.: Pánico: ¡Nos estamos asfixiando! ¡Que alguien llame al I-X-I!

En EE. UU. el número de teléfono para emergencias es el 9-1-1, escrito IX-I-I en números romanos. Esto le aporta humor a la escena, pues la antigüedad de la numeración romana contrasta con el hecho de que en aquella época aun no había teléfonos. En España el número de teléfono para emergencias es el 1-1-2, escrito en números romanos I-X-II. No sabemos por qué la traductora ha decidido dejarlo en tan solo I-X-I, quizás le sonase demasiado repetitivo a nivel oral decir "I-I" seguido.

[Hay dos niños atrapados en un acantilado, Megara pide auxilio a Hércules y todo el mundo sale corriendo hacia el lugar del accidente. Mientras tanto Fil corre detrás de ellos, pero se queda atrás].

V.O.: Phil: I'm right behind ya, kid! Whoo! I am way behind ya, kid. I got a fur wedgie.

V.O.: Fil: (corriendo): Te voy siguiendo, ¡chico! ¡Whoo! Estoy muy lejos, chico. Tengo el trasero lleno de pelusa.

El término *wedgie* en inglés presenta una dificultad traductológica, pues no tenemos tal concepto en la realidad española. Se trata de un término informal que denomina la acción de apretarse a uno entre las nalgas la ropa interior (generalmente los calzones), esto puede verse producido de forma casual o puede ser intencionado, por ejemplo cuando vemos en la películas estadounidenses que a uno le tiran del calzoncillo hacia arriba.

Como en nuestra realidad no tenemos esa idea, la elección de la traductora nos parece acertada, pues al fin y al cabo, conserva el fin humorístico. No sería correcto intentar traducirlo guiándonos por el significado del verbo *to wedge*, que significa "apretar", pues llegaríamos a algo como "apretón", término que designa algo muy diferente en español. Tampoco sería adecuado hacer uso del término "calzón chino", expresión que comparte el mismo significado que *wedge* en español de México, pero que es completamente desconocida en el español de España.

[Hércules y Fil están a punto de llegar a Tebas, una ciudad muy grande].

V.O.: Phil: One town. A million troubles. The one and only Thebes. The big olive itself. If you can make it there, you can make it anywhere.

V.D.: Fil: Una ciudad. Un millón de problemas. Tebas, la única. La mismísima gran aceituna. Si triunfas allí, triunfarás en cualquier parte.

En esta intervención se hace un guiño a la expresión *The Big Apple* ("La Gran Manzana"), usada para

referirse a Nueva York. Una vez más, se usan expresiones y referentes adaptados al contexto griego. La traducción de la traductora nos parece muy acertada porque sigue la misma línea que el original.

[Tras el ataque de las chicas enloquecidas, Fil y Hércules traman un plan de escape para que Hércules pueda huir].

V.O.: Phil: There he goes! On the veranda!

V.D.: Fil: ¡Allí está, en la terraza!

En este caso con la traducción se cambia o distorsiona el lugar donde supuestamente se iba a esconder Hércules ya que "veranda" sería literalmente "veranda" o sino "galería" y no "terraza". Además, en este caso funcionaría mejor "veranda" puesto que el personaje de Fil se encuentra en frente de la cámara y se puede apreciar que pronuncia claramente una bilabial /b/ y no una oclusiva /t/.

[Una vez que ya han desaparecido por completo las chicas enloquecidas, se ve que Megara entró con ellas para hablar con Hércules].

V.O.: Hercules: I am no hero...

Megara: Sure you are. Everybody in Greece thinks you're the greatest thing since they put the pocket in pita.

V.D.: Hércules: Ya no soy un héroe...

Megara: Claro que sí. Todo el mundo en Grecia cree que eres el mejor hallazgo desde el paté de aceitunas.

Cuando Megara dice *pocket in pita* está haciendo referencia a ese típico "bocadillo" con influencia árabe que incluye carne, verduras y salsas. Puede ser que la traductora de la película decidiera cambiarlo por "paté de aceitunas" porque consideró que el pan de pita y, por lo tanto, las pitas no eran muy conocidas en España cuando se estrenó esta película en el año 1997. Ahora, sin embargo, es muy posible que se entendiera esa comparación sin necesidad de cambiar por otro producto.

No obstante, la opción que escogieron, aunque sí que mantiene relación con la historia puesto que tanto el pan de pita como las aceitunas se conocen y son muy comunes en Grecia, no es muy acertada puesto que el paté de aceitunas es bastante desconocido en España, incluso se podría decir que más desconocido que el pan de pita. Por lo tanto, se tendría que buscar otro producto de Grecia pero que también sea conocido en España y que a la vez encaje en la historia, quizá el yogur griego.

[Después de hacer novillos todo el día, Hércules y Megara pasean por el jardín. Megara intenta sonsacarle cuáles son sus debilidades].

V.O.: Hercules: No. I'm I'm afraid I'm, uh, fit as a fiddle.

V.D.: Hércules: No, me... me temo que estoy más sano... que una manzana.

En cuanto a la expresión inglesa *fit as a fiddle* se utiliza para referirse a alguien que está rebosante de salud por lo que traducirlo por "más sano que una manzana" está muy bien, ya que así no se pierde gracia, aunque también se podría decir "estoy como un roble".

3. Equivalencia funcional

Entendemos por equivalencia funcional un tipo especial de adecuación que se produce cuando la función comunicativa del texto origen se mantiene constante en el texto meta (Reiss y Vermeer, 1996: 125). De este modo, el único objetivo de esta técnica es elegir el contenido frente a la forma,

el sentido frente al estilo, la equivalencia frente a la identidad (Nida, 1986: 32) y nunca dejarse llevar por una equivalencia estrictamente lingüística que podría originar problemas de comprensión en la cultura meta¹.

En esta película existen diversos ejemplos de equivalencia funcional muy similares entre sí que no hemos considerado oportuno reflejar en este trabajo porque resultaría muy redundante; en cualquier caso, a continuación se aportan algunos ejemplos de equivalencia funcional.

[Tras hacer novillos con Megara pasean los dos por el jardín y ella hace que se cae].

V.O.: Megara: Sorry. Weak ankles.

Hércules: Oh yea? Well, maybe you better sit down for a while.

Megara: So, uh, do you have any problems with things like.. this?

Hércules: Uh...

Megara: Weak ankles, I mean.

Hércules: Oh. Uh, no. Not really.

Megara: No weaknesses whatsoever? No trick knee?

Hércules: Uh-

Megara: Ruptured... disks?

V.D.: Megara: Lo siento, tobillos flojos.

Hércules: ¡Oh! Ya. Tal vez sea mejor que te sientes un rato.

Megara: ¿Y tú? ¿Tú tienes algún problema con estas cosas?

Hércules: Eeeh...

Megara: Digo, con los tobillos flojos.

Hércules: Oh. No, lo cierto es que no.

Megara: ¿Ninguna debilidad en absoluto? ¿Ni huesos dislocados?

Hércules: Eh.

Megara: ¿Ni meniscos gastados?

Quizá la opción de "tobillos flojos" no sea muy acertada, pero en la escena encaja bien porque con una opción más larga sería difícil conseguir la sincronía fonética o, incluso, la isocronía; además, cambiar la parte del cuerpo tampoco es posible porque Megara le ensaña el pie a Hércules.

En cambio cuando el original dice *trick knee* y se traduce por "huesos dislocados" sería aceptable pero realmente a lo que se está haciendo referencia es a la ruptura de menisco que es como tradujeron la segunda frase *ruptured disks* cuando aquí realmente sería hernia de disco. No tiene mayor importancia puesto que lo único que interesa saber es que Hércules no ha sufrido ningún tipo de ruptura o daño, es decir que no tiene debilidades. Sin embargo sí que hay que destacar que en la última opción de la traducción "meniscos gastados" no consigue una buena sincronía labial del personaje y se debería buscar algo que se adecuara mejor puesto que se ve claramente como Megara pronuncia *disks*.

1 Es ilustrativo el caso del lenguaje soez presente en muchos documentos audiovisuales de actualidad. Anjana Martínez hace un estudio de la traducción del argot en *South Park*: MARTÍNEZ, A. 2004. "La traducción del argot en *South Park*", en RUZICKA, V., C. VÁZQUEZ y L. LORENZO (eds.). *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. Vigo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 127-149.

[Tras despedirse de Megara, Hércules se sube a Pegaso con Fil, pero Fil se cae del caballo al chocar con una rama y se despierta después de un rato al quedarse semiinconsciente].

V.O.: Phil: That kid's gonna be doin' laps for a month.

V.D.: Fil: Ese chico va a hacer flexiones durante un mes.

La frase *doing laps* se refiere a dar vueltas corriendo principalmente en la pista de atletismo o hacer largos en la piscina. Por lo tanto, no es una traducción correcta de la frase pero que sí es adecuada y encaja dentro del contexto puesto que "hacer flexiones" es más conocido en nuestra cultura como un posible castigo que dar vueltas en una pista. Además esta opción quedaría excesivamente larga y no "entraría en boca" del personaje.

4. El humor

El humor es sin lugar a dudas uno de los aspectos más complicados de la traducción, cualquiera que sea su modalidad, "ya que implica un esfuerzo imaginativo y una creatividad especial, así como una competencia lingüística muy extensa" (Agost, 1999: 108). Para profundizar en él, tomaremos como referencia el estudio llevado a cabo por Juan José Martínez Sierra en su libro *Humor y traducción: los Simpson cruzan la frontera*². Como Martínez bien explica (2008: 15), el humor es un concepto complejo que depende de la vinculación del individuo con el ámbito cultural que lo rodea. Así (Martínez, 2008: 94, 95), el proceso de socialización o *enculturización* al que estamos sometidos desde el momento en que nacemos condicionará nuestra concepción del humor, de ahí que cada sociedad e incluso distintas generaciones de una misma conceptualicen el humor de manera diferente. Sin embargo, la presencia de los canales visual y acústico –que a priori podrían parecer más un obstáculo que una ventaja– sumados a la cada vez mayor familiaridad con la cultura de origen –la estadounidense–, hacen que el abismo humorístico disminuya, facilitando así en cierta medida la labor traductora.

A pesar de todo, sigue existiendo polémica en torno a la traducibilidad o intraducibilidad de un texto o fragmento humorístico. Al igual que Martínez (2008: 125), no vamos a entrar en discusión, simplemente resaltaremos que el texto que nos atañe es buena prueba de que se traduce, y mucho. Si bien es cierto que al pasar por el proceso de traducción a veces el efecto humorístico es susceptible de perderse, en otras ocasiones también puede llegar a incrementarse. Como explica Zabalbeascoa en la obra de Díaz Cintas (2003: 254), "el traductor tendrá que establecer una escala de prioridades que subyacerá al proceso traductor y, dependiendo de esa jerarquía de prioridades, se mantendrá lo más fiel posible a la codificación lingüística del original, en detrimento, quizá, del impacto humorístico o, por el contrario, se distanciará de la formulación lingüística en la búsqueda de una solución humorística capaz de conseguir que la audiencia meta se ría".

A continuación analizaremos las estrategias tomadas por la traductora en algunos casos concretos para demostrar cómo, en la mayoría de las ocasiones, el humor se puede conservar, adaptar e incluso mejorar. Para este análisis utilizaremos la clasificación de los elementos humorísticos de

2 Léase también FUENTES LUQUE, A. 2005. "La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura". En CHAUME, F., SANTAMARÍA, L. y ZABALBEASCOA, P. (eds.) *La Traducción Audiovisual: Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares. 139-151.

Martínez (2008: 153) propuesta a partir de la clasificación de Zabalbeascoa (1996 a: 251-255 en Martínez, 2008: 139). De este modo, podemos discernir dos tipos de chistes: chistes simples (formados por elementos no marcados, elementos sobre la comunidad e instituciones, elementos de sentido del humor de la comunidad, elementos lingüísticos, elementos visuales, elementos sonoros o elementos gráficos) y chistes compuestos (formados por dos o más tipos de elementos).

4.1 Chistes formados por elementos no marcados

También denominados "chistes internacionales o binacionales" por Zabalbeascoa, son aquellos que se basan en elementos que no son exclusivos de una cultura o comunidad concreta sino que las dos culturas (origen y meta) los comparten y por lo tanto no es necesario alterarlos a la hora de traducirlos.

[Una vez que ya han desaparecido por completo las chicas enloquecidas, se ve que Megara entró con ellas para hablar con Hércules].

V.O.: Megara: It's all right. The sea of raging hormones has ebbed.

V.D.: Megara: Tranquilo. El mar de hormonas rugientes ha menguado.

Vemos que en este ejemplo se juega con la asociación de las hormonas a un estado marítimo, figura que funciona perfectamente en la cultura española y que por lo tanto puede mantenerse sin problemas. Sin embargo, la frase "el mar de hormonas rugientes ha menguado" constituye una traducción literal en la que se pueden destacar dos apreciaciones: la primera, el cambio de matiz o incluso mala traducción de *raging* por "rugiente" cuando sería más bien "furioso" referido a personas o "embravecido" referido al mar; opción esta última que encajaría a la perfección en este contexto. En cuanto a la segunda apreciación, hay que comentar que el mar no mengua puesto que la colocación correcta sería con luna; es la luna la que mengua y no el mar. En todo caso, se podría decir que las mareas menguan, aunque se expresaría mejor con el verbo "bajar". Por lo tanto, esta frase se podría haber traducido como: "Tranquilo, ya ha bajado la marea de hormonas embravecidas", conservando el mismo chiste del original y adaptando simplemente la frase a las convenciones/colocaciones lingüísticas del español.

4.2 Chistes formados por elementos sobre la comunidad e instituciones

Denominados por Zabalbeascoa "chistes de cultura e instituciones nacionales". Son aquellos que se basan en elementos propios de la cultura o comunidad de origen y que en muchos casos requerirán una adaptación.

[Megara le cuenta a Hades que la razón por la que no pudo convencer al Guardián del Río fue que Hércules se metió en el camino].

V.O.: Megara: Hercules. He comes on with this big, innocent farm boy routine but I could see through that in a peloponnesian minute.

V.D.: Megara: Hércules. Venía de granjero inocente y grandote pero lo calé en menos que canta una musa.

La expresión acuñada en la LO es en realidad *in a New York minute*, muy conocida y que refiere

al frenético ritmo de vida de la población neoyorquina. Esta expresión se utiliza en este caso contextualizada en la Grecia Antigua, de ahí el adjetivo *peloponnesian*. Se crea así un chiste en la CO mediante la alteración de una expresión que caracteriza un rasgo propio de esta cultura pero que, sin embargo, se ve aplicado a otra distinta, más antigua e incluso extinta. Evidentemente, la estrategia seguida no podía ser otra que la adaptación, ya que, aunque no es difícil intuir su trasfondo, tal expresión nos resulta ajena. Por este motivo, nos parece muy acertada la decisión de utilizar la conocida "en menos que canta un gallo", adaptándola no solo al contexto griego sino al de la trama de la película en cuestión, en la que las musas cantan todo el tiempo.

4.3 Chistes formados por elementos de sentido del humor de la comunidad

También "chistes de sentido del humor nacional" según Zabalbeascoa; son aquellos propios de una cultura en los que se hace referencia a elementos propios tradicionales o que resultan polémicos.

[Los titanes llegan al Olimpo y Litos abre las puertas tirándoles una piedra gigante].

V.O.: Hades: Oh, chihuahua.

V.D.: Hades: Qué pedrada.

En este caso, vemos que el humor reside en el uso de la expresión mexicana *chihuahua*, muy consolidada en Estados Unidos para indicar rasgos dialectales y a menudo usada como eufemismo. Creemos que la opción de traducción escogida para el doblaje es probablemente una consecuencia de la falta de uso de esta expresión en España y de la necesidad de "meter en boca". A pesar de la evidente pérdida humorística al eliminar la referencia racial, consideramos que la opción final es una buena opción, ya que va acorde con la imagen (se ve que ha sido una piedra lo que ha abierto las puertas) y porque, en cierto modo gracias a la entonación a la entonación del actor de doblaje, mantiene el eufemismo original y con ello la comicidad de la escena.

4.4 Chistes formados por elementos lingüísticos

Aquellos en los que el humor reside en las particularidades de la lengua, como la polisemia, la homofonía, etc., y que habitualmente identificamos como "juegos de palabras". Al ser dichos rasgos diferentes en cada lengua, a menudo los juegos de palabras presentan retos traductológicos que ponen a prueba la creatividad e ingenio de los traductores.

[Hércules quiere jugar al *freesbee* con un grupo de chicos pero estos lo rechazan porque es diferente].

V.O.: Boy 1: What a geek!

Boy 2: Destructo-boy!

Boy 3: Maybe we should call him "Jerkules".

V.D.: Chico 1: Qué chico raro.

Chico 2: ¡Destructo-chico!

Chico 3: Quizá debíamos llamarle "Tóntules".

En este ejemplo podemos apreciar la habitual facilidad del idioma inglés para crear neologismos: tenemos, por un parte, *Destructo-boy* y, por otra, *Jerkules*. La diferencia principal entre uno y otro es que el primero es un apelativo en cierto modo acuñado y el segundo no. En el caso de *Destructo-*

boy, podríamos más bien hablar de un referente cultural, ya que redirige al cómic *Destructo Boy! and Spillerella: We Are Who We Are!* creado por Howard Shapiro y que trata el tema del *bulling* (del inglés *bullying*) o violencia en las aulas. Sin embargo, nos parece también interesante tratarlo como un mero giro lingüístico. Para este término, la traductora optó por utilizar el mismo proceso de creación léxica, dando lugar en español a "Destructo-chico", una opción totalmente válida. Si bien se pierde la referencia intertextual (como no podía ser de otra manera), algo que quizás podría ser interesante adaptar por el hecho de que Hércules está sufriendo el mencionado *bulling*, si se mantiene la burla hacia el personaje, quien por su condición de semi-dios cuenta con una fuerza sobrehumana que dificulta su interacción con el resto de la gente. En cuanto al término *Jerkules*, resultante de la unión de *jerk*, que significa "imbécil, gilipollas" y Hércules, tenemos en español "Tóntules". Observamos que nuevo se ha reproducido acertadamente la estrategia de creación léxica, quizás suavizando un poco el resultado pero, en todo caso, manteniendo un juego de palabras que funciona perfectamente en español.

[Filoctetes le cuenta a Hércules cómo fracasaron todos los aspirantes a héroes a los que entrenó].

V.O.: Phil: But that furshlugginer heel of his! He barely gets nicked there once and - kaboom!

V.D.: Fil: ¡Pero ese trastolímpico talón suyo! apenas un toquecito y... ¡catapún!

En el original aparece la palabra "furshlugginer", término acuñado por los escritores de la revista *MAD* a mediados del siglo XX probablemente proveniente del yidis que significa literalmente "basura destrozada" y que se utiliza en inglés como adjetivo peyorativo. Para la traducción de este elemento, la traductora optó por crear un neologismo *ad hoc* que contuviera algún elemento de la cultura griega, léase "trastolímpico". Nos parece una opción buena y muy creativa, ya que la referencia al lenguaje utilizado por una revista es, en este caso, irrelevante; además cumple a la perfección con el objetivo humorístico del uso de la palabra original.

4.5 Chistes formados por elementos visuales

Todos aquellos que tienen su base en la imagen. Como apunta Chaume (en Lorenzo y Pereira, 2000: 69 y 70), los textos audiovisuales como el que nos atañe pertenecen a un género en el que "la información no verbal juega un papel sumamente relevante", motivo por el que es primordial "entender el texto como un todo"; esto es, "analizar la información transmitida por ambos canales de comunicación, [...] evaluar la influencia de la narración visual sobre la narración verbal y viceversa". Esto es especialmente importante cuando se trata del humor, ya que si bien en muchos casos nos veremos condicionados por la imagen a la hora de reformular chistes en LM, también en muchos otros será la propia imagen la que nos dé la clave para un humor efectivo y natural.

[Hércules acaba de rescatar a Megara del río de la muerte y convertirse en dios por su heroica hazaña. Al salir Hades le pide que interceda por él ante Zeus y Hércules le pega un puñetazo que lo manda al río de la muerte].

V.O.: Hades: Taxi! I don't feel so good. I feel a little...

V.D.: Hades: ¡Taxi! No me encuentro muy bien. ¿Quién ha tirado de la cadena?

Podemos ver que la última parte de la intervención de Hades en español se distancia bastante del original. En este caso, la traductora, consciente de la importancia del canal visual, sobre todo al ser

una película infantil, ha aprovechado la comicidad de la escena y ha explotado al máximo el humor propio del personaje insertando una frase que ironiza aún más el momento. En comparación, la frase original no contaba con una gran carga semántica y, desde luego, ni la mitad de humor; puesto que es una película pensada para niños consideramos que la estrategia adoptada es una muy buena opción.

[Después de liberar a los titanes, Hades les indica hacia dónde dirigirse para enfrentarse a Zeus pero retiene al ciclope para asignarle otra misión].

V.O.: Hades: Hold it, bright eye. I have a special job for you, my optic friend.

V.D.: Hades: Un momento, ojo chispeante. Tengo un trabajito especial para ti, mi óptico amigo.

En este ejemplo, sin embargo, vemos que la traducción reproduce literalmente el guión original. Siguiendo en la línea de cohesionar contenido visual y verbal en favor de un humor efectivo y natural, consideramos que quizás se podría haber buscado una expresión más idiomática que "ojo chispeante" que haga también mención al ojo, que es lo que se busca, aprovechando además que en pantalla ni siquiera se ve la cara del personaje cuando pronuncia esas palabras. Una opción sería por ejemplo: "Un momento, ojo saltón".

5. Caracterización de los personajes

En las películas infantiles, como en la mayoría de material audiovisual ficticio, se tiende a atribuir a cada personaje una personalidad propia, a menudo estereotipada, que se refleja en su comportamiento, sus movimientos y la lengua que utiliza. Es esta última, o más bien sus variaciones, las que de nuevo ponen a prueba la pericia del traductor. Como explica Agost (1999: 119), "la variación lingüística es una consecuencia de dos tipos de variedades: en primer lugar, las variedades de uso (campo [temas], modo [oral y visual] y tenor [fomalidad]); en segundo lugar, las variedades de usuario (temporal, geográfica, social, idiolectos [particularidades del habla de cada individuo])". Siguiendo estos matices, toda traducción llevará consigo un proceso de identificación de las variedades de uso y usuario asignadas a cada personaje y su consecuente adaptación.

5.1 Caracterización de Hades

El personaje de Hades es sin duda el más prolífico en cuanto a rasgos idiolectales. Se caracteriza especialmente por el uso de apócope, un lenguaje coloquial, la ironía y la sátira, sutilmente aderezados con vocativos cariñosos y diminutivos, así como por continuos juegos de palabras que resaltan las cualidades de sus congéneres.

[Tras la canción que canta Megara en la que declara su amor por Hércules, aparece Hades para hablar con ella].

V.O.: Hades: Hey, what's the buzz, huh, Meg? What is the weak link in the Wonderboy's chain?

Megara: Get yourself another girl. I'm through.

Hades: I'm sorry. Do you mind runnin' that by me again? I must have had a chunk of brimstone wedged in my ear or something.

Megara: Then read my lips! Forget it!

Hades: Meg, Meg, Meg, my sweet deluded little minion. Aren't we forgetting one teensy weensy, but ever so crucial little, tiny detail? I own you.

V.D.: Hades: ¿Qué está pasando, eh, Meg? ¿Qué eslabón flojea en la cadena del Fortachón?
 Megara: Encárgaselo a otra chica. Yo me retiro.
 Hades: Ja. Disculpa. Vuelve a ponerme esa cinta. Se me habrá atascado un pedazo de azufre en mi oreja o algo así.
 Megara: Pues lee mis labios. ¡Olvidalo!
 Hades: Meg, Meg, Meg, mi dulce y engañada pequeña secuaz. No nos olvidamos de un diminuto, pequeñito, chiquitín, pero muy crucial detalle. ¡Yo soy tu dueño!

La expresión *what's the buzz* significa *the current gossip* y resulta algo informal, por lo tanto la traducción dada en la versión doblada no es muy adecuada ya que se pierde este toque de informalidad que caracteriza a Hades; además se podría haber traducido por otras expresiones que se adecuen más al significado, como por ejemplo: "¿Qué se rumorea, eh Meg?", "¿Cuál es el chisme?", "¿Qué me cuentas?" o incluso más coloquial y por tanto no tan adecuada "¿Qué se cuece?". Sin embargo, a la hora de traducir la frase *do you mind runnin' that by me again*, la traductora acertadamente ha optado por vuelve a ponerme esa cinta, que aporta al diálogo el carácter cómico y socarrón apropiado. Cabe destacar la traducción de *deluded* por "engañada", la cual consideramos un pequeño error puesto que su significado sería "crédulo o ingenuo", que encaja mucho más con la historia y el contexto; así como las traducciones de *in my ear* y *read my lips* por "en mi oreja" y "lee mis labios" respectivamente, ambas tachadas como calcos y que deberían, en su lugar, haberse adaptado como "en la oreja" y "léeme los labios" para ser totalmente correctas, aunque probablemente se hizo así para meter en boca de los personajes. Finalmente, resaltar la traducción de *teensy-weensy tiny detail*, la cual consideramos bastante lograda ya que mantiene bien la gracia, ya sea por la entonación que le da el actor de doblaje o por la retahíla de adjetivos sinónimos en diminutivo.

[Fil se marcha disgustado y enfadado dejando a Hércules solo. Finalmente aparece Hades].

V.O.: Hades: Geez Louise! What got his goat, huh? Baboom. Name is Hades, Lord of the Dead. Hi. How ya doin'?

Hércules: Not now, okay?

Hades: Hey, hey, I only need a few seconds and I'm a fast talker, all right? See, I've got the major deal in the works. A real estate venture, if you will. And Herc, you little devil you, may I call you Herc? You seem to be constantly getting in the way of it.

V.D.: Hades: Cuernos y cascos. Está como una cabra, ¿no? ¡Alejó! Me llamo Hades, señor de los muertos. ¿Cómo te va?

Hércules: Ahora no, ¿quiere?

Hades: Eh, eh. Solo necesito unos segundos y hablo muy deprisa, ¿de acuerdo? Verás, tengo un gran negocio entre manos, o mejor dicho, una inversión arriesgada y Herc, eres un diablillo, ¿puedo llamarte Herc? Según parece no dejas de interponerte en mi camino.

La expresión *geez Louise* se utiliza en los mismos contextos que *Jesus Christ*, solo que es menos "fuerte". Por lo tanto, la traducción está evocando la mítica "rayos y centellas" o "rayos y retruécanos" que tanto se utilizaba en los cómics, por lo que consideramos la solución "cuernos y cascos" graciosa y muy acertada, por hacer referencia a los cuernos y cascos que tiene Fil (un sátiro). Del mismo modo, la expresión *to get one's goat*, literalmente "cogerle a alguien la cabra" que en sentido figurado significa "provocar irritación, enfado o disgusto" causa un efecto cómico al referirse a Fil. La solución en español "está como una cabra" adapta a la perfección la expresión idiomática inglesa y recrea tanto el lenguaje

coloquial como el efecto humorístico sin ningún tipo de pérdidas. No se puede decir lo mismo del *baboom* que se convierte en "alejó", una expresión algo ñoña y ya desfasada. Finalmente, resaltar el "¿como te va?", expresión de nuevo coloquial adecuada, y el hecho de que por regla se mantienen los apócope y diminutivos que Hades tanto prodiga, y que sin duda son su rasgo más diferenciador.

5.2 Caracterización de Megara

Estamos ante un personaje que se caracteriza por ser muy elocuente y ocurrente y así se comprueba en el siguiente ejemplo, donde se puede ver que la traductora supo mantener esta caracterización e incluso llegar a mejorarla.

[Hércules y Megara siguen en el jardín y están a punto de darse un beso cuando aparece Fil montado en Pegaso].

V.O.: Phil: All right! Break it up! Break it up! Party's over! I been lookin' all over this town!

Megara: Calm down, mutton man! It was all my fault.

V.D.: Fil: ¡Está bien! ¡Ya basta!, ¡ya basta! Se acabó la fiesta. Te he estado buscando por toda la ciudad.

Megara: Cálmate, pata de cordero. Ha sido todo culpa mía.

En este caso la traducción es mucho más graciosa que el original ya que se perdería humor si se intentara traducir esta frase por algo más similar a la versión inglesa como por ejemplo "hombre cordero"; sin embargo la expresión "pata de cordero" es mucho más gráfica en este contexto y hasta incluso más ofensiva, que es en cierto modo lo que pretende Megara.

5.3 Caracterización de Zeus

Zeus se caracteriza por utilizar expresiones que contienen referencias a los elementos meteorológicos, ya que él es el gobernante del cielo.

[Zeus le revela a Hércules la verdad sobre su pasado].

V.O.: Zeus: Hey, you wanted answers, and by thunder, you're old enough to know the truth.

V.D.: Zeus: Querías respuestas, y por todos los truenos, ya tienes edad para saber la verdad.

5.4 Caracterización de Cíclope

Se puede observar que, en el caso del cíclope, se ha optado sistemáticamente por elaborar mucho más el discurso en español de como lo estaba en el original, traicionando la caracterización del personaje como "algo tonto", que es lo que nos induce a pensar su forma de expresarse en inglés.

[El cíclope coge a Hércules con una mano].

V.O.: Cíclope: Me bite off head!

V.D.: Cíclope: ¡Te arrancaré la cabeza de un mordisco!

5.5 Caracterización de Hermes

A pesar de ser el dios de los literatos y los poetas, Hermes deja un poco que desear a la hora de expresarse: suele optar por un lenguaje desenfadado y coloquial que casa muy bien con la voz dinámica y aguda que le han puesto en español y que asociamos a Woody Allen.

[Tras el beso final entre Hércules y Megara, Hermes da paso a la canción de clausura de las musas].

V.O.: Hermes: Hit it, ladies.

V.D.: Hermes: Canten, señoras.

Observamos que se ha perdido totalmente la caracterización del personaje y se ha preservado la obstinación del español por un lenguaje políticamente correcto que tiene su expresión máxima en el uso de la tercera persona de plural a modo de cortesía. Quizás venga esto motivado por el uso de *ladies* en el original; sin embargo, esta es una palabra muy común y el hecho de que vaya acompañada de la expresión *hit it* hace evidente la informalidad del discurso. Por esto, creemos que bien se podría haber aplicado otra política y haber rematado la escena con una última expresión más fresca y alegre acorde con la situación. Así, proponemos opciones como: "dadle, chicas", "vamos, chicas", "adelante, chicas" o "a cantar, chicas", entre otras opciones.

6. Presencia de varias lenguas

Con "presencia de varias lenguas" nos referimos a la situación en que dentro de la misma película, en nuestro caso Hércules, un personaje habla en una lengua diferente a la del video original. Esto puede conllevar problemas para los traductores, en especial cuando el personaje habla en una lengua que coincide con la lengua de llegada.

La presencia de varias lenguas dentro del texto origen ha sido un tema tratado muy en profundidad por Agost (1999: 131.139), puesto que cuando esto ocurre, las soluciones dadas pueden resultar desconcertantes para el espectador y, por lo tanto, este se da cuenta de que hay una pluralidad lingüística que se encubre con la traducción. Según Lorenzo (2000: 23, 24), para evitar que el espectador sea consciente de esto se suelen aportar tres soluciones: se substituye por otra lengua (en el caso del español se suelen utilizar el italiano o el portugués, debido a su proximidad); o bien se utiliza una única lengua de llegada para el doblaje, lo que conlleva una menor caracterización de ese personaje para diferenciarlo del resto; o bien se deja sin traducir alguna de las lenguas del original y, en la mayor parte de las ocasiones, se ayuda a su comprensión mediante subtítulos.

[Hércules lucha por primera vez contra un monstruo real y va ganando. Su entrenador, lo felicita].

V.O.: Phil: Nice work! Excellent!

V.D.: Fil: ¡Buen trabajo! ¡Excellent!

La traductora en este caso optó por hacer uso del francés como equivalente funcional del italiano (que suena igual que el español). Por tanto, nos parece una buena opción, si bien se podría haber conservado el italiano si el actor de doblaje hubiera imitado el acento típico de esta lengua.

7. Oralidad prefabricada

Para Chaume (2004: 168-185) el texto audiovisual y su traducción son "un discurso oral prefabricado, pensado, elaborado según unas convenciones determinadas, en una palabra, controlado". Por tanto, un texto audiovisual, y también su traducción, es un discurso elaborado por escrito que a la hora de ser oralizado tiene que parecer espontáneo, convincente y adecuado. Así, según Agost (1999: 122) "cuanto más espontáneo pretenda ser un texto más se acercará al código oral". Entonces, este discurso prefabricado compartirá numerosas características con el discurso oral espontáneo, al que pretende imitar, pero también cuenta con características propias del lenguaje escrito.

Resulta de gran dificultad imitar el discurso de lenguaje oral, puesto que, como bien explica Chaume (2004: 174), "por convención, el traductor no se puede permitir emular el registro coloquial del texto origen en todos los niveles [nivel prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico]". Es decir, a la hora de traducir, hay que tener en cuenta una serie de restricciones, como por ejemplo el empleo de la lengua estándar y según Chaume (2004: 174): "una política lingüística muy proyeccionista, especialmente en el caso del español, en donde no se justifica la prohibición del uso de los recursos mencionados [supresión de consonantes intervocálicas, caída de ciertas vocales átonas, metátesis propias del registro coloquial, vocales epentéticas e iniciales de apoyo], por ser una lengua suficientemente normalizada y normativizada"³.

Por lo tanto, cuando se traduzca un discurso de este tipo se pueden emplear estrategias como el empleo de frases más cortas, la yuxtaposición, amplio uso elipsis y deícticos, así como de clichés y alguna redundancia y dubitaciones pero de forma no excesiva. Así, como declara Chaume: "si el traductor ha sabido reflejar el registro coloquial, e incluso vulgar, mediante otros mecanismo, no deberíamos poner objeción alguna a su traducción".

[Hades se inclina sobre la cuna de Hércules para darle su particular chupete cuando este lo agarra por el dedo y casi se lo rompe].

V.O.: Sheesh! uh, powerful little tyke.

V.D.: ¡Caray! Sí que tiene fuerza el enano.

Es una buena opción de traducción ya que *sheesh* es un eufemismo de *Jesus*, al igual que "caray" lo es de "carajo", además de que los dos son ampliamente usados en sus respectivas lenguas.

[Hércules está intentando luchar contra el ciclope, pero está en desventaja sin su fuerza sobrehumana, por lo que el ciclope le está dando una buena paliza].

V.O.: Phil: Come on, kid, come on. Fight back. Come on, you can take this bum. This guy's a pushover, look at him.

V.D.: Fil: Venga, chico. Vamos, pelea. Puedes vencer a ese pasmao. Ese tipo está acabado, mírale.

Merece destacar el uso de una de las estrategias que Chaume mencionaba, la supresión de la consonante intervocálica en "pasmado", dando lugar a "pasmao" y que refleja un realidad muy presente en el nivel oral y el registro característico del personaje.

8. Problemas del canal musical: canciones y rimas

En la mayoría de los filmes la banda sonora original se suele mantener en el texto meta. Sólo se sustituye por una versión en la lengua de destino en casos muy concretos, como pueden ser los

3 Véase también el apartado número 3 (*Credible dialogues: adapting to a prefabricated oral register*), página 79 del siguiente artículo: CHAUME VARELA, F., 2007. "Quality standards in dubbing: a proposal", en *TradTerm*, revista del Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH-USP, número 13. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 71-89 y BAÑOS PIÑEIRO, R. 2004-2005. "La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales: estudio descriptivo-contrastivo de *Friends* y *Siete vidas*", en *Forum de Recerca*, número 10 (Decenes Jornades de Foment de la Investigació), Universitat Jaume I. En línea: <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/6.pdf>>.

dibujos animados, en especial los de la factoría Disney. Así pues, más que de traducción, deberíamos hablar de adaptación, ya que en estos casos la labor de la traductora/el traductor consiste en presentar una traducción borrador, únicamente de la letra, que luego será ajustada y musicará algún un profesional de la canción (Chaume, 2004). Debemos mencionar que las canciones de *Hércules* del TM recogen la mayor parte de las ideas del TO.

Esta misma "técnica" se empleó para la traducción de la rima que exponemos a continuación. Las moiras, cuando hablan, lo hacen en verso rimado y, por consiguiente, también aparecen problemas de traducción, puesto que hay que seguir manteniendo esta forma de hablar de alguna manera. La traductora vuelve a basarse en los conceptos generales del TO y los traslada creando una rima muy acertada.

In 18 years precisely the planets will align ever so nicely. The time to act will be at hand, unleash the Titans, your monstrous band. Then the once-proud Zeus will finally fall and you, Hades, will rule all! A word of caution to this tale, should Hercules fight, you will fail.	Dentro de dieciocho años exactamente los planetas se alinearán muy lindamente. Habrá llegado la hora de actuar y entonces los titanes deberás soltar Entonces el muy orgulloso Zeus caerá y tú, Hades, sobre todos gobernarás. Aconsejo cautela en esta historia, si Hércules lucha, tú no tendrás gloria.
---	---

9. Problemas del canal visual

Como ya se ha comentado con anterioridad, una de las mayores problemáticas que presentan los textos audiovisuales es, precisamente, el hecho de que el texto está subordinado a la imagen y la información no verbal que se deriva de ella desempeña un papel importantísimo. Así, con el fin de trasvasar dicha información no verbal a la lengua meta, el traductor puede recurrir a técnicas que acerquen al receptor a la cultura de origen (lo que constituiría una extranjerización: se le permite a nuestro público aprender sobre la otra cultura) o bien a técnicas de creación discursiva que aclaren la información no verbal desconocida (Chaume, en Lorenzo y Pereira, 2000: 76). Esta tarea debe realizarse conservando siempre la cohesión entre imágenes y palabras: precisamente aquí es donde radica una de las más grandes dificultades de la traducción de los textos audiovisuales⁴. A continuación ofrecemos varios ejemplos que ilustran las diferentes técnicas que la traductora empleó cuando la imagen y también los primeros planos condicionaban su elección de traducción.

[Tras destruir Hércules un edificio, un hombre que tiene la cabeza metida en un ánfora lo reprende a este y a su padre].

V.O.: Man: This is the last straw, Amphitryon!

V.D.: Hombre: ¡Esto ya es el coolmo, Anfitríón!

En el original dice la palabra *straw* cuando consigue zafarse del ánfora en un primer plano, viéndose

4 Para más información acerca de la sincronización en el doblaje consúltese MATAMALA, A., 2010. "Translation for dubbing as dynamic texts. Strategies in film synchronisation". En *Babel, revue internationales de la traduction / international journal of translation*, volumen 56 número 2. Fédération internationale des traducteurs / International Federation of Translators. John Benjamins Publishing Company. 101-118.

claramente como pronuncia una "o" en un golpe de voz. La solución de la traductora es muy acertada, ya que se utiliza una unidad fraseológica equivalente que además contiene el fonema / / en la última sílaba; como antes de pronunciar esta sílaba el hombre tiene la cabeza dentro del ánfora, el actor de doblaje puede alargar la primera sílaba sin problemas.

[Filoctetes no cree que Hércules sea hijo de Zeus].

V.O.: Hercules: It's the truth!

Phil: P-lease!

V.D.: Hércules: ¡Pero es cierto!

Fil: ¡Por-fa!

Consideramos que esta opción de traducción ha sido un acierto por dos razones. En primer lugar, en el video se ve claramente cómo Filoctetes da dos golpes de voz para pronunciar *please*, así que utilizando el acortamiento *por fa* se consigue que la expresión tenga dos sílabas. En segundo lugar, es coherente con la caracterización que se hace del personaje, informal y llena de abreviaciones y diminutivos.

[Filoctetes está entrenando a Hércules, este lanza unos cuchillos y casi le da a Filoctetes].

V.O.: Phil: Rule 96: Aim!

V.D.: Fil: Regla 96: jeh!

En este caso queremos pensar que la traductora se ha visto completamente supeditada a la imagen y no que haya sido un error de traducción al confundir el sustantivo o verbo con una interjección. La palabra *aim* es monosílaba, no así su traducción literal al castellano "puntería" o "apuntar". Podría haberse utilizado la estrategia de aprovechar que Filoctetes está fuera de pantalla para que empiece entonces a hablar y dejar la última sílaba para cuando se haga el cambio de plano:

"Fil: Regla 96: ¡punterí-a!"

"Fil: Regla 96: ¡apun-ta!"

[Hades está furioso porque sus planes no están saliendo como él quiere, por eso se desahoga rompiendo vasijas].

V.O.: Hades: Pull!

V.D.: Hades: ¡Plato!

Aquí Hades está jugando a una especie de "tiro al plato" con vasijas griegas. Probablemente la traductora ha pensado en este juego y por eso ha traducido *Pull!* por "¡Plato!". Creemos que se sobreentiende que está jugando al susodicho juego, pero, como se ven vasijas, la traducción debería ser fiel a la imagen. Proponemos: "Hades: ¡Vasija!"

10. Intervencionismo

Podemos definir los intervencionismos como una manipulación de la traductora o traductor sobre el texto por diferentes motivos, ya sean políticos, morales, para buscar la aceptabilidad entre el público, para conseguir compensaciones humorísticas, etc.

Los intervencionismos en la traducción audiovisual tienen un efecto mayor que en cualquier otra modalidad de traducción, puesto que, debido a que forman parte de los medios de comunicación de masas, tienen una difusión mucho mayor. Esta situación se agrava cuando nos encontramos ante este tipo de estrategias en material doblado, ya que, al transmitirse el texto de forma oral, este es mucho más efímero; además, al no poder contrastar la información con el original, no se puede saber si realmente la traducción que se ofrece es fiel o ha sufrido alguna alteración. Es bien sabido que este es el principal motivo por el que los dictadores solían (y suelen) utilizar el doblaje frente al subtítulo para poder manipular mejor al público mediante, como indica Agost (1999: 102, 103), la distorsión de los diálogos.

Los tres tipos de intervencionismo existentes son la omisión, la adición y la alteración del texto. En la película de *Hércules* hemos encontrado ejemplos de este último⁵.

[Fil le explica a Hércules los motivos por los que no quiere entrenar a otro héroe].

V.O.: I trained enough turkeys who never came through

V.D.: Probé con mil torpes, fue siempre una cruz

En este fragmento podemos ver un ejemplo de alteración del texto. En inglés *turkey*, además de "perteneciente a Turquía" significa "algo malo, persona estúpida o tonta"; ya que eso no es así en español, desgraciadamente en la traducción no se puede mantener esa ambigüedad, perdiéndose de esa forma el guiño al público adulto (la necesaria remisión a la consabida enemistad histórica entre turcos y griegos), o bien el matiz de torpes. La traductora optó por la primera opción, pero la segunda también sería muy válida (aunque menos políticamente correcta).

[Hermes llega volando a la fiesta de bienvenida de Hércules y trae un ramo de flores para Hera].

V.O.: Hermes: Yeah, you know, I had Orpheus do the arrangement. Isn't that too nutty?

V.D.: Hermes: Ya sabes, le pedí a Orfeo que hiciera los arreglos. Qué cursilada, ¿eh?

Con este ejemplo nos encontramos de nuevo ante un caso de intervencionismo mediante la alteración del texto para conseguir un efecto cómico.

La expresión *nutty* significa "idea de locos", para un espectador español, que algo sea una idea loca no transmite la intención de "cursilada" que la traductora implica que ocurre, siguiendo la moral predominante española, cuando un hombre se encarga de los arreglos florales.

No debemos olvidar, sin embargo, que mediante esta estrategia no se está haciendo un simple trasvase de lo expresado en lengua inglesa, sino que transmite y perpetúa una visión sexista de los roles de género que no es para nada aconsejable y entra en contradicción con los valores de igualdad que se le deben inculcar a las niñas y niños, principales receptores de esta película⁶.

5 Para más información acerca del intervencionismo y la censura consultar PASCUA, I. y GARCÍA, M. P. 2006. "Censura y traducción para niños", en RUZICKA, V., C. VÁZQUEZ y L. LORENZO (eds.). *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. Vigo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 31-46 y MIQUEL CORTÉS, C. "Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y latinoamérica". En *Forum de Recerca*, número 10 (Decenes Jornades de Foment de la Investiració), Universitat Jaume I. En línea: <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/1.pdf>>.

6 Para profundizar en la transmisión de valores en la literatura infantil en general, análoga a la que se da en los documentos audiovisuales, consúltese LÓPEZ ROPERÓ, M. L., 2009. "Multicultural children's literature and values education". *AI-*

11. Errores

En general, los errores de traducción presentes en la modalidad audiovisual son compartidos con otras modalidades. Sin embargo, esta presenta la complicación añadida de estar subyugada al canal visual y a la inmediatez del mismo. Asimismo no debemos olvidar que la traducción audiovisual tiene una mayor difusión entre el público general y, por tanto, constituye una puerta abierta a la entrada de expresiones provenientes de otros idiomas, fundamentalmente del inglés (Díaz Cintas, 2003: 278). Precisamente queremos dedicar este apartado a los calcos que hemos podido localizar en la presente película.

Debemos decir que existen un gran número de calcos ya asentados en nuestra sociedad; por este motivo se han editado numerosos libros de estilo para su utilización en los medios de comunicación que constituyen una fuente de referencia (Díaz Cintas, 2003: 279, Casas, 1997-1998: 2) y que, por tanto, dificultan la tarea de trasvase de determinadas expresiones por parte de la traductora o traductor; no obstante, consideramos que esto no debería de ser excusa que impidiese a la traductora o traductor la correcta identificación de la posible fuente de error y evitarlo.

En el presente apartado presentaremos dos ejemplos por considerarlos más representativos:

11.1 Calco sintáctico

[Fil está eufórico y feliz por Hércules, que ha acabado con el monstruo Hydra].

V.O.: Phil: Ya did it, kid! Ya did it! You won by a landslide!

V.D.: Fil: ¡Lo hiciste, chico! ¡Lo hiciste! ¡Has ganado por unas cuantas cabezas!

Un rasgo morfosintáctico que se observa a menudo en el español de las películas y programas audiovisuales traducidos es la vasta presencia del verbo "hacer", con expresiones del tipo "sí, lo hice" del inglés *yes, I did*, como se menciona en la obra de Díaz Cintas (2003: 279).

Como podemos observar en este caso concreto, la traductora se ha dejado llevar por la alta presencia de este tipo de expresiones en inglés, pero que no se corresponde con la lengua meta. Así pues, en español, para evitar este calco tan extendido, deberíamos optar por opciones como: "¡Lo has logrado!" o "¡Lo has conseguido!". Además, cabe mencionar que en español tenderíamos a usar, ante este tipo de casos, otro tiempo verbal: el pretérito perfecto compuesto.

11.2 Calco léxico

[Hércules les cuenta a un grupo de vecinos que es un héroe y que los puede ayudar. El problema es que no tiene ninguna experiencia como tal y por esta razón los vecinos se ríen de él. Fil trata de convencerlos de que el chico es realmente un héroe].

V.O.: Phil: This kid is a genuine article.

V.D.: Fil: Este chico es un artículo genuino.

Genuine article constituye una expresión ya fijada en inglés y es propia de un registro informal; no ocurre lo mismo en español. Habría que buscar alguna expresión que comparta el mismo significado en nuestra lengua o, en su defecto, un equivalente funcional, por ejemplo: "este chico es (un héroe) auténtico/fantástico".

12. Aciertos

No nos parecía justo finalizar este comentario traductológico sin dedicar un apartado a las que consideramos como buenas opciones de traducción o aciertos de la traductora, ya sea por haber sabido salvar la situación o haber fomentado el carácter humorístico de la escena.

Debido a las limitaciones espaciales del presente artículo, solo proporcionaremos un par de ejemplos aunque, por supuesto, esta película cuenta con muchos más aciertos.

[Hércules llega corriendo a toda velocidad al mercado con el carro de paja, tropieza con unos trabajadores y los tira al suelo].

V.O.: Worker 1: Hey, watch where you're goin'!

Worker 2: Sunday driver!

V.D.: Trabajador 1: ¡Mira por donde vas!

Trabajador 2: ¡Gamberro!

En este caso, encontramos un "error" en la versión original ya que en inglés *Sunday driver* se refiere, de manera despectiva, a un conductor que circula despacio (el equivalente de nuestro "dominguero"). No obstante, Hércules va a toda prisa con el carro, por lo que cabría utilizar otra opción que refleje la velocidad y el descuido como, por ejemplo, "fitipaldi". Consideramos que la elección de "gamberro" es correcta, ya que transmite el enfado del personaje y a la vez es más neutra que "fitipaldi".

[Parte de la canción de la canción *One last hope / Solo quiere ser un héroe*].

V.O.: Phil: I've been out to pasture, pal, my ambition gone, content to spend lazy days and to graze my lawn (...)

V.D.: Fil: Yo iba de un lado a otro sin ilusión, ocioso paciendo hierba con gran fruición (...)

Consideramos la traducción de este fragmento de la canción especialmente lograda porque se consigue una rima consonántica entre los dos versos utilizando expresiones de un registro más elevado, equivalente al de la palabra *pasture* en el original, como son "ocioso" y "fruición".

[Fil advierte a Hércules de que tenga cuidado con la gente de Tebas, cuando aparece un contrabandista para venderles relojes].

V.O.: Smuggler: You wanna buy a sundial?

V.D.: Contrabandista: ¿Quieres comprar un solex?

En el original no existe ningún elemento humorístico en el diálogo, tan solo en la imagen. En cambio, en la traducción se optó por crear un neologismo *ad hoc* de la unión de la palabra "sol" (pues se trata de relojes de sol) y la conocida marca de relojes *Rolex*, que obviamente consigue introducir con éxito un elemento humorístico mejorando el original.

[Después de que Hades y Hércules cierren el trato, finalmente se queda sin fuerza y descubre, mediante Hades, que Megara era una engatusadora].

V.O.: Hades: You may feel just a little queasy, it's kinda natural. Maybe you should sit down. Now you know how it feels to be just like everybody else. Isn't it just peachy? Oh! You'll love this. One more thing. Meg, babe. A deal's a deal. You're off the hook. By the way, Herc. Is she not, *like*, a fabulous little actress?

V.D.: Hades: Puede que te sientas un poquito mareado, es bastante normal, tal vez tendrías que sentarte. Ahora sabes lo que siente al ser como todos los demás. ¿No te resulta... super guay? Te encantará este pequeño detalle, Meg, pequeña, un trato es un trato. Estás libre. Y por cierto, Herc, ¿no crees que una fabulosa y gran actriz?

En este caso, cabe resaltar la traducción de *peachy*, que sería algo así como genial o *unusually fine*, como "super guay" ya que al ser una película para niños hace mucha gracia y además se adapta a la perfección a la boca del personaje, cuya cara vemos en primer plano.

Conclusión

Queremos resaltar que, ante todo, este trabajo pretende ser un análisis y no una crítica, ya que como la propia película demuestra la calidad del doblaje en España es elevada. Esto se debe en gran parte a la tradición con la que cuenta y a la meticulosidad de los profesionales que participan en este proceso.

Debemos tener en cuenta que la traducción audiovisual en general y el doblaje en particular se caracterizan por un proceso en el que intervienen sobre el texto varios agentes; por este motivo la versión que proporcione la traductora o traductor pocas veces será la definitiva. Esto repercute de forma directa en los traductores, que ven como se manipula indiscriminadamente su trabajo sin que puedan hacer nada al respecto.

Como hemos podido observar a lo largo del presente trabajo este tipo de traducción se encuentra subordinada a la imagen, de ahí la importancia de considerar el texto como un todo, compuesto por el canal visual, sonoro y lingüístico. A pesar de que, como es el caso que nos atañe, las películas de dibujos animados precisan de un ajuste menos exigente (sincronía labial) debido a una gesticulación facial menos detallada, las nuevas tecnologías permiten crear diseños cada vez más realistas, lo que requiere ajustes cada vez más precisos.

En líneas generales, podemos observar que en este doblaje priman dos claras estrategias de traducción: la domesticación y la neutralización, ambas muy utilizadas en películas destinadas al público infantil; también es muy usual que aparezcan guiños al público adulto en este género. En el caso de esta película, hay muchos referentes compartidos por la cultura origen y la cultura meta, ya que desarrolla un mito propio de la cultura greco-romana. Sin embargo, podemos observar estrategias de domesticación para adaptar determinados referentes culturales no conocidos en la cultura meta y conseguir, de este modo, una mayor aceptabilidad. Asimismo, son patentes las estrategias de neutralización en el registro que utilizan los personajes porque el español es una lengua mucho más normativizada que el inglés.

Para finalizar, queremos hacer un breve balance de las pérdidas y ganancias que supone esta traducción para con el original. Si bien es cierto que todo proceso traductológico implica ciertas pérdidas (de contenido, humorísticas, etc.), consideramos que la mayoría de los casos estas se ven compensadas. Así, en numerosas ocasiones, se consigue mejorar la versión inglesa gracias a la creatividad de la traductora.

Bibliografía:

- AGOST, R., 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- ARAÚXO ARIAS, Xesús, 2007. *O humor na tradución audiovisual: estudo dos procedementos de adaptación (inglés-galego) en películas de animación*. (Trabajo de fin de carrera – Universidad de Vigo). Disponible para consulta en la biblioteca de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Vigo.
- ÁVILA, A., 1997. *El doblaje*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.
- BAÑOS PIÑEIRO, R. 2004-2005. "La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales: estudio descriptivo-contrastivo de *Friends* y *Siete vidas*", en *Forum de Recerca*, número 10 (Decenes Jornades de Foment de la Investiració), Universitat Jaume I. En línea: <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/6.pdf>>.
- CASAS TELLO, S., 1997-1998. "Calcos lingüísticos y fraseológicos en el lenguaje audiovisual: el caso de Pulp Fiction". En *Forum de Recerca*, número 3 (Terceres Jornades de Foment de la Investiració), Universitat Jaume I. En línea: <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi3/calcos.pdf>>.
- CHAUME VARELA, F., 2004. *Cine y traducción*, Madrid, ed. Cátedra.
- CHAUME VARELA, F., 2007. "Quality standards in dubbing: a proposal", en *TradTerm*, revista del Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH-USP, número 13. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 71-89.
- CHAVES GARCÍA, M. J., 2000. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva.
- DEL RÍO, R. 2001. "Problemática del subtítulo y el doblaje en la traducción cinematográfica", en PASCUA, I. (coord.). *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 219-228.
- DÍAZ CINTAS, J. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación Inglés-Español*. Barcelona, ed. Ariel Cine.
- FUENTES LUQUE, A. 2005. "La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura". En CHAUME, F., SANTAMARÍA, L. y ZABALBEASCOA, P. (eds.) *La Traducción Audiovisual: Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares. 139-151.
- GARCÍA, F. 2005. "Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología", en *TRANS. Revista de traductología*, número 9. 21-35.
- LÓPEZ ROPERÓ, M. L., 2009. "Multicultural children's literature and values education". *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil) número 7 (1), 83-97.
- LORENZO, L. 2005. "Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual", en *Quaderns. Revista de Traducción*, número 12. 133-150.
- LORENZO, L. y PEREIRA, A., 2000. *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo
- LORENZO, L. y PEREIRA, A., 2001. "Doblaje y recepción de películas infantiles", en PASCUA, I. (coord.). *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 193-203.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J., 2008. *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ, A. 2004. "La traducción del argot en *South Park*", en RUZICKA, V., C. VÁZQUEZ y L. LORENZO (eds.). *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. Vigo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 127-149.
- MATAMALA, A., 2010. "Translation for dubbing as dynamic texts. Strategies in film synchronisation". En *Babel, revue internationales de la*

- traduction / international journal of translation*, volumen 56 número 2. Fédération internationale des traducteurs / International Federation of Translators. John Benjamins Publishing Company. 101-118.
- MIQUEL CORTÉS, C. "Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y latinoamérica". En *Forum de Recerca*, número 10 (Decenes Jornades de Foment de la Investiració), Universitat Jaume I. En línea: <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/1.pdf>>.
- NIDA, E. A. y TABER, Ch. R., 1986. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- NORD, C., 1997. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- PASCUA, I. y GARCÍA, M. P. 2006. "Censura y traducción para niños", en RUZICKA, V., C. VÁZQUEZ y L. LORENZO (eds.). *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. Vigo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 31-46.
- REISS, K. Y VERMEER, H. J., 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, D.L.

Xabier Etxaniz
xabier.etxaniz@ehu.es
Euskal Herriko Unibertsitatea/
Universidad del País Vasco
(Recibido 20 enero 2011/
Received 20th January 2011)
(Aceptado 15 mayo 2011/
Accepted 15th May 2011)

La literatura infantil de Kirmen Uribe

*CHILDREN'S AND YOUNG PEOPLE'S
LITERATURE OF KIRMEN URIBE*

Resumen

Kirmen Uribe es uno de los principales escritores en lengua vasca y aunque la mayoría de su obra ha sido escrita para el público infantil y juvenil, no es muy conocido como autor de LIJ. Más aún, la LIJ de Uribe es una muestra de su recorrido por los distintos ámbitos y su visión cosmopolita de la literatura, una visión posmodernista que mezcla estilos y géneros buscando la reacción del lector. La LIJ de Kirmen Uribe, en la cual el humor tiene un papel esencial, fuerza al lector a interpretar más allá de lo que está escrito, a ser creativo en la lectura; pero, al mismo tiempo, ese compromiso con la literatura se complementa con un compromiso social. A lo largo de este trabajo podremos analizar la producción de LIJ dentro del conjunto de su obra y cómo la periferia del sistema puede otorgar una libertad y una posibilidad de experimentar que se refleja en aquellas obras centrales, como es el caso de *Bilbao-New York-Bilbao*, novela ganadora del Premio Nacional de Literatura.

Palabras clave: Literatura infantil, Kirmen Uribe, libertad, humor.

Abstract

Kirmen Uribe is one of the Basque literature's main writers and even though he has written the greatest part of his books for children and young people, he is not known as Children's Literature writer. Uribe's literature evolution is very rich, including a lot of styles and genres, due to his cosmopolitan view of literature, a postmodernist view. The Children's and Young People's Literature of Kirmen Uribe, in which humour plays an important role, intends you to read further than you can see, find to be make you a reader, but at the same time it expect you to know more things about the world, to take responsibility for our society, for people. In this paper you will have a chance to know about Kirmen Uribe's work, especially his Children's and Young People's literature, and the importance it has in his overall work, because his literature for adults has been developed starting from his works for children and teenagers.

Key words: Children's Literature, Kirmen Uribe, freedom, humour.

Kirmen Uribe, premio Nacional de Literatura con su primera novela, es un autor polifacético. A pesar de que sus primeras obras son unos manuales de literatura (escritos por varios autores y publicados entre 2003 y 2010), hasta hace no mucho Kirmen Uribe era conocido como un gran poeta gracias a *Bitartean heldu eskutik* (Susa, 2001), poemario que mereció el premio de la crítica y ha sido traducido a varias lenguas, como el castellano (*Mientras tanto dame la mano*, Visor 2007) o el inglés (*Meanwhile Take My Hand*, Graywolf, 2007), pero ha sido gracias a su primera novela, *Bilbao-New York-Bilbao*

(Elkar, 2008), como ha llegado a obtener el reconocimiento tanto institucional, con la obtención del premio Nacional de Literatura 2009, como por parte del gran público (como lo demuestran la edición de la obra en varias lenguas y las reimpresiones que se han hecho de ella).

Dicho lo anterior, debemos de indicar que incluso antes de la obtención del galardón la obra de Uribe ha tenido gran repercusión en las letras vascas; su poemario es uno de los libros de poesía más vendidos en la última década en euskara y la novela del premio Nacional había sido reimpresa varias veces antes de dicho premio.

Hemos indicado el perfil polifacético de Uribe, pero dicho cualidad no se limita solo a la variedad de géneros y obras publicadas; dentro de la poesía, por ejemplo, este autor de Ondarroa ha publicado otras dos obras interesantes, *Zaharregia, txikiegia agian* (Gaztelupeko Hotsak, S. L., 2004) basada en las representaciones literarias-musicales realizadas entre varios autores y *Portuklopak: itsas kantak eta poemak* (Elkar, 2006), libro en el que se recopilan conocidas canciones y poemas que tienen como elemento aglutinador a la mar y al igual que propugnan algunos historiadores como Tillyard, establecen interconexiones entre la literatura y la cultura en general.

En este contexto, en el que también cabría incluir un ensayo sobre el escritor vasco Lizardi (*Lizardi eta erotismoa*, Alberdania, 1996) que escribió junto con Jon Elordi y fue galardonado con el premio Aldekoa de ensayo otorgado por la Diputación Foral de Álava, pasan casi desapercibidas las obras de Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) escritas entre los años 2003 y 2006 y que, gracias a su situación en la periferia del sistema literario han permitido una escritura y argumentos con mayor libertad tal y como indica Zohar Shavit (1999: 148): "algunos textos, sin embargo, presentan una posición que no puede ser considerada inequívoca, sino más bien difusa. El fenómeno de una posición difusa (...) conlleva que un signo dado (en este caso un texto literario) participa en más de una oposición de 'estatus' dentro del sistema".

La experimentación

La primera incursión de Kirmen Uribe en la LIJ es a través de una obra teatral, del guión de una obra teatral para ser más exactos. En el año 2003 se publica *Ekidazu. Lehoiek ez dakite bibolina jotzen -Ekidazu. Los leones no saben tocar el violín-* (Elkar), un libro especial tanto en el formato (se vende en una caja de cartón junto con un CD de canciones) como por el contenido (se trata del guión de una obra teatral). Kirmen Uribe, a partir de unos cuentos, *Ipuin antzeko alegi mingotsak*, escritos treinta años antes por el escritor vizcaíno Mikel Zarate, vuelve al mundo imaginario de Ekidazu, inventado por Zarate, para ofrecernos una historia en la que una gran empresa intenta cambiar la vida y costumbres de sus habitantes. Uribe utiliza para ello una fábula moderna con final feliz en la que el humor y la ecología tienen un papel importante.

Las canciones que acompañan al texto son las que el conocido grupo de folk Oskorri había realizado para la representación de la obra teatral por parte de Kukubiltxo Antzerki Taldea (Grupo teatral Kukubiltxo), obra que a su vez aparece reflejada en las fotografías que se muestran a lo largo de los diversos capítulos del libro.

El texto de Kirmen Uribe, aunque escrito para ser representado, se puede leer como una novela corta o un cuento un poco largo basado, sobre todo, en los diálogos entre los personajes. El escritor, al igual que realiza en otros proyectos de literatura para adultos, como *Zaharregia, txikiegia agian* o

Bar Puerto, en los que distintas representaciones artísticas van de la mano, combina el teatro, con la música y la literatura en un producto original. Así, a la hora de analizar la obra de Uribe habría que tener en cuenta, tal y como indica Aguiar e Silva (1996:251): "el estudio de las coincidencias y divergencias entre la literatura y las demás artes", puesto que ello "puede ser muy esclarecedor acerca de la gestión, la textura y el significado de un período literario". En nuestro caso, más que un período concreto, sería este autor, sólo así se puede entender ese interés por parte del escritor en ofrecer una visión amplia de lo literario (en el caso de *Bar Puerto*, reeditado en 2010, fue a partir de un hecho –la demolición de la casa de sus abuelos– cuando Kirmen Uribe decide realizar un espectáculo en el que se aglutinan las historias de nuestros antepasados, el SIDA o la inmigración de finales de siglo, a través de la imagen del cine, la música y los textos literarios).

Tras *Ekidazu. Lehoiek ez dakite biolina jotzen* Uribe publica una obra juvenil completamente distinta, una obra de aventuras ambientada en el lejano Oeste y que tiene como protagonista principal un antihéroe, un pistolero que nunca ha disparado pero que se ve obligado a huir acusado por un crimen que no ha cometido: Garmendia. Y en esta obra, al igual que en las siguientes de la colección, se reafirma, como podremos ver a continuación, la idea de que "interesa más el mundo conceptual y la configuración teórica que propone que el argumento mismo del texto" tal y como indica el profesor Kortazar (2010) al hablar, unos años más tarde, de la novela ganadora del premio Nacional de Literatura.

Aventuras y humor

Los libros que constituyen la colección Garmendia –tres por ahora– tienen una pequeña introducción en la que el autor indica que fue un tío suyo quien le puso sobre la pista de las andanzas de este personaje y ahora es él quien nos las cuenta a nosotros. No es el manuscrito que aparece en el origen de muchas obras –*El nombre de la rosa*, por ejemplo–, pero sería una especie de reivindicación de la literatura oral tradicional. "Me gusta hablar con los ancianos. Coger una silla, sentarme junto a ellos y pasar la tarde escuchándoles", así comienzan estos libros de aventuras, a partir de un recuerdo sobre un pistolero llamado Garmendia.

Uribe recurre al humor como elemento esencial para narrar las distintas aventuras de Garmendia, pero cualquier lector adulto que se acerque a estos libros siente una presencia constante de los innumerables westerns que han pasado por nuestras pantallas creando un texto ambivalente y que tal y como indica Zohar Shavit: "apele a los dos grupos de lectores desde el punto de vista estructural (...) compuesto por al menos de dos modelos diferentes de coexistencia –uno más establecido y otro menos–. El primero es más convencional y se dirige al niño lector; el otro, por dirigirse al lector adulto, está menos establecido, es más sofisticado y algunas veces está basado en la distorsión y/o adaptación y renovación de un modelo más establecido" (Shavit, 1999: 154-155). *Garmendia eta zaldun beltza* (Elkar, 2003) –Garmendia y el jinete negro– comienza atrapando al lector: "Cuando se dio cuenta de que nadie le seguía, Garmendia aflojó el ritmo de su caballo" (p. 13), antes incluso de conocer al personaje sabemos que le persiguen, que huye de alguien o de algo; para un poco más tarde saber que huye por un crimen que no cometió ("le habían imputado el asesinato" p. 13) y que además es un pastor vasco, un personaje que gracias a las ilustraciones de Mikel Valverde podemos calificar como tranquilo y bonachón. Garmendia huye acusado injustamente, es detenido, vuelve a

escaparse... en una novela trepidante, una novela que es mucho más que una novela de aventuras porque entre sus páginas podemos encontrar la crítica y la reflexión sobre el ser humano, la poesía y el humor. Un humor no exento de ironía como cuando Amalio le pregunta a Garmendia cómo sabe que viene el tren, si ha estado oyendo en los raíles y nuestro personaje le contesta que no, que está viendo el humo de locomotora (p. 64) o cuando discuten sobre qué es lo que hay que hacer para poder levantarse de la cama, y tras muchas respuestas fallidas por parte de sus amigos, Garmendia les tiene que dar la respuesta: "acostarse" (p. 69).

Uribe, tal y como hemos indicado anteriormente, utiliza muchos referentes de películas (y no solo de vaqueros); y así cuando los protagonistas de la obra se disfrazan de mujeres en el *Saloon* o viajan en tren nos recuerdan divertidas escenas cinematográficas, al igual que cuando Amalio y Garmendia son atracados por un jinete vestido todo de negro, que resulta ser un primo de Garmendia, y les dice: "ahora no vale solo con ser ladrón. Ahora incluso hay que vender una imagen. Por eso me visto de negro, tengo espuelas de plata y todas esas tonterías. Los ladrones tenemos que hacer estas cosas para crear el mito." (p. 83). Y entre los referentes no podía faltar el cocinero chino, Xi en este caso, que como muy bien indica su nombre ("Xi en chino quiere decir poema" p. 88) escribe breves poemas que introduce en la pasta que ofrece a sus comensales.

Este mismo tono, donde el humor y la ironía se combinan con referencias culturales (tradicionales, cinematográficas e incluso poéticas) se narran las otras dos obras de la serie. En la segunda, *Garmendia Errege* -El Rey Garmendia- (Elkar, 2003), Amalio y Garmendia trabajan en el circo de Buffalo Bill. La obra comienza con un *casting* tras el cual ambos son contratados. Así Garmendia, emulando a los *harrijasotzaile*, los levantadores de piedra del País Vasco, se dedica a levantar carromatos y todo tipo de objetos pesados. El éxito que cosecha es tal que la arrogancia y su actitud le lleva a perder la amistad de Amalio y sentirse más solo que nunca.

Uribe, aprovecha la ocasión para reivindicar la sencillez y la amistad (finalmente vuelven a unirse) pero también para hablar de literatura –en la tertulia que mantienen en el restaurante "Occidental", por ejemplo, se cuenta una narración que nos recuerda a los viajes de Gulliver-. Pero, es en la tercera, y última por ahora, entrega de esta serie donde el autor incluye diversos elementos literarios (pesadillas, cuentos,...) junto con las ocurrencias de los protagonistas y del gondolero Michelle –puesto que la acción transcurre en Venecia, a donde han viajado nuestros amigos en busca de Fanny- dando lugar a una narración ágil y amena, donde dentro de un argumento principal se introducen muchas historias, narraciones, aventuras, etc.

Garmendia eta Fannyren sekretua -Garmendia y el secreto de Fanny- (Elkar, 2006) más que un libro de misterio –que algo tiene-, es otra entretenida obra de aventuras llena de humor excelentemente ambientada en la Venecia del siglo XIX (ambientación que también está muy bien lograda en las ilustraciones de Mikel Valverde); pero también es una historia romántica que comienza y termina con la misma frase: "El amor es un escozor en el corazón, un escozor que no se pasa rascando".

Los tres libros que componen la serie "Garmendia" aparentemente son obras costumbristas, pero cualquiera que haga una lectura un poco detallada se dará cuenta de que Uribe ha escrito unas obras modernas, haciendo una parodia de nuestra sociedad a través de unas narraciones ambientadas en el siglo XIX; unas obras posmodernas en las que se entrelazan diversos géneros y donde la tradición y el modernismo van de la mano. Además, todo ello aparece en un contexto humorístico y una

estructura narrativa que facilita la lectura y la inclusión de muchas anécdotas, historias, cuentos, poemas, etc. que están relacionados con el argumento principal. Muestra de ello es la presencia de Buffalo Bill, Emily Dickinon, Mary Shelley, Rockefeller, indios, bandoleros, pistoleros, gondoleros o paisajes como la plaza San Marcos de Venecia, el puente de Brooklyn, el cañón del Colorado, etc. que aparecen en estas obras.

En un artículo sobre su relación con la Literatura Infantil y Juvenil, Uribe (2008: 70) definía así las características de los libros de la serie Garmendia: "fantasía, absurdo, humor y narrativa fragmentada" para posteriormente indicar que los niños no siguen nuestro razonamiento lógico, sino que tienen el suyo propio y ese razonamiento posibilita al autor plantear de otro modo la relación causa-efecto, le otorga una mayor libertad siempre que se respete el acuerdo autor-lector. En este sentido, Kirmen Uribe comenta que mientras escribía las aventuras de Garmendia se reía solo y en su casa le preguntaban qué es lo que hacía, si se estaba volviendo loco, pero "pensaba que si yo me reía, los lectores también se reirían" (op. cit.: 71).

En busca de otra manera de narrar, una nueva relación causa-efecto, Uribe utiliza una estructura muy fragmentada ("como la vida misma"): "Todo es ruptura. Por ello, aunque la novela tenga un hilo argumental principal lleno de sorpresas y recovecos, también hay pequeñas narraciones, cuentos tradicionales, relatos de otros autores y poemas" (op. cit.: 71); una estructura que nos ha vuelto a ofrecer en su novela *Bilbao-New York-Bilbao*, esta vez destinada a un público adulto.

Entretimiento y compromiso

Entre la segunda y tercera entrega de Garmendia, Kirmen Uribe publica dos breves cuentos infantiles: *Ez naiz ilehoria* (Elkar, 2004) y *Guti* (Elkar, 2005). En este último cuento se narran las aventuras de un pequeño perro. Guti es el nombre de uno de esos perros que suelen acompañar a los pescadores, esos perros pequeños, normalmente feos y ratoneros, que juegan con el pescado y hacen compañía a los marineros.

Uribe vuelve a sus orígenes, a su mundo más cercano –el marinero– y nos narra, con un estilo muy ameno, diversas anécdotas que le ocurren al protagonista del cuento al mismo tiempo que somos testigos de los cambios que se da en la relación entre los marineros. El autor vuelve a intercalar diversas historias (destaca, en este sentido, la relacionada con Argo, el perro de Ulises y que fue quien le reconoció a la vuelta de su largo viaje; pretexto que utiliza Uribe para narrarnos las aventuras de Ulises) y anécdotas para conseguir entretener a los lectores.

Ez naiz ilehoria (publicado en castellano como *No soy rubia*, La Galera, 2008), en cambio, tiene su origen en una visita que realizó varios años antes el escritor a una escuela vitoriana, allí una niña marroquí le indicó que ella quería ser rubia, Kirmen al preguntarle por qué decía eso, la niña le contestó que para tener más amigos. Partiendo de esa anécdota Uribe nos presenta un relato estructurado en textos cortos, casi siempre autónomos, que están acompañados de una ilustración –muy realistas en este caso– de Mikel Valverde. Así, en las 14 páginas escritas del libro se nos muestran una docena de escenas, cómo está Amira con su tía en África, los primeros días en la escuela, su soledad, el origen de su nombre... para que poco a poco, a través de los ojos de la joven narradora, nos sintamos identificados con ella. Posteriormente, un cuento que le escribe su tía en una carta será lo que anime a Amira a soltarse a hablar y hacer amigos en clase.

Huyendo de paternalismos se nos ofrecen unas pocas pinceladas; doce anécdotas que al igual que en *Bilbao-New York-Bilbao* años más tarde, son como breves textos que, en palabras de Kortazar (2010) dan "saltos entre los distintos fragmentos (...) como si un clic de ratón nos llevara de uno a otro" los autores de la obra consiguen entristecernos y hacernos sonreír pero también logran entretenernos y hacernos disfrutar con la lectura, porque tal y como indicar Iser (1987) la lectura es un proceso, es una tensión entre ese lector real y el lector implícito, una transformación constante en el lector real quien además de ir reconstruyendo con su imaginación el texto también se va construyendo como persona.

Por otra parte, los sistemas literarios son dinámicos, dándose incluso relaciones entre los diversos sistemas. La literatura para adultos, los géneros literarios, la literatura infantil y juvenil, están relacionados entre sí en la obra del autor; por todo ello no puede realizarse un estudio de la literatura de Kirmen Uribe ignorando su LJ, porque, en este caso también, al igual que lo hacíamos al hablar de Bernardo Atxaga, "es innegable que durante toda su producción, ha existido un proceso de interrelación entre la LJ y la literatura para adultos" (Etxaniz, 2011). Kirmen Uribe ha estado entre la periferia y el centro a lo largo de su producción literaria; así mientras busca crear una obra canónica y referente como puede ser su poemario *Bitartean heldu eskutik* (Susa, 2001) recurría también a otras expresiones más periféricas, como las representaciones poético-musicales, *Zaharregia, txikiagia agian* (Gaztelupeko Hotsak, S. L., 2004) o *Portuklopak: itsas kantak eta poemak* (Elkar, 2006) por ejemplo. Al mismo tiempo, este autor ha combinado la literatura para adultos con la LJ porque en este último caso también la periferia ha servido para facilitar la transformación y la libertad del autor, como muy bien indica Even-Zohar (1999: 94): "Cuando uno se encuentra en la periferia cualquier cosa que haga, todo su repertorio, resulta por definición inferior al centro, pues los que ocupan en el centro siempre dominan mejor su repertorio, y por lo tanto se toman más fácilmente la libertad de ampliarlo o transformarlo."

Por todo ello podemos decir que *Yo no soy rubia*, al igual que las aventuras de Garmendia o los poemas de *Mientras tanto dame la mano*, del mismo modo que la narración de *Bilbao-New York-Bilbao*, es Literatura con mayúsculas.

Referencias Bibliográficas

- V. M. AGUIAR E SILVA (1999). *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos (9ª reimpre.)
- X. ETXANIZ (2011). "La literatura de Bernardo Atxaga, del surrealismo al humor absurdo", *Insula*.
- W. ISER (1987) *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- J. KORTAZAR <http://nalocos.blogspot.com/2010/02/la-novela-de-kirmen-uribe-por-jon.html>. Consultado el 3 de diciembre de 2010.
- Z. SHAVIT (1999). "La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños" en M. IGLESIAS SANTOS (comp.) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco/Libros, S.L.
- K. URIBEA (2003). *Ekidazu. Lehoiek ez dakite bibolina jotzen*, Donostia, Elkar.
- K. URIBEA (2003). *Garmendia eta zaldun beltza*, Donostia, Elkar.
- K. URIBEA (2004). *Ez naiz ilehoria*, Donostia, Elkar.
- K. URIBEA (2004). *Garmendia errege*, Donostia, Elkar.
- K. URIBEA (2005). *Guti*, Donostia, Elkar.
- K. URIBEA (2006). *Garmendia eta Fannyren sekretua*, Donostia, Elkar.
- K. URIBEA (2008). "Neuk ere ilehoria izan nahi dut", *Behinola* 17, pp. 69-71.

Mar Fernández Vázquez

xabier.etxaniz@ehu.es

Euskal Herriko Unibertsitatea/
Universidad del País Vasco

(Recibido 12 abril 2011/
Received 12th April 2011)

(Aceptado 25 mayo 2011/
Accepted 25th May 2011)

Los premios literarios, una estrategia en Carlos Casares

*LITERARY AWARDS, AN STRATEGY IN
CARLOS CASARES OUTPUT*

Resumen

En este trabajo, integrado en las líneas de investigación de LIJMI, se describen brevemente las principales estrategias de acción de las que hizo uso Carlos Casares Mouriño para situarse y asentarse en el campo literario gallego, dedicando una mayor atención a los premios literarios como elementos canonizadores. El escritor ourensano no solo fue autor de obras en gallego pensadas para el potencial lector infantil y juvenil sino que también escribió obras para el público adulto, además de preocuparse por realizar traducciones de obras canónicas universales, ser editor de biografías de figuras clásicas de la lengua y cultura gallegas y ser colaborador diario en varios periódicos gallegos. A continuación, a la luz de la identidad, la intertextualidad y el humor, se analizan de forma independiente pero resaltando similitudes y divergencias entre ellas, dos de las obras de Carlos Casares premiadas y pioneras en la Literatura Infantil y Juvenil gallega: *A galiña azul* (1968) y *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* (1973). Como cierre del trabajo se concluye que ambas obras posibilitaron que Casares se situase y asentase en el sistema de la Literatura Infantil y Juvenil gallega y se convirtiese en un clásico de este sistema. Se apuntan marcas de identidad del estilo casariano comunes al resto de su producción y se recoge la bibliografía manejada.

Palabras clave: Carlos Casares, literatura infantil y juvenil gallega, identidad, intertextualidad, humor.

Abstract

In this paper, which goes along the lines of the research network LIJMI, the main action strategies Carlos Casares Mouriño employed to enter and establish in Galician literary system are described. Regarding this, literary awards as canonizing elements will be mainly focused on. The author from Ourense wrote not only Galician works for potential children and young adult readers, but he also wrote works for adults, translated universal canonical works, edited biographies of Galician language and culture classical authors, and collaborated daily in several Galician newspapers. To go on with and in the light of identity, intertextuality and humour, two prizewinning and pioneering works by Carlos Casares are analyzed, independently but highlighting the similarities and differences between them. These are *A galiña azul* (1968) and *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* (1973). To finish with, it is concluded that both works enabled Carlos Casares to enter and establish himself in Galician Children and Young Adults' Literary system, and to become a classic in it. Common identity style characteristics to all Casares output are commented, and the bibliography employed is exposed.

Keywords: Carlos Casares, Galician Children and Young Adults' Literature, identity, intertextuality, humour.

1. Carlos Casares en el campo literario gallego¹

El escritor Carlos Casares Mouriño (Ourense, 1941-Vigo, 2002) se sirvió de tres estrategias de acción (premios, tertulias y colaboraciones periodísticas) para entrar y situarse en el campo literario gallego, forjando una trayectoria literaria y cultural con la que ayudó a la configuración del polisistema literario gallego.

Fue escritor de Literatura infantil y juvenil y Literatura para adultos, traductor literario de clásicos universales, editor crítico de biografías y colaborador periodístico, y desarrolló asimismo otras actividades culturales que lo acercaron incluso a la política.

Su primer intento para acercarse al campo literario gallego fue presentarse en 1949 al Concurso Provincial de Cuentos de Navidad. El jurado, presidido por el intelectual Vicente Risco, le concedió el primer premio, galardón que le permitió entablar amistad con Risco, quien había sido profesor de su padre, Herminio Casares, y entrar en contacto con jóvenes artistas y escritores que asistían a las tertulias que Risco presidía en distintos cafés de la ciudad de As Burgas.

Años más tarde, fue galardonado en el Certame Nacional de Poesía Universitaria de 1963 y en los Xogos Florais de Vilagarcía de Arousa de 1965, cuando estaba comenzando a publicar sus primeras composiciones literarias: los poemas "Verbas de esperanza para Rosalía" (*Grial*, 1963, tomo I, nº 11, pp. 96-100), y "[Roula, muiño triste, ...]" y "[Amemos...]" (1966, tomo IV, nº 11, pp. 103-104); y los relatos cortos "Cando cheguen as chuvias", "Agarda longa ó sol", "Monólogo" e "Didiante do retrato" (*Grial*, 1965, tomo III, nº 7, pp. 48-55). Estos cuatro relatos, a los que se sumaron ocho más, formaron el volumen de Literatura de adultos *Vento ferido* (1967), que publicó, animado por Ramón Piñeiro, en la colección "Illa Nova" que este dirigía en la editorial Galaxia.

De la mano de Ramón Piñeiro Casares empezó a participar, a finales de los años sesenta, en tertulias en las que se discutía de política y se intercambiaban libros, además de acudir a alguna reunión del PSG (Partido Socialista Galego, creado en 1963) como simpatizante.

Entre 1967 y 1974 mantuvo la sección semanal "Con esta lupa" en el periódico ourensano *La Región*, los primeros años en castellano² y entre 1972 y 1974, en gallego e ilustrada por las caricaturas de Siro López. En las colaboraciones publicadas en *La Región* ya se podían trazar las líneas básicas de su pensamiento, en opinión de Víctor F. Freixanes (2002: 13): "o amor polas palabras, o discurso da tolerancia, o respecto pola diversidade, esa riquísima curiosidade intelectual polos feitos e os aconteceres máis variados que amosou sempre, o humor, a capacidade para construír o relato e converter a anécdota (exemplificadora) en categoría, as súas teimas, os seus autores queridos, as súas preocupacións...".

1 Este trabajo es una muestra de las investigaciones que estoy realizando en mi tesis de doctorado dirigida por Blanca-Ana Roig Rechou y vinculada al Departamento de Filoloxía Galega de la Universidad de Santiago de Compostela a través del programa de doctorado "Literatura e construción da identidade na Galiza". El marco teórico-metodológico utilizado parte de las teorías de Pierre Bourdieu en relación al campo literario para ver como se fue situando Carlos Casares en el campo literario gallego. Se analizan dos de sus obras teniendo en cuenta varios tópicos y analizando como le han permitido situarse en el campo literario.

2 Debido a que como explica Víctor F. Freixanes (2002: 15): "Escribir en galego nos xornais, fóra de personalidades moi so-branceiras, era practicamente imposible para os máis novos. Outra cousa eran os libros, dirixidos a un público minoritario, máis selectivo. A defensa das causas progresistas (e galegas) faise dende o castelán."

En 1968, cuando Casares accedió al sistema de la Literatura Infantil y Juvenil gallega (en adelante, LIJ) por medio de un premio literario, un procedimiento asociado al *subcampo de gran producción* a través del que consiguió entrar en el *subcampo de producción restringida*, ya poseía capital simbólico y determinado gracias a la posición de reconocimiento en que lo habían situado otros escritores y críticos de la literatura gallega para adultos a raíz de la publicación del mencionado volumen narrativo *Vento ferido*³.

2. Una narración infantil premiada

La primera obra infantil de Casares fue *A galiña azul* (1968), un volumen de cinco cuentos o microrrelatos que tomó su nombre del cuento homónimo con el que el escritor ourensano obtuvo el primer premio en el I Concurso Nacional de Contos Infantís "O Facho" del año 1968, en la modalidad de "contos para nenos", un certamen convocado anualmente que intentaba contribuir a fomentar y estimular la creación de una Literatura Infantil y Juvenil gallega⁴.

Al presentarse a este concurso literario Casares respondía a un llamamiento de la editorial Galaxia que, en su planificación social y cultural (entendida esta con el significado que Itamar Even-Zohar le atribuye en 1997 a la "Culture Planning"), animó a dotar al lector infantil y juvenil de materiales de lectura, que conjugasen tradición y modernidad, para crear colecciones dirigidas a este lector (Roig, 1996: 411).

Con este volumen de cuentos, publicado originariamente en la colección infantil de la editorial Galaxia, caracterizada por dibujos a dos tintas con dibujos de Trichi, Ilda, Mima y Alberto García Alonso, hijos de Xoán Ledo⁵, Casares inauguró en la Literatura Infantil y Juvenil gallega la tendencia fantástico-realista⁶, que se enmarca en el realismo crítico que imperaba en la literatura en 1968 y añade elementos fantásticos, siguiendo el ejemplo de Lewis Carroll.

Contó con una adaptación teatral en 1976 por parte del Grupo Teatral Semente, dirigido por Rosario Belda Romero, que se explica no sólo por la importante significación y calidad del volumen de relatos sino también por el hecho de que los premios literarios sirven para atraer y revalorizar el resto de la producción del autor galardonado, como apunta Roig (2006: 203-204), ya que en 1973 Casares había conseguido el primer premio del I Concurso infantil de teatro "O Facho" por otra obra pionera sobre la que volveré más adelante: *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*.

Al año siguiente de esta escenificación, en 1977, se reeditó por vez primera este volumen de cuentos o microrrelatos, reedición a la que siguieron otras reediciones y reimpressiones en 1979, 1983, 1988, 1991, 1993, 1996, 2002, 2003 y 2007. Además, en 1978 dos de los cuentos, "A formiga esquiadora" y "A galiña azul", fueron incluidos en el cassette estereo *Contos galegos*, del Grupo Aveláña.

3 Términos empleados por Pierre Bourdieu al proponer una teoría sistémica en *Le champ littéraire* (1991).

4 Puede consultarse la importante labor llevada a cabo por la coruñesa Asociación Cultural O Facho en VV.AA., A Agrupación cultural *O FACHO. A Coruña na cultura galega* (1991) y Eulalia Agrelo Costas (2000).

5 Nombre literario del médico y portadista de la editorial Galaxia Ricardo García Suárez (Ferro, 1917-Vigo, 2006).

6 Entendida como "aqueles contos que se ben teñen a súa orixe na transmisión oral, responden de forma realista, fantástico-realista ou fantástica ós novos argumentos e temas da sociedade do momento, incorporando todo tipo de personaxes e novas técnicas narrativas con máis ou menos fortuna" (Roig, 1996: 458).

A galiña azul fue escrito para cumplir la promesa que le hizo Casares a la madre de la niña a quien dedica el volumen, "Ana Lasquetti González-Pardo", quien es al mismo tiempo protagonista del mismo, una elección que sólo había hecho con anterioridad en la LJJ gallega Evaristo Correa Calderón (Roig, 1996: 459) en el cuento de hadas *Margarida a do sorriso da aurora* (1927).

En la carta que encabeza el volumen y en la que se dirige a la niña, Casares realizó una clara defensa de la identidad gallega al reivindicar la escritura en este idioma: "Eu non sei se te decatas de que es galega, [...] Mentres non volvas, mándoche estes contos, escritos na túa lingua, ..." (Casares 2007: 3).

Se estructura en cinco cuentos o microrrelatos: "O peixe da fonte do xardín", "A bomba da felicidade", "A galiña azul", "A formiga esquiadora" e "O final da historia da galiña azul", que se presentan engarzados por varios elementos discursivos que proporcionan unidad al conjunto: un narrador omnisciente y testigo, el mismo espacio geográfico de las Terras da Limia y la reiteración de personajes como la gallina azul, Leoncio, el Guardia o Lorenzo en varios cuentos añadiendo en cada aparición nuevos rasgos definitorios del personaje.

El argumento de los cuentos "A galiña azul" y "A bomba da felicidade" surgió de una anécdota referida por Leoncio, un loco bondadoso al que el escritor ourensano conoció cuando este se había presentado en su pueblo para revolucionarlo todo. Este personaje reapareció en las colaboraciones periodísticas "El loco, la gallina y el pluralismo" (*La Región*, 24 de mayo de 1970) y "A historia dun tolo" (*La Voz de Galicia*, 24 de junio de 1992, y se recogió en la recopilación *Á marxe*, 1992, 2005: 55-56), estableciéndose así una intratextualidad con otras obras de Casares; intratextualidad en la que subyace, no tanto el texto narrativo ni el lector al que iba dirigido dicho texto, sino el hecho de narrar, que era lo que realmente le interesaba al escritor ourensano.

En este volumen Casares aborda distintos temas y motivos que se acabaron convirtiendo en recurrentes en su narrativa: la crítica de la injusticia en cualquiera de sus manifestaciones (autoritarismo, prepotencia, delación y violencia), el apoyo a los débiles, el interés por la infancia, la crítica a la sociedad, la preocupación por conectar con el lector y la búsqueda de un lenguaje comprensible, entre otros.

El propio autor reconoció en una entrevista concedida a Maribel Outeiriño que este volumen permite dos niveles de lectura: el lector infantil comprende la maldad de la gente que tiene intención de matar a la gallina azul, y el lector adulto percibe en el volumen "el pluralismo de opiniones, la libertad individual, la opresión, etc." (Valcárcel, 2002: 92).

La actitud de Leoncio y otros personajes que apoyan a la gallina azul supone una ruptura contra una jerarquía establecida que lucha por mantener su estatus elevado, aunque no disponga de argumentos que respalden su supremacía impuesta, que se concreta en la historia en la actitud del alcalde Manolito Listón quien afirma "unha galiña que pon ovos de cores e que di cocorocó en vez de cacaracá non é unha galiña como é debido" (Casares 2007: 18).

Esta actitud crítica del escritor ourensano se relaciona con varios aspectos: la pugna que los escritores llevaron a cabo para fundar en Galicia la "comunidad imaginada" de la que hablaba Benedict Anderson (1993: 17-25, 68-76 y 228-258), dejando atrás las imposiciones de Castilla y reivindicando el papel que debían cumplir las élites intelectuales; la lucha de Casares por la autonomía del escritor en el campo cultural que a él le permitió construir una trayectoria ascendente que lo situó en el *subcampo*

de producción restringida; la consciencia de su espacio de posibles y el conocimiento de las estrategias para situarse en el campo literario y permanecer en él; y la influencia de la preocupación por el otro que se plasma en la obra de Albert Camus, uno de los autores más admirados por Casares.

El escritor ourensano empleó el humor para ridiculizar ante los oprimidos a los personajes prepotentes que abusan de su autoridad, de ahí que al inicio de la historia de la gallina azul el poder está en manos de Manolito Listón pero en el desenlace, debido a su actitud, el alcalde aparece burlado por los vecinos.

El intertítulo "A bomba da felicidade" alude a los juegos infantiles de Casares en sus veraneos en la casa de Sabucedo de su tío médico, como rememoró en una entrevista sobre su infancia: "indagar nos niños dos paxaros, facer trasnadas, inventar bombas" (Platas Tasende, 1998: 18). Además, el objeto "la bomba de la felicidad" es el precedente de una naranja/huevo que explota en la premiada pieza teatral que analizaré más adelante.

Del microrrelato "A formiga esquiadora" cabe resaltar el protagonismo de un personaje desprotegido pero valiente y trabajador, de ahí la ternura que rezuma el desarrollo de su historia y que se extiende al apelativo aplicado a la protagonista.

La importancia de la semiótica del color azul, que está presente en el cuento central del volumen y es una de las dos tintas empleadas en las ilustraciones de la primera edición, se extiende también al color rojo y se explica por razones ideológicas y por la adecuación al lector infantil.

3. Premio a la literatura dramática infantil de Casares

En el año 1973 Carlos Casares se presentó de nuevo a otro concurso convocado por la coruñesa Asociación Cultural "O Facho". Se trataba en esa ocasión del I Concurso infantil de teatro d'O Facho, que ganó con *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*.

Desde 1973 el Grupo de Teatro O Facho, bajo la dirección de Xosé Manuel Rabón Lamas, hizo representaciones de esta pieza con la que debutaron en la clausura de la I Mostra de Teatro de Ribadavia (un ciclo teatral que en la actualidad es un referente del teatro gallego) cosechando gran éxito entre los públicos infantil y adulto de los que arrancaron sonoras carcajadas las actuaciones del perro Paulino y del Veciño Gordo. Esta representación no estaba destinada principalmente al público infantil, como sí ocurrió con la versión de José Caldas para el Centro Dramático Galego en 2004 al mezclar elementos que resultaban más próximos a este público. Desde 1973 se sucedieron las críticas laudatorias de esta pieza a cargo de numerosos estudiosos y especialistas en literatura gallega y en literatura dramática que resaltaron la ruptura con el realismo de la literatura de la época, la intertextualidad, el simbolismo y significación de varios elementos, la comicidad, la fantasía, el *nonsense* y la similitud con escenas cinematográficas.

Una dedicatoria personal privada a las sobrinas del escritor ourensano y el *dramatis personae* anteceden al texto dramático, que se estructura en un único acto y se localiza en un espacio del mundo rural gallego. El texto dramático está escrito, al igual que *A galiña azul*, en la variedad dialectal del bloque central del área lucu-auriense del gallego al que pertenecía Casares, pero todas las reediciones de esta pieza (1979; 1988, en la colección Tartaruga; 1993, en la colección Árbore; y 2009, en la nueva colección Árbore) ajustaron el texto dramático a la normativa que estaba en vigor en el idioma gallego

en el momento de las respectivas publicaciones. Cuenta con los bocetos de figurines y del decorado general realizados por Luís Seoane.

En toda la pieza rezuma un tono de comedia que es observable desde el título, marcado por la hipérbole, y que predispone al lector/espectador a presenciar escenas fantásticas. El comienzo es propio del cine mudo ya que no existe el diálogo y se presenta una escena cómica: Elías aparece como un hombre despistado que lleva enormes zapatos y que, tras descubrir enormes naranjas en el árbol de su huerta, se pone a correr, se da un golpe contra la puerta de su casa y cae al suelo.

Como en *Agaliña azul* con la anécdota narrada por Leoncio, esta pieza también tuvo su origen en una anécdota, en este caso, una historia fantástica marcada por el azar que produce el nacimiento de cinco frutos de aspecto desconocido en el árbol de la huerta de Elías y Anxa. Son cinco "toromelos" (vocablo usado como metáfora de cualquier objeto que el receptor puede imaginar) que presentan rasgos propios de las naranjas y de los limones. Tras el estallido de una de las naranjas, se incrementan la hipérbole y el absurdo desde el instante en que llegan a la huerta de Anxa y Elías vecinos que se caracterizan por rasgos y personalidades en claro contraste y que causan situaciones fantásticas, disparatadas y surrealistas pero marcadas por el humor, la alegría, la compasión y la armonía. Algunas de esas situaciones son que el zapato de un vecino y la escopeta de otro salen volando por los aires, que la habladora gallina Petra pone un huevo y que el propio huevo discute sobre como deben batirlo y se acaba convirtiendo en una fuente que mancha a todos los personajes, y un sinfín de situaciones hasta llegar al desenlace de la pieza teatral en el que una naranja cae al suelo y Anxa consigue abrirla con una fórmula mágica, brotando de ella objetos disparatados que habían pedido ansiosamente los vecinos, como en la precedente bomba de la felicidad de Leoncio en *A galiña azul* y principalmente en el clásico cuerno de la abundancia de la ninfa Amaltea (como señala Roig, 2009: 125) o como subversión de la caja de Pandora, de tal forma que la esperanza se convierte en la artifice de la alegría final de los vecinos al verse cumplidos sus sueños.

Del mismo modo, Casares también reescribe el hipotexto de la fórmula "Ábrete Sésamo" de *Las mil y una noches* ya que Anxa, que había olvidado la fórmula exacta para abrir la naranja/huevo, va haciendo uso de distintas fórmulas, lo que origina cambios léxicos en la fórmula inicial y ocasiona consecuencias insólitas en los personajes que provocan que una risa *in crescendo* en el lector/espectador y que convergen en la instauración de una nueva realidad, tras la destrucción de la lógica aparente del entorno social que rodea al ser humano.

Además se pueden trazar varios paralelismos entre *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll y la pieza casariana: la acción comienza en un espacio real y, por azar, se origina un movimiento de los personajes y varios conflictos; numerosos personajes rodean, acompañan y participan de las aventuras vividas por el protagonista; se produce un momento de confusión previo al comienzo de las sucesivas anécdotas que se van enlazando sin orden ni concierto; el lenguaje ocupa un lugar destacado; el protagonista se amolda con rapidez a los cambios; se da una lucha para lograr alcanzar sueños y objetivos ansiados; la fantasía y la realidad están muy próximas, casi rozándose; la presencia de fórmulas mágicas y la actuación de los vecinos como meros títeres o arquetipos de las comedias de Carlo Goldoni a imitación de la *commedia dell'arte*.

Además animales como la gallina Petra (clara intratextualidad con la gallina azul) y el perro Paulino (como antecedente del protagonista de *Ocan Rin e o lobo Crispin*, 1983) cobran rasgos humanos como Anxa y Elías: hablan, opinan y reflexionan y poseen nombres propios frente a los vecinos, que se definen por el rasgo más relevante de su personalidad: Veciño Gordo, Veciña Desdentada, Veciña Sabida, entre otros.

Cabe destacar que Casares, en el caso del Veciño Gordo, distrajo la atención del lector/espectador de la gordura del personaje y la desvió hacia una gula desmesurada que se concreta en constantes peticiones de comida, que despiertan la ternura de los demás vecinos que intentar satisfacerlo.

La actitud violenta del Veciño da Escopeta llevó a Casares a ridiculizarlo de una forma indirecta presentándolo cosificado, reducido al brazo que mueve la escopeta que sale volando, arma que blandía constantemente amenazando al resto de vecinos con la expresión: "¡Ides todos ao cárcere!", que trae a la mente "¡Que le corten la cabeza!" que repite constantemente la Reina de Corazones de *Alicia en el país de las maravillas*, personaje sobre el que Lewis Carroll aplicó la justicia poética al final de la obra, lo que también hizo Casares ya que el arma cae sobre el Veciño da Escopeta, provocando así el final de la tensión violenta que este había creado y la carcajada del lector/espectador (procedimiento que repitió Casares en la colaboración periodística "Xente que cae do ceo", 2006: 153).

Esta pieza presenta elementos que reflejan la identidad gallega: la casa típica gallega rodeada de una huerta, un pozo, un árbol frutal, una gallina, un perro; la vestimenta de los personajes; la variedad dialectal del gallego ya mencionada; y la ironía y retranca de las expresiones usadas por los personajes.

4. A modo de conclusión

Desde el punto de vista literario y fijándome sobre todo en los tópicos identidad, intertextualidad y humor, es de destacar que, en conjunto, las dos obras analizadas han permitido que Carlos Casares se haya situado y asentado en el sistema de la Literatura Infantil y Juvenil gallega y que se haya convertido en un autor clásico⁷ de este sistema. Ambas obras responden a inquietudes similares que se concretan en marcas de identidad del estilo casariano que son extrapolables al resto de su producción. Entre ellas cabe destacar una preocupación reflexiva por el lenguaje como canal de comunicación, la búsqueda de un lenguaje claro y transparente "como o cristal limpo da ventá" (Ponte Far, 2010: 5), la reivindicación de la libertad del otro, la linealidad narrativa salvo pequeños *flash-forward*, el uso de la variedad dialectal del gallego de su villa natal como lengua literaria, y la inauguración de la tendencia fantástico-realista y de la corriente humorística en la LIJ gallega al hacer uso Casares de tópicos literarios universales (identidad, humor e intertextualidad) que le permitieron interactuar con otros ámbitos lingüísticos y sistemas literarios alejados en el tiempo y el espacio, y fundamentalmente cimentar en bases sólidas su producción infantil y juvenil y por extensión el sistema de la LIJ gallega al que Carlos Casares contribuyó a configurar.

7 Siguiendo las características que le atribuye Blanca-Ana Roig Rechou (Gomes y Roig coords. 2007: 65).

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria:

- CASARES [Mouriño], C. (1968). *A galiña azul*. 1º Premio do 1º Concurso Nacional de contos infantís en galego d'O Facho 1968. Debuxos de Trichi, Ilda, Mima e Alberto García Alonso. Vigo: Editorial Galaxia. // (1977) Vigo: Galaxia. 65 pp. // (1979) Vigo: Galaxia. 65 pp. // (1983) Vigo: Galaxia. 65 pp. // (1988) Vigo: Galaxia. Col. Tartaruga. 18. 27 pp. // (1991) Ilust. Xan López Domínguez. Vigo: Galaxia. Col. Árbore. 34. Serie laranxa (a partir de 7 anos e para adultos). 48 pp. // (1993) ilust. Xan López Domínguez. Vigo: Galaxia. Col. Árbore. 34. Serie laranxa (a partir de 7 anos e para adultos). 48 pp. // (1996) Ilust. Xan López Domínguez. Vigo: Galaxia. Col. Árbore. 34. Serie laranxa (a partir de 7 anos e para adultos). 48 pp. // (2002) Ilust. Xan López Domínguez. Vigo: Galaxia. Col. Árbore. 34. Serie laranxa (a partir de 7 anos e para adultos). [46] pp. // (2003) Ilust. Xan López Domínguez. Vigo: Galaxia. Col. Árbore. 34. Serie laranxa (a partir de 7 anos e para adultos). [46] pp. // (2007) (5ª ed. nesta colección) Debuxos de Trichi, Ilda, Mima e Alberto García Alonso. Vigo: Galaxia. Col. Árbore/Galaxia. [Lectorado autónomo]. [34] pp.
- _____. (1973). *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*. 1º Premio do 1º Concurso infantil de teatro d'O Facho. Ilust. Luís Seoane. Vigo: Editorial Galaxia. 67 pp. // (2ª ed. 1979) // (1988) Vigo: Editorial Galaxia. Col. Tartaruga. 19. Serie Galega. 39 pp. // (1993) Vigo: Editorial Galaxia. Col. Árbore. 61 (para ler e escoitar). 58 pp. // (2004) *Versión e dirección de José Caldas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/IGAEM. Col. Centro Dramático Galego. 33. // (2009) (2ª ed. nesta col.) Vigo: Editorial Galaxia. Col. Árbore. 159. 77 pp.
- _____. (1983). *O can Rin e o lobo Crispín*. Ilust. Pedro de Llano. Vigo: Editorial Galaxia. Col. A chalupa. 5. [32] pp. // (2ª ed. 1986) // (2005) Vigo: Editorial Galaxia. Col. Árbore/Galaxia. [Lectorado autónomo]. [31] pp.
- _____. (2005). *Á marxe, 1992. Obra xornalística I*. Vigo: Editorial Galaxia. Col. Literaria. Biblioteca Carlos Casares.
- _____. (2006). *Á marxe, 1993. Obra xornalística II*. Vigo: Editorial Galaxia. Col. Literaria. Biblioteca Carlos Casares.

Bibliografía secundaria:

- AGRELO COSTAS, E. (2000). La labor de la Asociación Cultural O Facho dentro del panorama de la literatura infantil y juvenil gallega. En VV. AA. *Actas del II Congreso de Literatura infantil y juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustración Ibéricas* (pp.353-355). Extremadura: Junta de Extremadura.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginarias: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- EVEN-ZOHAR, I. (1998). Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais. En *A Trabe de Ouro*, IV, 36 (outubro-novembro-diciembro), 481-489. (Traducción de Even-Zohar, Itamar, "Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities", http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/plan_res_g.htm).
- FREIXANES, V. F. (2002). O primeiro Casares. En Marcos Valcárcel (coord.). *Carlos Casares, punto de encontro. Lembranza e homenaxe desde Ourense* (pp. 13-16). Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense. Auria. 7.
- GOMES, J. A. Y ROIG RECHOU, B. (coords. 2007). *Grandes Autores para Pequenos Leitores. Literatura para a infancia e a juventude: Elementos para a construción de um cânone*. Porto: Deriva Editores. 4.

- PLATAS TASENDE, A. M. (1998). Conversación con Carlos Casares". En *Revista Galega do Ensino*, 21, 15-27.
- PONTE FAR, J. A. (2010). Carlos Casares, unha infancia feliz. En *La Voz de Galicia*, "La Voz de la Escuela", ano 28, n.º 959, "Literatura gallega", "Conversaciones en la distancia", 19 mayo 2010, 4-5.
- ROIG RECHOU, B. (1996). *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e intercambio científico. Teses en microficha. 578.
- _____ (2006). Os premios literarios infantís e xuvenís no marco Ibérico: Tradición e innovación. En Armindo Mesquita (coord.). *Mitología, tradición e innovación. (Re) leituras para uma nova literatura infantil*. (pp. 203-212). Gaia (Portugal): Edições Gailivro.
- _____ (2009). La aportación decisiva de Carlos Casares a la LIJ. En *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)*, 7(2), 117-137.
- VALCÁRCEL, M. (coord. 2002). *Carlos Casares, punto de encontro. Lembranza e homenaxe desde Ourense*. Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense. Auria. 7.
- WV. AA. (1991). *A Agrupación cultural O FACHO. A Coruña na cultura galega*. A Coruña: Agrupación cultural O Facho. Papeis do Curro.

Martin B. Fischer
martin.fischer@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra
(Recibido 22 octubre 2010/
Received 20th October 2010)
(Aceptado 15 mayo 2011/
Accepted 15th May 2011)

Hexe Lilli – Kika Superbruja¹

HEXE LILLI- LILLY THE WITCH

Resumen

Se analizan las traducciones al español de ocho volúmenes de la exitosa serie *Hexe Lilli – Kika Superbruja* del autor alemán Knister, poniendo el énfasis en la traducción de las variantes lingüísticas, los nombres propios, el humor y la ironía, además de las diferencias culturales y la intertextualidad. En relación con la intertextualidad se menciona la doble direccionalidad del texto y se comentan los problemas resultantes del cambio de orden de aparición de algunos libros de la serie. Con respecto al humor y la ironía se subraya la variedad de recursos del autor: juegos de palabras, nombres divertidos, insultos creativos, etc. Finalmente se constatan algunos cambios que podrían representar un problema de lealtad hacia el autor y su intención.

Palabras clave traducción, lenguaje, nombres propios, diferencias culturales, intertextualidad

Abstract

In this article the Spanish translations of eight volumes of the successful series *Hexe Lilli – Kika Superbruja* [*Lilly the Witch*] by German author Knister will be analyzed, putting the emphasis on how are translated linguistic variations, proper names, humour and irony, as well as cultural differences and intertextuality. In relation with this last issue the double addressee will be mentioned and the problems that arise from the changes in the order of publication of some books of the series. Regarding humour and irony, the great variety of comical resources of the author will be stressed: puns, funny names, creative insults etc. Finally certain changes will be commented that could lead to a conflict concerning the loyalty towards the author's intention.

Key words: translation, language, proper names, cultural differences, intertextuality

1. Introducción

Desde los años setenta, en España se han traducido del alemán muchas obras de literatura infantil y juvenil (LIJ). Al principio se trataba sobre todo de libros clásicos o de reconocidos autores. Hoy en

1 Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto de investigación FFI2010-16783 La traducción del diálogo ficcional. Textos literarios y textos multimodales TRADIF (subprograma FILO, 2010-2013), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Algunos aspectos tratados en este artículo se presentaron en el VI. *Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos El reverso del tapiz. La traducción literaria en el mundo hispánico*. Instituto Cervantes / Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2008.

día, en un país caracterizado por una literatura infantil autóctona publicada en cuatro lenguas, se traducen las novedades del mercado en alemán, los llamados *bestsellers* y las series con más éxito entre el público lector.

Según datos del Ministerio de Cultura de España, casi la mitad de los libros infantiles y juveniles publicados en 2006 eran traducciones (véase el sitio Internet del MCU).

En el presente estudio se analizan las traducciones al castellano de una de las series infantiles más exitosas en los últimos años: las aventuras de *Kika Superbruja* (*Hexe Lilli*, en alemán) de Knister (seudónimo de Ludger Jochmann).

2. La traducción de literatura infantil y juvenil

Este análisis se basa en el concepto de la traducción funcionalista, sobre todo en las ideas de Christiane Nord (1997): el traductor debe elaborar un texto que pueda cumplir con la función detallada en el respectivo encargo de traducción y que respete la intención del autor del texto de partida (lealtad). Al mismo tiempo, el trabajo se inscribe en el marco de los estudios descriptivos de traducción, definidos ampliamente por Gideon Toury (1995/2004). No se pretende realizar una crítica de traducción sino describir y analizar las traducciones publicadas, comparándolas con el texto de partida, para así constatar las normas y convenciones que rigen la traducción y averiguar los criterios de aceptabilidad aplicados.

En la traducción de LIJ resulta de especial interés determinar el grado de adaptación al contexto socio-cultural de la lengua de llegada (véase Fischer, 2006: 159 y 168ss). La posición periférica de la LIJ dentro del polisistema literario (véase Shavit, 1986; Iglesias Santos, 1999; Fischer, 2006: 31s) hizo que durante mucho tiempo se permitieran cambios de una cierta envergadura en las obras traducidas, obedeciendo a la idea que se tenía en cada momento de lo que debía ser y hacer la LIJ. Hoy en día, su principal función ya no es la educación sino lo que se pretende es hacer descubrir a los jóvenes lectores el placer de la lectura y animar su imaginación.

Por eso, la escritora, ilustradora y traductóloga finlandesa Riitta Oittinen exige al traductor que no se pregunte "what will the child learn from the text?" sino "what does the child enjoy?" (1993: 182). No obstante conviene tener presente que según el mencionado principio de la lealtad propuesto por Nord, el traductor sólo podrá seguir este consejo si el autor de la obra a traducir comparte esta misma visión de la LIJ.

Emer O'Sullivan (1991/92) menciona tres aspectos fundamentales que diferencian la traducción de LIJ de la traducción literaria para adultos:

- la capacidad receptiva de los lectores
- la estructura comunicativa específica
- la interrelación texto-imagen.

Efectivamente, el principal reto específico de la traducción de LIJ es la edad de los lectores: ¿serán capaces de comprender alusiones, juegos de palabras, ironía, etc.? El traductor tendrá en cuenta el nivel de conocimientos generales de los lectores para asegurarse de que aquellos puedan entender el texto traducido tanto a nivel literal como figurado (véase Reiss 1982, 8). Es posible que tenga que adaptar el texto para los lectores. Al mismo tiempo hay que vigilar por mantener o recrear la doble direccionalidad del texto, es decir las alusiones que vayan dirigidas al público adulto, si las hay. Este

aspecto caracteriza la situación comunicativa asimétrica de la LIJ: son los adultos quienes la escriben, ilustran, traducen, editan, reseñan, etc. (véase O' Sullivan 1994 y Reiss 1982, 7).

Finalmente, también hay que tener en cuenta la interrelación texto-dibujo si los libros traducidos mantienen las ilustraciones de la edición en la lengua de partida.

Es obvio que una traducción funcional de LIJ siempre tiende a orientarse en las normas (véase Toury, 1995: 53ss) y las expectativas de la cultura meta (véase Fernández López, 1996: 322).

3. Libros sobre brujas

Hay muchos libros para niños y jóvenes en los que salen brujas o magos, ya desde mucho antes de *Harry Potter* (véanse por ejemplo las listas en la revista virtual *Imaginaria*). En el ámbito alemán cabe mencionar el clásico *Die kleine Hexe (La pequeña bruja)* de Otfried Preußler (1957). Más reciente es *Bibi Blocksberg*, de Elfie Donnelly, que empezó como protagonista de teatro radiofónico en 1980 y luego siguió como serie televisiva de dibujos animados (1997-2006). Recientemente, Paula Pintos Ureta analizó las traducciones de los libros sobre la bruja *Pongwiffy*, de Kaye Umanski, del inglés al castellano.² Las historias de *Hexe Lilli* también se adaptaron para este medio (2004, D/GB/CAN; también hay una película con actores reales). Además conviene tener en mente los libros con protagonistas femeninas como, ante todo *Pippi Långstrump* (1945) y *Ronja Rövardotter* (1981) de Astrid Lindgren, pero también *Heidi* (1880/81) de Johanna Spyri, *Celia* (1928/30) de Elena Fortún, *Momo* (1973) de Michael Ende y otros.

4. Los libros de la serie Hexe Lilli / Kika Superbruja

Los libros de *Hexe Lilli* son editados por la editorial Arena, de Würzburg, tienen tapa dura y miden 16 x 21 cm; el número de páginas oscila entre 100 y 140. Todos los libros cuentan con dibujos en blanco y negro de la ilustradora Birgit Rieger que también se encarga de las ilustraciones en color de las portadas. Cada libro empieza con la misma introducción que explica la situación peculiar de la protagonista que posee un libro mágico.³ Al final de cada libro, los lectores encuentran "trucos mágicos". En la última página se presenta el autor, Knister, mencionando que su país es Alemania.

Las traducciones españolas de *Kika Superbruja* son realizadas por Rosa Pilar Blanco y se editan en la editorial Bruño, de Madrid. Son libros de tapa flexible, aproximadamente del mismo tamaño y número de páginas que las ediciones alemanas y también cuentan con las ilustraciones de Birgit Rieger. La distribución de los dibujos, sin embargo, varía, debido sobre todo a las convenciones tipográficas: a diferencia del alemán, en los libros españoles, cada enunciado en estilo directo implica un punto y aparte, y viene introducido por un guión largo (-). La traductora suele dividir párrafos largos en otros más cortos. Aunque en el diseño de las portadas también se recurre a los dibujos de Rieger éstas difieren casi siempre de las portadas de la edición alemana.

La comparación de los títulos de la serie demuestra que las traducciones no siguen el mismo orden como los libros en alemán: entre corchetes el número de secuencia de la edición alemana (véase abajo, apartado 9).

2 Paula Pintos Ureta. "Atufina, la bruja vecina: traducción y aceptabilidad en los libros para niños". *AILIJ* 5, 177-213.

3 *Lilli und das Buch des Drachen* (2008) explica cómo llega a manos de la niña ese libro de magia.

1

Hexe Lilli stellt die Schule auf den Kopf (1)	Kika Superbruja detective (1) [6]
Hexe Lilli macht Zauberquatsch (2)	Kika Superbruja y los piratas (2) [4]
Hexe Lilli und der Zirkuszauber (3)	Kika Superbruja y los indios (3) [8]
Hexe Lilli bei den Piraten (4)	Kika Superbruja revoluciona la clase (4) [1]
Hexe Lilli und der Weihnachtszauber (5)	Kika Superbruja y la magia del circo (5)
Hexe Lilli wird Detektivin (6)	Kika Superbruja loca por el fútbol (6)
Hexe Lilli im Wilden Westen (7)	Kika Superbruja y la momia (7)
Hexe Lilli und das wilde Indianerabenteuer (8)	Kika Superbruja y la ciudad sumergida (8)
Hexe Lilli im Fußballfieber (9)	Kika Superbruja y la espada mágica (9)
Hexe Lilli und das Geheimnis der Mumie (10)	Kika Superbruja en el castillo de Drácula (10)
Hexe Lilli und das Geheimnis der versunkenen Welt (11)	Kika Superbruja en busca del tesoro (11)
Hexe Lilli und das magische Schwert (12)	Kika Superbruja y Don Quijote de la Mancha (12)
Hexe Lilli und auf Schloss Dracula (13)	Kika Superbruja en el Salvaje Oeste (13) [7]
Hexe Lilli auf der Jagd nach dem verlorenen Schatz (14)	Kika Superbruja y el hechizo de Navidad (14)
Hexe Lilli und der Ritter auf Zeitreise (15)	Kika Superbruja y los vikingos (15)
Hexe Lilli und der schreckhafte Wikinger (16)	Kika Superbruja y los dinosaurios (16)
Hexe Lilli im Land der Dinosaurier (17)	Kika Superbruja y sus bromas mágicas (17)
Hexe Lilli fliegt zum Mond (18)	Kika Superbruja y la aventura espacial (18)
Hexe Lilli und das Buch des Drachen (19)	—

Al principio siempre se explica quien es Lilli/Kika (el énfasis en los ejemplos siempre es mío, MBF):

2

Das ist Lilli, die Hauptperson unserer Geschichte. Sie ist ungefähr so alt wie du und sieht aus wie ein gewöhnliches Kind. Das ist sie eigentlich auch... Aber doch nicht ganz. Lilli besitzt nämlich etwas, was überhaupt nicht gewöhnlich ist: ein Hexenbuch!

Eine Morgens fand Lilli es neben ihrem Bett. Wie ist es da wohl hingekommen? Keine Ahnung. Lilli weiß nur, dass die schusselige Hexe Surulunda Knorx das Buch aus Versehen liegen lassen hat. Und sie weiß, dass echte Zaubereien und Hexentricks in dem Buch stehen. Einige davon hat Lilli schon ausprobiert.

Aber aufgepasst:

Esta es Kika, la superbruja protagonista de nuestra historia. Tiene más o menos tu edad y parece una niña corriente y moliente. Bueno, en realidad lo es..., aunque no del todo. Y es que Kika posee algo muy poco común: ¡un libro de magia!

Una mañana, Kika encontró ese libro junto a su cama. ¿Que como llegó a parar allí? Ni idea.

Kika solo [sic] sabe dos cosas: que la atolondrada bruja Elviruja se lo dejó olvidado en un descuido, y que el libro contiene auténticos encantamientos y loquísimos trucos de bruja. Kika ya ha probado algunos. Pero ¡cuidado...!

Versuche lieber nicht Lillis Hexereien nachzumachen!

Hast du nur ein Wort falsch gelesen, wird Zahnbürste zum Hexenbesen. Aus Eis am Stiel wird saure Gurke, aus Lehrerin wird böser Schurke.

Vorsichtshalber hat Hexe Lilli niemandem von ihrem tollen Buch erzählt. Sie ist sozusagen eine echte Geheimhexe.

Auch vor ihrem kleinen Bruder Leon hält sie das Hexenbuch geheim. Das ist gar nicht so einfach, denn Leon ist sehr neugierig und kann manchmal ziemlich nervig sein. Lilli hat ihn aber trotzdem sehr lieb.

So... und jetzt kann der Lesespaß losgehen!

Será mejor que no intentes imitar los conjuros de Kika, porque...

Si al leer una palabra te equivocas, tu cepillo de dientes se convertirá en escoba; tu profesora, en monstrea abominable, y el helado que estás comiendo, en un pepinillo de vinagre.

Por si acaso, Kika Superbruja no le ha hablado a nadie de su fantástico libro. Es, como si dijéramos, una bruja auténtica, pero secreta. Ha ocultado la existencia del libro de magia incluso a Dani, su hermano pequeño, y esto no le ha resultado nada fácil, pues Dani es muy, pero que muy curioso, y a veces hasta puede resultar algo plasta. Pero, a pesar de todo, Kika le adora.

Bueno... y a continuación, ¡sumérgete en el placer de la superlectura con las aventuras de Kika Superbruja!

Al traducir *Lilli, die Hauptperson* por "Kika, la superbruja", la traductora avanza información, puesto que la condición de bruja sólo se explica a lo largo del texto.

En la traducción de la frase *Sie ist sozusagen eine echte Geheimhexe* observamos un cambio semántico: mientras *echt* en alemán explica el adjetivo *geheim* ("una bruja realmente secreta"), en castellano pasa a ser otra característica de la protagonista en tanto que bruja y se crea una oposición entre "secreta" y "auténtica".

Algunos rasgos del texto demuestran que se trata de una narración de un autor (implícito) omnisciente que habla directamente a los lectores (*unsere Geschichte* / "nuestra historia"). También se ve que el lenguaje presenta un registro entre familiar y coloquial: *ziemlich nervig* / "algo plasta" o *So... und jetzt kann der Lesespaß losgehen!* / "Bueno... y a continuación, ¡sumérgete en el placer de la superlectura con las aventuras de Kika Superbruja!" En este último ejemplo, la traductora crea el aumentativo "superlectura" siguiendo el modelo de "superbruja" para traducir con más intensidad el sustantivo compuesto alemán *Lesespaß* ("placer de lectura").

A continuación pasaremos a analizar determinados aspectos de las traducciones.

5. Aspectos lingüísticos

5.1 Estilo y registro

El corto pasaje citado ya demuestra que el autor se sirve de un estilo sencillo, utilizando un registro entre coloquial y familiar, caracterizado por alguna palabra malsonante, sin llegar a ser vulgar. Veamos otros ejemplos:

3

Mensch, toll, Lilli! (<i>Detektiv</i> , 68)	¡Jo, Kika, eres fenómeno! (<i>Detective</i> , 79)
Mist! (<i>Indianer</i> , 21)	¡porras! (<i>Indios</i> , 27)
weil er wirklich echt geil aussieht, der fliegende Feuerspucker (<i>Schwert</i> , 27)	¡Ese escupe-fuego volador era una chulada! (<i>Espada</i> , 33)

4

ausgekocht (<i>Detektiv</i> , 90)	de lo más experto (<i>Detective</i> , 99)
eine Vase zerdeppert wird (<i>Ritter</i> , 9)	un jarrón se hace añicos (<i>Quijote</i> , 13)
säbelt sich in den Arm (<i>Ritter</i> , 88)	se da un tajo en el brazo (<i>Quijote</i> , 97)
würgt das gürtelartige Band knalleng zu (<i>Ritter</i> , 90)	aprieta aún más la cinta (<i>Quijote</i> , 97)

Comparando los ejemplos de la tabla 3 con los de la 4 se hace evidente que Blanco no siempre usa expresiones de un registro parecido sino que tiende a la elevación estilística (véase Fernández López, 1996: 323s). No obstante, el siguiente ejemplo demuestra que a veces también añade un elemento coloquial, aquí un insulto, lo que podría interpretarse como estrategia compensatoria:

5

„Leon, du nervst! [...] Aber das verstehst du eben noch nicht.“ (<i>Schule</i> , 15)	¡Dani, me estás poniendo nerviosa! [...] ¡Pero tu todavía no entiendes de esas cosas, <u>renacuajo!</u> (<i>Clase</i> , 20)
---	--

5.2 Oralidad fingida

Los rasgos de oralidad fingida (véase Goetsch, 1985) en el lenguaje de Knister se hacen aún más patentes observando las interjecciones en los pasajes en estilo directo:

6

„Nix los...“ [...] reibt sich schadenfroh die Hände (<i>Schwert</i> , 10)	–¡Bufff, qué aburrimiento! [...] se frota las manos con aire perverso (<i>Espada</i> , 15)
„Yääh!“, sagt sie selbstzufrieden [mirándose en el espejo] (<i>Schwert</i> , 12)	–¡Uauuuu! –exclama, satisfecha (<i>Espada</i> , 17)
„Olé, vorwärts!“ (<i>Ritter</i> , 29)	¡Al ataqueeeee! (<i>Quijote</i> , 36)

El siguiente ejemplo demuestra que la traductora a veces incluso refuerza estos rasgos:

7

„Ich habe beim Lesen Durst bekommen! Auf Bluuuut...!“ Leon erstarrt. „Ich will dein Blut!“, raunt Lilli und leckt sich die Lippen. [...] „Egal“, flüstert Lilli mit unheimlicher Stimme. „Es wird schon schmecken! Lass mich probieren!“ (<i>Dracula</i> , 13)	–Hummm... La lectura de ese libro me ha dado sed... ¡pero de sangreeeeee! Dani se queda patitieso. –¡Voy a morderteeeeee! –susurra Kika mientras se relame-. [...] –No importa; seguro que también está rica... –añade Kika con voz más tenebrosa aún-. ¡Ñac- ñac... Déjame probarlaaaaa! (<i>Drácula</i> , 18s)
--	--

5.3 El lenguaje de los indios

Es curioso observar que la traductora transforma el elaborado lenguaje metafórico de un jefe indio en otro gramaticalmente incorrecto, recreando así el lenguaje estereotipado de los indios de Norteamérica mientras que el autor no había recurrido a este recurso:

8

„Was führt die weiße Frau zu uns?“ Zilli ist froh, dass der Häuptling ihre Sprache spricht. (Indianer, 73s)

“¿Qué traer a mujer blanca hasta nosotros?” Enchilada se alegra de que el jefe indio hable su idioma. (Indios, 81)

„Junge Fohlen springen manchmal über das Ziel hinaus“ (77)

–Pielas rojas jóvenes no darse cuenta de que acciones suyas poder ser malas. (85)

6. Nombres propios

No se sabe por qué la editorial y/o la traductora decidieron cambiar el nombre de la protagonista. Compárese los cambios en italiano (Maga Martina) y en catalán (Tina Superbruixa) con el nombre en otros idiomas: Bruxinha Lili (P), Hekse Lilly (NL), Hekse Lilli (DK), Lilly the Witch (GB), Magic Lili (F), czarodziejka Lili (PL), Lilli (SF), Lili (H).

Con respecto a los nombres de persona podemos distinguir entre los “reales”, que suelen corresponder a los personajes cotidianos que rodean la protagonista, pero también pueden designar a personajes históricos, legendarios o literarios, y los creados expresamente por el autor que suelen ser nombres con un significado divertido (véase Fernández Martín, 1998)⁴. En estos casos, el autor pretende aludir a una característica del personaje en cuestión (caracterónimo), o crear una asociación cultural o intertextual.

Miremos primero los nombres de las mujeres piratas:

9

der Rote Korsar (14)	el Corsario Rojo (19s)
Calamity Jenny, Schwester von Calamity Jane	Juanita Calamidad [Ø]
Säbeljule	Julia Sables
Larissa die Gerissene	Larisa la Pilla
Koralla Piranja	Coral Piraña
Bloody Mary	María la Sanguinaria
Ernestina de Schlitzdichauf [...] Erna Schlitzauf oder wie sie noch hieß (17)	Ernestina de Tepartoendós [...] Celestina Teabro... o cómo se llame (23)

Con la traducción literal de Bloody Mary se pierde la alusión al *cocktail* homónimo, un guiño hacia los lectores adultos. Algunos nombres aluden a corsarias históricas. La mutilación del curioso nombre de una corsaria, realizada sin querer por Leon/Dani (última línea) constituye un ejemplo de ironía interna. Otros nombres del mismo libro son:

4 Igual que esta investigadora, también MARCELO WIRNITZER 2008 se ocupa de las obras de Roald Dahl: “The translator’s voice in translation of proper names: Roald Dahl as an example of functional proper names”. *AILLJ* 6, 117-133.

10

Louis de Pomme, genannt Bartbacke (63)	Louis de Pomme llamado Carillo Barbudo (71)
Pickerton, unser Segelmacher (60)	Piqueras, encargado de las velas (69)
Isabel Añoranza de Felicidad, Donnerisa (63)	Isabel Añoranza de Felicidad, Tronadora (71)
Königin der Meere	Reina de los Mares (barco)
Desaforado (70)	Desollador (78)

Se constata que se adaptan algunos nombres o sobrenombres.

A continuación veamos los nombres de indios y otros personajes del Oeste:

11

Häuptling Singing Bull (13)	jefe Toro Cantor (20)
Häuptling Stolzeng Hengst (39)	jefe Caballo Orgullosa (46)
Zilli Concarne (18s)	Enchilada Decarne (23s)
Bobbes Hobbes	Bobby Músculos
Grufti, der emsig Leichenbestatter	Tumbi el enterrador
Old Schurwoll	Viejo Carnero Esquilado

Casi todos estos nombres ya aparecen en el volumen *Hexe Lilli im wilden Wilden Westen*: Old Schurwoll ("lana virgen") es una alusión irónica a Old Surehand, personaje de los libros de Karl May (1842-1912), igual que Winnetou y Old Shatterhand, citados allí (*Westen*, 38). Singing Bull es una alusión irónica al histórico Sitting Bull. El enterrador se llama Groovy-Henry. Knister juega con *Gruft* (Cripta) y el nombre que recibe una tribu urbana: los *Gruftis* o „góticos". La traductora se decide por "Tumbi" (de tumba).

Con respecto a los nombres en el libro sobre Drácula constatamos que Blanco traduce el apellido del profesor, pero mantiene el divertido nombre del farmacéutico y, por supuesto, el del famoso conde vampiro.

12

Profesor H. Quallenfuß (<i>Dracula</i> , 29)	el profesor H. Tentáculos (<i>Dracula</i> , 33)
Graf Dracula (72)	el conde Drácula (74)
Apotheker Para Cetamol (88)	el boticario Para Cetamol (89)

7. Humor

El humor, tanto del autor implícito como de los personajes, se manifiesta en situaciones cómicas o absurdas –aquí muchas veces reforzadas por las ilustraciones–, ironía, nombres divertidos (véase arriba), exageraciones e insultos, o juegos de palabras.

7. 1 Ironía

El primer ejemplo de ironía del autor alude a la famosa marca alemana de colonia 4711. La autora aumenta la cantidad (¡de cucharas a garrafas!) y varía el nombre latín. Es de suponer que pocos lectores españoles (y menos los infantiles) descubrirán la alusión.

13

4711 Löffel voll doppelt kohlensaurem Colonium 4711 garrafas de Colonium Aquarium Aliolium
Aquarium (*Dracula*, 114) (Drácula, 113)

El segundo ejemplo ironiza sobre las campañas de publicidad. Observamos que la traductora no intenta recrear el juego de palabras con *Schnäppchenjagd*, literalmente, "caza de gangas".

14

„Hoch lebe Don Quichotte de la Kaufhaus!" ¡Viva don Quijote de los Grandes Almacenes!
„Der edle Ritter kämpft bestimmt für niedrige ¡Seguro que lucha por abaratar los precios! ¡Tres
Preise!" „Das versteht man also heute unter hurras por el caballero andante y su fiel Rocinante!
Schnäppchenjagd!" (*Ritter*, 32) (*Quijote*, 38/39)

En otro libro encontramos una alusión irónica a una conocida marca de tabaco:

15

Selbst die Tabakfelder von Witwe Malboro Han quemado hasta las plantaciones de tabaco de
haben sie niedergebrannt. (*Indianer*, 33) la viuda de Farlboro. (*Indios*, 41)

7. 2 Insultos y maldiciones

A todos los niños les gustan las palabrotas y todo lo que está prohibido. Aunque Lilli suele decir *Mist!* –y Kika, ¡porras!– cuando algo le sale mal, a veces es más creativa:

16

schlagfertiger Schlauberger menudo listillo respondón
kleiner, mieser Pampersritter (*Schwert*, 20) microcaballero de pacotilla (*Espada*, 20)

Vemos que la traductora prescinde de la alusión a una conocida marca de pañales.

Las maldiciones de los marineros tienen un exponente celeberrimo en el personaje del Capitán Haddock de la serie Tintin. He aquí algunos ejemplos de los libros de Knister:

17

Möwenschiss und Tropenfieber! (56) ¡Por la cagada de una gaviota y la fiebre de los trópicos!
(63)
Höllenhund und Haifischzahn! (83) ¡Por el can Cerbero y los dientes del tiburón! (93)
Teergestank und Großmastbruch! (84) ¡Por el hedor a brea y la rotura del palo mayor! (93)
Palstek, Ring- und Achterknoten! (87) ¡Por el nudo del verdugo, el de sangre y el palangre! (96)
Feuer, Pest und Ruderbruch! (89) ¡Por el fuego del infierno y la calma chicha! (98)

7.3 Juegos de palabras

Otro tipo de humor favorito de los chicos son los juegos de palabras: tomar al pie de la letra las expresiones idiomáticas o metafóricas, jugar con la polisemia son algunas posibilidades, etc. Los cuatro ejemplos que siguen son tomados del libro sobre el Quijote:

- „Seid Ihr auch ein Ritter?“ – „Ich ein Ritter? Was soll das denn heißen?“ (75) –Y vos, ¿sois también caballero? –¿Es que me ve usted pinta de señora? ¡Pues claro que soy caballero! ¡No faltaba más! (84)
- Dafür müssen wir Sie mal so richtig auf den Kopf stellen. [se pone a hacer el pino: ilustración] (84) Tenemos que hacerle un examen a fondo, ¡del derecho y del revés! [se pone a hacer el pino: ilustración] (92)
- „Ich komme nur wegen dem Blutbild.“ [...] tomarle una muestra de sangre para elaborar su cuadro clínico.
- „Ihr habt ein Bild für mich? Mit Eurem Blut gemalt?“ (86) –Elaborar un cuadro para mí ¿un cuadro pintado por vos? (94)
- [Sancho:] „Die Abenteuer kommen uns gewiss heut Abend teuer“ (117) [Sancho:] –Por mis barbas que esta nueva hazaña nos saldrá cara... (125)

Es difícil recrear el juego de palabras con la homofonía entre *Abenteuer* (aventura) y *Abend teuer* (“tarde cara”). Constatamos, sin embargo, que la traductora trata de compensar posibles pérdidas en otro lugar como demuestra el juego con el doble significado de “caballero”: (*Ritter* = caballero medieval).

- Außerdem trage ich einen Helm, der ist so hart, ¡llevo un casco tan duro, que tu espada quedará da wird dein Schlitzschwert zum Witzschwert! hecha un churro si me tocas! (Schwert, 15) (Espada, 20)

En este caso, la traductora crea una nueva imagen divertida ya que el juego entre las dos palabras compuestas no es posible en castellano.

Para finalizar este apartado se propone considerar algunos ejemplos de juegos con nombres propios. Primero uno del libro *Detective*, luego otros de *Don Quijote*. En el último caso, la traductora crea un juego nuevo con el nombre de Kika.

- [Leon:] Sherlock Pommies (*Detektiv*, 47) [Dani:] Sherlock Pómez (*Detective*, 53)
- [Leon:] „Don Küß Schlotter oder so ähnlich“ (42) [Dani:] –Don Disloque, o algo así (46)
- Rostinante (63) [para una bicicleta Oxidante (68) [bicicleta herrumbrada] herrumbrada]
- „Ich heiße Vivian“ (80) –Me llamo Ki... wi. ¡Sí, sí, Kiwi, como la fruta! (89)

8. Diferencias culturales

Las diferencias entre dos culturas se manifiestan tanto en los aspectos materiales (comidas, vestimenta, etc.) como en los inmateriales (convenciones, costumbres, etc.; véase Fischer, 2000, Howard et. al., 2003 y Pintos Ureta, 2007).

- jeden Tag einen Krimi im Fernsehen anschauen ver películas policíacas todos los días en la tele (*Detektiv*, 28) (*Detective*, 35)
- Kaufhausdetektiv (*Ritter*, 28) guardia de seguridad (*Quijote*, 35)
- TATÜTATA (*Ritter*, 17) [Ø]

En España no suele haber cada día películas policíacas (*Krimis*) en la tele. Por otro lado, en Alemania todavía no se ven tantos guardias privados en los negocios como en España; en este caso, la traductora crea una imagen más conocida. Blanco omite el onomatopéyico del típico sonido de la sirena de los bomberos.

22

Lilli ist gerade aus der Schule zurückgekommen. Es martes a mediodía y Kika acaba de volver del colegio, justo el mismo lugar en que su hermano
Und genau dort war heute Morgen auch Leon: ha estado esta mañana: papá le ha acompañado a
Mama ist mit ihm zum Schulleiter gegangen ver a la profesora que va a tener en su nuevo curso
um ihn fürs erste Schuljahr anzumelden. escolar. (*Detective*, 16)
(*Detektiv*, 10)

Lilli ha vuelto del colegio – y para los chicos alemanes está claro que no volverá a la tarde. Leon está a punto de empezar el colegio, es decir, de entrar en el primer año de primaria. A diferencia de España, en Alemania se habla de *Schule* sólo a partir de ese momento, antes se dice *Kindergarten* (*Kita*) o *Vorschule*. Blanco cambia Mama por “papá” (véase abajo, apartado 10).

En Alemania, los alumnos tratan a sus profesores de usted, llamándolos por el apellido. Como veremos, la traductora adapta tanto el nombre como el tratamiento:

23

Frau Grach (*Schule*, 13) la señorita Marina (*Clase*, 18)

En el siguiente ejemplo, que trata de la cortesía, la traductora cambia *bitte* (“por favor”) por “gracias” y, lo que parece más comprensible, sustituye la reverencia y el tratamiento anticuado de *Onkel* (literalmente “tío”) por otras situaciones.

24

“Höflich bist du zum Beispiel, wenn du niemals –Eres cortés cuando, por ejemplo, no te olvidas
vergisst Bitte zu sagen. Oder wenn du zur de dar las gracias por algo. O cuando le abres la
Begrüßung eine Verbeugung machst. Oder puerta a alguien para que pase primero. O cuando
wenn du zu fremden Männern nicht Onkel, no llamas de tú a las personas mayores, sino de
sondern Herr sagst.” (*Schule*, 16) usted. (*Clase*, 18)

9. Intertextualidad

Lilli/Kika vive aventuras en su ciudad, en la actualidad, pero también viaja, con el “salto de bruja”, a otras latitudes y otras épocas, muchas veces inspirada por la lectura de algún libro. Los títulos de estos libros y el contenido de cuentos, leyendas, canciones o películas se citan explícitamente o bien sólo se alude a ellos. Se trata del fenómeno de la intertextualidad (véase Fischer, 2002 y Fischer, 2006: 192-200).⁵

Pero existe otro tipo de intertextualidad en los libros de Kika: la referencia explícita a otro libro de la misma serie, muchas veces mediante una nota de pie de página.

5 En España, sobre todo en Cataluña, es muy conocida la serie de libros y dibujos animados de *Las Tres Mellizas / Les Tres Bessones* (1983) de Roser Capdevila: en cada episodio viajan a otro cuento o libro (la leyenda de San Jorge, *Blancanieves*, *Oliver Twist*, etc.).

El libro *Lilli im wilden Wilden Westen* (véase también arriba, apartado 6, Old Schurwoll) empieza con una (seudo)cita de una novela del Far West: ¡Lilli querrá ir a vivir en su propia carne tales aventuras! Por supuesto encuentra los medios para realizar su deseo. Y no sólo esto sino que incluso hace otro viaje, relatado en *Lilli und das wilde Indianerabenteuer*. Ahora bien, la traducción de ese segundo libro se publicó antes de la del primero, con lo cual todas las alusiones a los hechos referidos en aquél quedaron obsoletas (por lo menos hasta su publicación). Es curioso que la traductora y/o la editorial no se dieran cuenta de la incongruencia de algunos fragmentos del texto:

25

„Zilli Concarne [...] der bullige Bobbes Hobbes und all die anderen Gestalten, <u>die sie bei ihrem ersten Besuch kennen gelernt hat</u> : Karacho Bill, [...], Grufti, der emsige Leichenbestatter [...]" (18s)	Enchilada Decarne [...] Bobby Músculos y todos los demás personajes <u>que conoció en su primera visita</u> : [Ø: Karacho Bill] Tumbi el enterrador [...] Viejo Carnero Esquilado [...] (23s)
--	---

Lilli/Kika tira una flecha a una manzana colocada en la cabeza de su amiga: una alusión implícita a la historia de Wilhelm Tell. Hay otra alusión, más difícil de descubrir, sobre todo para niños: la brujita prepara *Freischützkuugeln* o *Freischützpfeile* ("balas de cazador mágico" / "flechas mágicas"), como el cazador en la ópera romántica *Der Freischütz (El cazador furtivo)* de Carl Maria von Weber (1786-1826).

Es curioso que la traductora prescinda de la alusión explícita a la historia (o la película de Disney) *Pocahontas*, muy conocida en España.

26

Pocahontaskostüm (Indianer, 24)	su disfraz de india (Indios, 33)
---------------------------------	----------------------------------

El libro sobre el encuentro con el conde Drácula lleva la referencia intertextual ya en el título; en el libro se menciona otro vampiro famoso: Nosferatu (20 y 26 resp.).

En el libro *Kika detective* se mencionan, como no, Sherlock Holmes y el Doctor Watson aunque sugiriendo que el detective en realidad era una mujer disfrazada de hombre.

Un libro rico en alusiones explícitas es *Kika y la espada mágica*. En este caso se trata de un viaje a la época medieval a la que se ha llegado a situar la epopeya del rey Arturo. En este libro también aparece el mago Merlín y se menciona a Robin Hood.

27

Es sind die Geschichten von König Artus und den Rittern der Tafelrunde, dem Schwert Excalibur und dem verschollenen Gral. (31)	Son las historias del rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda, de la espada Excalibur y del Santo Grial perdido. (36)
--	---

Mientras en algunos libros se cita ya en el título otro texto (*Drácula*), en otros la referencia intertextual es sólo implícita. Un caso muy interesante en este contexto es el libro *Hexe Lilli und der Ritter auf Zeitreise* en cuyo título español se optó por evidenciar el elemento intertextual: *Kika Superbruja y Don Quijote de la Mancha*.

28

Das Buch über das Leben des Don Quichotte liest Lilli schon zum zweiten Mal. Der spanische Dichter Cervantes hat den Roman geschrieben. Er war so erfolgreich, dass man bald auf der ganzen Welt die Abenteuer des verrückten Ritters kannte. Darum hat dieser Roman den Dichter Cervantes sehr bekannt gemacht. (12)

El caso es que Kika está leyendo ¡por segunda vez! las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Esta novela hizo famosa a su autor, Miguel de Cervantes, y muy pronto, las aventuras de don Quijote se conocieron en todo el mundo. (17)

Constatamos una adaptación fonética del nombre del caballero de la triste figura en alemán: la /ch/ se pronuncia más o menos como la /j/ española; así, la grafía *Don Quichotte* corresponde más o menos a la pronunciación en alemán. Esta adaptación, sin embargo, no se aplica a la procedencia, "de la Mancha" (p. 95).

Como ya en el título, la traductora vuelve hacer más explícita la referencia intertextual: cita el título de la novela y menciona el nombre de pila del autor, mientras omite su procedencia española por ser evidente para los lectores. En el libro también aparecen *das edle Ross Rosinante* (49) / "el famoso Rocinante" (54; la traducción ya lo menciona en la p. 36) y *Sancho Pansa, mein Knappe* (53) / "Sancho Pansa, mi escudero" (58).

Cuando Lilli/Kika ve al caballero en paños menores le parece una figura algo triste:

29

Lilli nennt ihn bei sich den „Ritter von der traurigen Gestalt“. (60)

A Kika no le extraña nada que a don Quijote también se le conozca por „el caballero de la triste figura“... (66)

En alemán se trata de una referencia intertextual encubierta (un guiño a los niños y, sobre todo, los adultos que conocen el texto) ya que es la niña quien se inventa el epíteto, mientras en castellano es una referencia abierta: "se le conoce" por este nombre.

10. Cambios

Además de las adaptaciones ya comentadas se ha podido constatar que la traductora tiende a abreviar o resumir el texto, sobre todo cuando se trata de descripciones. No obstante, también hay ejemplos de ampliaciones. Pero hay otros cambios que destacar:

30

[...] so wie beim letzten Mal, als sie Leon eine Westerngeschichte vorgelesen hatte und Mama ihr das Buch am Ende wegnahm.

Igual que la última vez que le leyó a Dani una novela del Oeste y papá acabó por quitársela.

Ein richtig toller Western war das. „Aber viel zu hart für Leon“, hatte Mama gesagt und den Schmöcker einkassiert. [nota al pie: Hexe Lilli im wilden Wilden Westen] (*Indianer*, 12)

Era una historia de vaqueros estupenda. –Demasiado fuerte para Dani –dijo papá, y se guardó el libro. (*Indios*, 17)

Puesto que el libro al que hace referencia la nota a pie de página todavía no se había publicado al momento de traducir este tomo, no sorprende que la autora omite la nota.

Lo que sí llama la atención en este ejemplo es el cambio de *Mama* por "papá". Puesto que observamos el mismo fenómeno en el libro *Detective* no parece tratarse de un error sino más bien de una decisión premeditada:

31

<u>Mamas</u> Bohrmaschine (<i>Detektiv</i> , 13)	la taladradora <u>de papá</u> (<i>Detective</i> , 19)
Nach dem Essen sind Lilli und Leon allein. <u>Mama</u> ist zu ihrem Englischkurs gegangen. (<i>Detektiv</i> , 26)	Después de comer, Kika y Dani se quedan solos. <u>Mamá</u> se ha ido a su clase de inglés y <u>papá</u> todavía no ha llegado. (<i>Detective</i> , 33)

En el segundo ejemplo, la traductora "completa" la familia de Kika y Dani. Estos cambios se nos presentan como una intervención que va en contra del principio de la lealtad o sea, en contra de la intención del autor. Surge la pregunta si fueron sugeridos por la editorial o si los ideó la traductora.

11. Conclusiones

Hemos podido observar que la traductora de los libros de la serie Kika Superbruja goza de gran libertad en el momento de decidir sobre la extensión del texto y sus características estilísticas. Se encuentran ejemplos tanto de elevación como de simplificación estilísticas, y se constata una cierta tendencia a aumentar o intensificar los rasgos pseudo-orales.

La traductora adapta casi todos los nombres propios y las referencias culturales e intertextuales más explícitos, de manera que los lectores de los libros españoles no necesariamente tienen por qué darse cuenta de que están leyendo una traducción aunque sepan que el autor es alemán.

En la mayoría de los casos, la traductora opta por recrear en castellano los juegos de palabras, nombres con significados, etc. Aunque se constatan algunos casos de omisión también se observan casos de traducción compensatoria o sea, creaciones propias de la traductora, sin precedente en el texto de partida.

En algunos casos se registran cambios que, según el concepto de la lealtad propuesto por Nord, podrían considerarse contrarias a la intención del autor.

A juzgar por las características de la traducción y las adaptaciones realizadas por la traductora, los lectores infantiles españoles prefieren textos menos descriptivos, con interacción verbal directa, quizás incluso con un humor algo más drástico.

Referencias bibliográficas

Libros analizados

Serie <i>Hexe Lilli</i> de Knister, editorial Arena, Würzburg	<i>Hexe Lilli und das wilde Indianerabenteuer</i> (8) 1997
<i>Hexe Lilli stellt die Schule auf den Kopf</i> (1) 1994	<i>Hexe Lilli und das magische Schwert</i> (12) 2001
<i>Hexe Lilli bei den Piraten</i> (4) 1995	<i>Hexe Lilli und auf Schloss Dracula</i> (13) 2002
<i>Hexe Lilli wird Detektivin</i> (6) 1996	<i>Hexe Lilli und der Ritter auf Zeitreise</i> (15) 2004
<i>Hexe Lilli im Wilden Westen</i> (7) 1996	

Serie *Kika Superbruja*, traducida por Rosa Pilar Blanco, editorial Bruño, Madrid
Kika Superbruja detective (1) 1998
Kika Superbruja y los piratas (2) 1998
Kika Superbruja y los indios (3) 1998
Kika Superbruja revoluciona la clase (4) 1998

Kika Superbruja y la espada mágica (9) 2002
Kika Superbruja en el castillo de Drácula (10) 2002
Kika Superbruja y Don Quijote de la Mancha (12) 2004
Kika Superbruja en el Salvaje Oeste (13) (2005)

Obras citadas

- CÁMARA AGUILERA, E. (2009). "The Translation of Proper Names in Children's Literature", *AILIJ* 7 (1) (2009), 47-61.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (1996) *Traducción y Literatura Juvenil*. Universidad de León.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, C. (1998) "¿Señor Wormwood o señor Gusánez? – La traducción de los nombres propios en Dahl". *CLIJ* 101, 13-17.
- FISCHER, MARTIN B. (2002). "Konrad, Pinocchio y Edipo: la intertextualidad en la traducción de la literatura infantil". LORENZO GARCÍA, Lourdes / PERERIA, Ana María / RUZICKA, Veljka (eds). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat 2000, 2002, 43-67.
- FISCHER, MARTIN B. (2006) *Konrad und Gurkenkönig jenseits der Pyrenäen*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- FISCHER, MARTIN B. (2008). "Diferencias culturales reflejadas en la Literatura Infantil y Juvenil". Ruzicka Kenfel, V. / Vázquez García, C. / Lorenzo García, L. (eds.) *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*, Universidad de Vigo, 149-160.
- FISCHER, MARTIN B. / PUJOL TUBAU, M. (2008). "Estudio crítico de la traducción al catalán de la serie *Harry Potter*". RUZICKA KENFEL, V., LORENZO GARCÍA, L. (HG.), VALERO GARCÉS, C (Koord.). *Estudios críticos de Traducción de Literatura Infantil y Juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales en España*.
- FRANCO AIXELÀ, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- GOETSCH, P. (1985). "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen". *Poetika* 17, 202-218.
- HOWARD, L. / GARCÍA MORILLO, A. / MORENO VERDULLA, A. (2003). "Cerveza de jengibre, revistas de cotilleo y huevos sorpresa: problemas de referencias culturales en la literatura para niños". Pascua Febles, I. / Marcelo WIRNITZER, G. (eds.). *Traducción y Literatura Infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Anaga, CD-ROM.
- IGLESIAS SANTOS, M. (ed.). (1999) *Teoría de Polisistemas*, Madrid: Arco/Libros.
- MOYA, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*, Madrid: Càtedra.
- NORD, C. (1997) *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St Jerome.
- OITTINEN, R. (1993). *I am me – I am other: On the Diagnostics of Translating for Children*, Universidad Tampere.
- O'SULLIVAN, E. (1991/92). "Kinderliterarisches Übersetzen". *Fundevogel* 93/94, 4-9.
- O'SULLIVAN, E. (1994). „*Winnie-the-Pooh* und der erwachsene Leser: die Mehrfachadressiertheit eines kinderliterarischen Textes im Übersetzungsvergleich". Ewers, H. / Lehnert, G. / O'SULLIVAN, E. (eds.) *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 131-153.
- PINTOS URETA, P. (2007). "Atufina, la bruja vecina: Traducción y aceptabilidad en los libros para niños". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* (Vigo) 5 (2007), 177-213.
- REISS, K. "Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern". *Lebende Sprachen* XXVII, 1/82 (1982), 7-13.

SHAVIT, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens (Georgia) / London: Univ. of Georgia Press.

TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamin's.

TOURY, G. / MERINO ÁLVAREZ, R. / RABADÁN, R. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.

Sitios de Internet (visitados en octubre 2010)

www.bibliothek-phantastika.de/autoren/autorknister.htm

www.knister.de/

www.hexelilli-der-film.de/

www.zeichentrickserien.de/

www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/Infantil_Juvenil_2007.pdf

<http://www.imaginaria.com.ar/00/3/bruja.htm> <http://www.imaginaria.com.ar/04/7/bruja.htm>

<http://www.imaginaria.com.ar/13/5/destacados.htm>

Carmen García Surrallés

mcarmen.surallés@uca.es

Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Cádiz

(Recibido 18 enero 2011/
Received 18th January 2011)

(Aceptado 20 mayo 2011/
Accepted 20th May 2011)

Lo gótico en la literatura juvenil

GOTHIC STORIES IN TEENAGE LITERATURE

Resumen

En este artículo se analizarán los tópicos góticos en la novela juvenil reciente, y se expondrán ejemplos fundamentalmente en lengua española e inglesa. Estos tópicos son: la escenografía gótica, el personaje espectral, la racionalización de lo fantástico, el vampiro, los autómatas, la pérdida de la sombra y la imagen en el espejo. Estudiaremos estos tópicos en autores de la novela gótica y en los participantes de las tertulias del siglo XIX "Los amigos de San Serapio" en Berlín y la de Villa Diodati en Ginebra. Palabras clave: literatura juvenil, novela gótica, sagas, vampirismo.

Abstract

In this paper we will analyse the gothic topics in the area of recent literature for young people and will explain some examples principally in Spanish and in English. These topics are: the gothic scenography, the ghostly character, the rationalization of the unreal, the vampire, the automata, the lost shadow and the image into the mirror. We will study these topics in the writers of the gothic stories and in the members of the literary circles of XIXs "The brothers of Saint Serapion" in Berlin and Villa Diodati in Geneva.

Key words: teenage literature, gothic stories, novels, vampirism.

Introducción

La lectura de obras como *Corazón de Tinta*, *El Palacio de la Medianoche*, *Crepúsculo* o *El libro del cementerio*, con castillos o edificios tétricos, ambientes misteriosos, apariciones fantasmales y vampiros o personajes del inframundo, provocan resonancias literarias que nos llevan a la novela gótica y a sus derivas posteriores. Después de esta primera impresión nos preguntamos: ¿en qué medida o por qué caminos los escritores de novelas juveniles son deudores de toda esa literatura ya clásica?; ¿la conocen directamente? o, más bien, ¿se inspiran en el cine de terror desde *Nosferatus* (1922) de Murnau hasta el *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Coppola? En la mayoría de los casos, los materiales góticos y fantásticos parece que llegan a los autores después de haber pasado, por así decirlo, de mano en mano, de forma que quedan ya muy lejos. Pero aunque, sin duda, algunos hayan respondido a una línea iniciada por escritores norteamericanos a fines del siglo XX, lo cierto es que los tópicos góticos aparecen en sus obras como el final de un hilo que va desde el siglo XVIII hasta el XXI. Los antecedentes son: la novela gótica y dos famosas tertulias prerrománticas de los primeros años

del siglo XIX, -la de "Los amigos de San Serapio" en Berlín y la de la Villa Diodati en Ginebra, con las que aquella se relacionó-, responsables de ambientes tétricos, espectros, vampiros, del monstruo de Frankenstein, de pactos diabólicos y de hombres sin sombra o sin imagen en el espejo.

La novela gótica

Casi seis décadas transcurren desde la aparición de la primera novela que dio nombre al nuevo género, *El castillo de Otranto*, subtitulada *Una historia gótica* (1764) y la considerada última de este género, *Melmoth el errabundo* (1820). Durante esos años, que constituyen el período gótico temprano, una multitud de autores complacían con sus novelas a un público ansioso de terror y misterio (L.A. de Cuenca, 1995: 85-123; L.Solaz: 2003, en línea).

En 1762 el obispo Richard Hurd (1720-1808), inspirado en eruditos franceses, publicó el libro titulado *Letters on Chivalry and Romance* con el que pretendía demostrar "la superioridad de las costumbres y los relatos góticos" sobre los relatos y costumbres grecolatinos; esas grandes materias góticas las veía expresadas en el mundo de la materia de Bretaña y de la Tabla Redonda. Lo gótico es, por tanto, una vuelta a la Edad Media en pleno Siglo de las Luces. Pero el término "gótico", que emplea el obispo, tenía hasta la publicación de *Otranto* connotaciones negativas y se aplicaba a todo aquello considerado como ordinario, primitivo, salvaje, ignorante o de mal gusto. Los precursores del espíritu gótico se encuentran en los poetas de la llamada "escuela del cementerio".

En este contexto aparece la primera edición de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Orace Walpole (1717-1797), dos años después de la publicación de las Cartas del obispo Hurd. Walpole empezó haciendo realidad lo gótico en su propia vida: compró una villa a orillas del Támesis con un claustro, una iglesia, una torre con escalera de caracol, ventanas con vidrieras y otros elementos medievales (L.A. de Cuenca, p. 92). Todos, elementos vividos, los repite el autor en *El castillo de Otranto* y en otras novelas suyas posteriores. Presenta en ella, además, a unos personajes que también serán modelo para posteriores autores del género: hay un usurpador, Manfredo, del reino de Otranto; un espectro perteneciente al heredero legítimo al que el tirano envenenó, espectro que crece hasta ocupar todo el castillo y hacerlo reventar; amores trágicos por los que el tirano asesina a su propia hija creyéndola otra; una joven inocente con la que quiere contraer matrimonio para impedir que se cumpla una terrible profecía; y junto a todos ellos frailes, criados, campesinos y caballeros. Lo más importante de esta novela no es su trama tan embrollada y siniestra, sino la atmósfera que envuelve al castillo, el verdadero protagonista, según L. A. de Cuenca: las puertas secretas, las mazmorras, el viento que ulula en la noche, siempre la noche.

Tras la publicación de esta obra surgieron pronto seguidores del género naciente. Entre estos destacan la famosa Anne Radcliffe (1764-1823) y el no menos famoso Mattheu G. Lewis (1775-1818). Anne Radcliffe hace algo más que repetir los personajes y la tramoya gótica. Racionaliza seres y sonidos que parecen de otro mundo justificando, por ejemplo, que voces de ultratumba son pronunciadas por un ventrílocuo. Sólo en su obra póstuma, *Gastón de Blonville* (1826), aparece un espectro verdadero sin recurrir a la racionalización. Sus heroínas son personajes propios de la novela sentimental de su época, que se mueven en espacios y situaciones profundamente góticos donde no faltan nunca castillos, torres, lúgubres galerías, etc... Su más famosa novela fue *Los misterios de Udolfo* (1794). La heroína de una novela de Jane Austen recomienda a una amiga, entre otras novelas

góticas, *Los misterios de Udolfo*. Sin embargo, un amigo al que pregunta si la ha leído, le responde que no lee novelas porque "están llenas de absurdos y majaderías", pero como en el célebre escrutinio del Cura y el Barbero, él también salva su *Amadís* que es *El monje* de Lewis. Esto muestra que no todos los autores se adhirieron sin fisuras al género como deja ver Jane Austen en esta novela, *La abadía de Northanger*, y también que *El monje* de Lewis fue de las más celebradas.

Mattheu G. Lewis es un interesante personaje por su relación con los prerrománticos alemanes -Lucía Solaz considera la "literatura gótica derivada de modelos alemanes"- e ingleses, como se detallará más adelante. Su obra, *Ambrosio o el Monje* (1795), contiene todos los disparatados tópicos del género. Este monje austero y soberbio pero también incestuoso y parricida hace un pacto de sangre con el diablo para escapar del auto de fe al que le puede someter el Santo Oficio. Este pacto diabólico es, para nosotros, lo más interesante en esta narración repleta de espantosas aventuras.

También se recurre al pacto diabólico a cambio de vivir eternamente en otro famoso relato que es para muchos la obra maestra de la novela gótica. Se trata de *Melmoth el Errabundo* (1820) de Charles R. Maturin (1782-1824), clérigo protestante y el último de los escritores góticos ingleses, al decir de Luis Alberto de Cuenca (pp.119-123) para quien la diferencia entre esta novela y otras del género es que "hay en ella, además, de terror, un pathos [...] que en ocasiones la diferencia de los horrores puramente 'góticos' evocados en las novelas que le precedieron" y por ello sitúa a su autor como "precursor de la novela psicológica de un Dostoievski o de un Kafka".

En resumen, la novela gótica aportó, por un lado, una escenografía lúgubre de terroríficos castillos medievales y horribles noches de tormenta; y, por otro, personajes que albergan sentimientos de amor y traición que hereda el romanticismo. La aparición del pacto diabólico es tema que destacamos por su presencia en escritores posteriores.

En cuanto a España (D. Roas, 2002: 7-12), se pueden encontrar a finales del siglo XVIII obras con elementos góticos la mayor parte de las veces reducidas a la escenografía lúgubre, el terror, las muertes violentas, etc. incrementando el lado sentimental frente a lo sobrenatural, que no aparece o se racionaliza, como hemos observado en Anne Radcliffe. Los españoles exiliados en Londres durante el período absolutista de Fernando VII, publican una revista, *No Me Olvides*, con relatos de corte gótico aunque con tendencia a la racionalización. Pero esta revista influyó muy poco en España por la falta de comunicación entre los exiliados y los escritores peninsulares. Por esos mismos años destaca ya en España como obra gótica una colección de veinticuatro cuentos titulada *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza. Se repiten en esta colección los temas y motivos típicos de la novela gótica. Cuando la novela gótica entra en crisis en Europa, los autores españoles, que no tienen mucho interés por ella, cultivan el cuento con sus características en las revistas del momento. En la *Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (2002) seleccionados por Roas, sólo "El castillo del espectro", publicado por Eugenio de Ochoa en 1835, contiene elementos puramente góticos: la ambientación medieval con un viejo castillo rodeado de precipicios, con la noche y la tormenta, el tirano que rapta a una doncella "para su deleite y pasatiempo", el enamorado que la salva disfrazado de pastor, y el espectro en forma de mano gigante cubierta con un guantelete, que recuerda el brazo enorme que en *Otranto* aparece al comienzo como parte del espectro que crece y crece hasta acabar destruyendo el castillo.

Las tertulias

Dos tertulias nos interesa destacar, que de alguna manera se relacionan con lo gótico. La primera es la de "Los hermanos de San Serapio" de Berlín. Mattheu G. Lewis pudo tener contacto con ellos pues, como afirma L.A. de Cuenca, a fines del XVIII vivió una temporada en Alemania donde conoció a Goethe y tuvo contacto con el grupo "Sturm und Drang" y añade: "Durante años Lewis fue uno de los activos intermediarios entre los proveedores alemanes de asuntos fantásticos y terroríficos y el mercado literario británico" (L.A.de C., 1995: 115)

Componentes de esta tertulia fueron, entre otros, Adelbert von Chamisso y E.T.A. Hoffmann, "Cipriano" y "Teodoro", como se hacían llamar entre sus miembros. En medio de los debates de los tertulianos se intercalan relatos como "La maravillosa historia de Peter Schlemihl o El hombre que perdió su sombra", de Chamisso, y "Los autómatas", "Vampirismo" y "La historia de la imagen perdida en el espejo", de Hoffmann. Tanto el uno como el otro, incorporan en sus cuentos motivos de la tradición oral alemana en unos momentos de exaltación nacional que se manifiesta en el interés por el estudio de la lengua propia y por las narraciones populares. Precisamente, por entonces, los Hermanos Grimm publicaban sus *Cuentos para la infancia y el hogar* en su primera edición de 1812-1813.

En España (D. Roas, 2002: 14) es escasa la presencia de "relatos hoffmannianos" en la primera mitad del siglo XIX aunque las obras de Hoffmann alcanzaron gran popularidad por las traducciones que se hicieron a partir de 1837. Para Roas lo que hizo Hoffmann fue "incrementar el interés de lectores y autores españoles por el género fantástico" que sí tiene una amplia presencia en la narrativa decimonónica.

De nuevo nos referimos a Lewis, esta vez relacionado con la tertulia de la célebre Villa Diodati en Ginebra. En 1816 pasó una temporada en la Villa con el matrimonio Shelley, con Byron y su médico, Polidori. Cuenta Muriel Spark, biógrafa de Mary Shelley, (Spark, 1987: 71) que "cuando el decepcionante clima puso fin a los paseos en barco, el grupo [...] se reunió a conversar por la noche en Villa Diodati. En una de esas veladas [...] Byron propuso: 'Cada uno escribirá una historia de fantasmas'. La sugerencia fue aceptada con entusiasmo. Mary produjo el mejor de los relatos, el maravilloso *Frankenstein*. Su preocupación por el macabro tema se avivó con la llegada a la Villa Diodati de "Monk" Lewis, el célebre autor de historias sobrenaturales, quien, dice el diario (de Mary Shelley), les desveló 'muchos misterios de su oficio': "Monk" Lewis: así se conocía al escritor gótico a partir de la publicación de su célebre novela *Ambrosio o el Monje*.

Al calor de las conversaciones, y también de lecturas que llenaron los días lluviosos, no sólo surgió *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1816) de Mary Shelley, sino también *El vampiro* (1819) de John W. Polidori. La propia Mary recuerda: "en nuestras manos cayeron algunos volúmenes de relatos de fantasmas traducidos del alemán al francés" (M. Shelley, 1831: 11-12). Y esas lecturas y la visita de Lewis influyeron en la propuesta de Byron. Mary cuenta cómo ni Polidori ni sus compañeros lograban hilvanar una historia coherente:

Éramos cuatro [...]. Al pobre Polidori se le ocurrió una idea horrible sobre una dama con cabeza de calavera, castigada de este modo por espiar por el ojo de una cerradura. [...] no sabía qué hacer con ella [...]. Los ilustres poetas, incómodos con la trivialidad de la prosa, abandonaron enseguida su antipática tarea (M. Shelley, 1831: 12)

Ella empezó a escribir aquel mismo año su *Frankenstein* y Polidori consiguió publicar su obra maestra *El vampiro* tres años más tarde.

Los tópicos

1. El pacto diabólico, la sombra y la imagen en el espejo

El pacto diabólico es un motivo del folclore europeo (Aarne-Thompson, T 756) ya visto en la novela gótica. Aparece de nuevo en Chamisso y Hoffmann con la novedad de ir unido a la pérdida de la sombra y a la de la imagen en el espejo, dos motivos folclóricos que los identifican como el alma o como parte vital del hombre (Frazer, 1922: 230-235).

Chamisso escribió *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* en 1814 y se publicó años más tarde en los tomos de la tertulia de "Los amigos de San Serapio". La sombra representa para él las raíces, las creencias del individuo y su identidad social, y su pérdida conlleva el desprecio y la falta de respeto de los que le rodean.

Schlemihl vende su sombra a un hombrecillo vestido de gris que le proporciona a cambio una bolsa de la que extrae una fortuna sin fin, pero se ve condenado a no mostrarse en público en presencia de la luz del sol o de la luna para no delatar su deshonor. Para recobrarla, el hombrecillo le pide su alma y su firma con sangre en un nuevo pacto diabólico. Si accede, Peter recobrará su estima entre los hombres pero perderá, en un plano superior, su alma. Ante el dilema de perder honra o alma, opta no sin dudas por vagar sin sombra por el mundo. Dedicado en solitario a la investigación, le facilitan sus viajes unas botas de siete leguas que compró creyendo que sólo eran unas simples botas usadas. Como se ve, Chamisso utiliza de nuevo motivos del folclore: La bolsa mágica (Aarne-Th: T 564) y Las botas de siete leguas (Thompson D1521.1). Gracias a esas botas mágicas cambiará su vida errante: "Toda la tierra se abría ante mí como un jardín: el estudio iba a ser el movimiento y fuerza de mi vida y la ciencia mi único objetivo" (*Narraciones fantásticas*, p.117).

En *Las aventuras de la Noche de San Silvestre* Hoffmann une el pacto diabólico a la pérdida de la imagen en una aventura titulada "La historia de la imagen perdida en el espejo". El protagonista, Erasmo Spikher, entrega su imagen en el espejo a la diabólica Julieta, "será mía para siempre" le dice ella (Los hermanos de San Serapión, 1986: I, 292). Todo el mundo se aparta de él -"Ha vendido su imagen al diablo"- identificando su alma con la imagen. Un amigo de Julieta, Dapertutto, cuyo nombre significa "en todas partes" y que no por casualidad viste de rojo, le promete que recobrará su imagen si firma con su sangre la autorización para romper, por medio de un veneno, los lazos que le impiden unirse a su amada, que no son otros que su mujer y su hijo. Este, horrorizado, se niega a semejante atrocidad. Vuelto a su hogar su esposa lo rechaza:

Comprenderás por ti mismo que sin reflejo eres motivo de mofa para la gente y no podrías ser un buen y honrado padre de familia que inspira respeto a su esposa y su hijo [...] Viaja por tanto un poco más por el mundo y busca la posibilidad de hurtar tu reflejo al diablo. (*Los hermanos de San Serapión*, 1986: I, 301-302).

Como en Chamisso, el desprecio social es la consecuencia y el castigo. La historia tiene un curioso final, se trata de la relación intertextual con *Peter Schlemihl*, explicable dado que Chamisso y Hoffmann

eran contertulios. Erasmo, en su vagar por el mundo, se encuentra con Peter, ambos se acompañarían de modo que Erasmo diera su sombra y Peter reflejara la imagen en el espejo, "pero nada hubo de ello" (p.302) dice el tertuliano al finalizar su relato.

A pesar de que el esquema básico de ambas historias es el mismo (un hombre pierde por amor o por ambición algo que representa el respeto social y trata de recobrarlo; se niega a cambiarlo por su alma y en adelante vagará por el mundo), es destacable la ironía final, que descarga la tensión con que Hoffmann ha llevado a cabo la historia.

No es la última vez que Hoffmann une a los dos personajes. En "La reunión de la taberna", segundo relato de *Las aventuras de la Noche de San Silvestre*, el hombre sin sombra y el que pierde su imagen se encuentran en una taberna y discuten cada uno por que nadie se dé cuenta de sus carencias.

2. Los autómatas

A Hoffmann le seducen los autómatas. Los describe como "figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres, y tienen toda la apariencia de una muerte viviente o de una vida mortecina" (Bravo-Villasante, 1992: 25-28). Esta somera descripción ya prepara para toparse con el misterio. El Profesor X de *Los autómatas* se relaciona con una figura que llaman el Turco, de gran perfección mecánica, capaz de responder en silencio a las preguntas que se le hacen al oído. A Luis, un joven curioso, le intriga más que la mecánica "el poder espiritual de ese ser humano desconocido, que le capacita para penetrar en lo más profundo del interior del que pregunta". ¿Quién está detrás de ese muñeco mecánico? ¿Es sólo producto de la habilidad del constructor? ¿O hay "una fuerza mística" que se manifiesta a través del Turco? El narrador no nos lo dice. Sólo importa el misterio. Y ante las críticas de un contertulio que le reprocha el final - "Y ahora, ¿qué? ¿Esto es todo?"- Teodoro -Hoffmann- da por respuesta que el escritor debe proporcionar los elementos para que la fantasía del lector o del oyente se desarrollen a su voluntad. Y acaba confesando:

Nada me es más odioso que el que una narración, en una novela, la base sobre la que se ha movido el mundo fantástico sea barrido de tal forma por la escoba de la historia que no quede ningún grano, ninguna ramita, de tal forma que uno regresa tan resignado a casa que no siente ningún deseo de mirar tras las cortinas. (*Los hermanos de San Serapión: II*, p.93)

3. El monstruo de Frankenstein

El mito de Prometeo, como dice el título completo de la obra, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, parece a primera vista la principal fuente de inspiración de Mary Shelley, pero ella misma nos da la clave de su origen en la "Introducción" de su obra para la edición de Standard Novels en 1831. Cuenta que una noche Byron y Shelley

discutieron diversas doctrinas filosóficas, entre otras la naturaleza del principio vital, y la posibilidad de que se llegase a descubrir tal principio y conferirlo a la materia inerte. [...] Quizá podría reanimarse un cadáver; el galvanismo había dado pruebas de tales cosas; quizá podían fabricarse las partes componentes de una criatura, ensamblarlas y dotarlas de calor vital. (Shelley, p. 13)

En una especie de duermevela o ensoñación vio la imagen del joven doctor junto a su criatura y todo lo que surgiría de su creación. El personaje del monstruo es de una gran fuerza dramática. Las páginas en las que narra en primera persona su proceso de transformación desde un ser inocente como un Adán recién creado a un criminal que odia a la humanidad entera, es estremecedor. Aprendió, observando oculto la vida de una familia, "a admirar sus virtudes y a reprochar los vicios de la humanidad" (p.158). A medida que aumenta su conocimiento del hombre y de sí mismo, sufre por las diferencias y por su fealdad reflejada en las aguas de los ríos, y se hace las eternas preguntas del hombre: "¿Qué significa esto? ¿Quién era yo? ¿De dónde había venido? ¿Cuál era mi destino?". Cuando descubre su oscuro y terrible origen, maldice a su creador pero aun espera en los hombres. Cuando al fin comprueba que es rechazado, apaleado, a pesar de llegar a salvar la vida de un niño, su furia se vuelve contra todo y contra todos hasta, finalmente, matar al hijo de su creador.

Muriel Spark enjuicia la prosa de la novela y encuentra que "su efecto es gótico, pero el lenguaje es realista", y llama la atención sobre la diferencia que se puede observar si comparamos el estilo de Mary, que "se aproxima al de un tratado científico" y, sin embargo, el efecto de sus descripciones es más terrorífico que el de los novelistas góticos: "El terror propio de los elementos góticos se evaporó, pero los nitidos rasgos de *Frankenstein* hicieron aún más siniestro el elemento terrorífico" (pp. 218-219). Spark explica este dualismo (p.204) por la fusión del pensamiento propio de dos épocas diferentes manifestadas en el empirismo científico del siglo XVIII y la reacción creativa del XIX que llegaban a Mary a través de las conversaciones de su padre con otros escritores, a las que ella asistía desde muy jovencita.

4. El vampiro

El vampiro procede de la tradición popular, que lo concibe como un ser horroroso, muerto viviente, que se alimenta de la sangre de los vivos (S. Thompson, 1946: 70-72). El siglo XVIII, especialmente entre 1720 y 1740, desarrolla un gran interés por estudiar el fenómeno. El mismo Hoffmann cita el *Tratado del crujiir de dientes y del besuqueo de los muertos en sus tumbas* de 1734, donde se habla de un famoso vampiro húngaro, de la descripción para su reconocimiento y de los medios para acabar con él (Bravo-Villasante, 1988: 10). Y en 1746 se publica el *Tratado sobre los vampiros* del benedictino Augustin Calmet, que se mueve entre explicaciones racionales mezcladas con lo sobrenatural.

Desde el punto de vista literario los primeros vampiros aparecen en las baladas góticas del siglo XVIII. La primera de ellas es *Lenore* (1773) de Gottfried August Bürger, relacionado con el grupo "Sturm und Drang". También Goethe publicó un poema sobre el mismo tema, *La novia de Corinto*, en 1797. Pero la primera narración literaria en donde aparece este personaje, es *El vampiro* de Polidori (1819).

Su rostro era regularmente bello, a pesar del tinte sepulcral que dominaba sus rasgos [...] Las mujeres [...] se disputaban su conquista o, al menos, la obtención de algunas muestras de lo que ellas llamaban inclinación. (*Narraciones fantásticas*, p.154).

Así lo describe Polidori y estos rasgos de belleza, palidez y atractivo para las mujeres serán en adelante los de un nuevo vampiro tan diferente al de la tradición europea. El protagonista, joven inexperto e imaginativo, atraído por el misterioso personaje, entabla amistad con él. Durante un viaje a Grecia, que emprenden juntos, descubre su auténtica personalidad. De regreso a Londres, creyéndolo muerto, lo vuelve a encontrar: la última víctima será su propia hermana a la que enamora.

Algo después que Polidori, E.T.A. Hoffmann escribe *Vampirismo* fruto de las conversaciones de *Los hermanos de San Serapio*. Los tertulianos discutían sobre las posibilidades que, en el arte, tienen el terror, el espanto y lo horroroso de forma que una obra artística no repugne al gusto. La discusión –“ahora que habláis de vampirismo”– sirve a Hoffmann para introducir el tema con este cuento. Un contertulio le anima a que se muestre “seco, terrorífico, incluso espeluznante, más que el vampírico Lord Byron, al que por cierto no he leído” (Bravo-Villasante, 1988: 21) refiriéndose al rumor que circulaba de que Polidori había retratado a Byron en *El vampiro*.

En esta ocasión Hoffmann presenta a la mujer vampiro, la hermosa Aurelia, hija de una baronesa descrita con rasgos vampíricos. Aurelia, presa de una maldición, sigue el camino de su madre y cada noche abandona a su marido para acudir con otras “mujeres fantasmales” a un macabro festín en el cementerio.

Según David Roas, Hoffmann desecha “lo que en ese momento ya eran tópicos de la novela gótica, [...] traslada lo sobrenatural a la prosaica realidad cotidiana [...] un mundo familiar en el que irrumpe lo imposible, convirtiéndolo en un espacio desconocido y por ello aterrador” (D. Roas, 2008: 314-316). Pero ese traslado de lo “sobrenatural a la prosaica realidad cotidiana” ya lo había hecho Polidori moviendo a su vampiro en la sociedad y en los lugares donde el propio Polidori vivió: Londres, Italia y Grecia.

El vampirismo continúa a lo largo del siglo XIX y se extiende a América con *Berenice* (1835) de E. A. Poe. Muy interesante es también *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, por el tratamiento erótico que da a la mujer vampiro y que influye en este sentido en Bram Stoker (1847-1912), autor del más popular de los vampiros cuya fama recorre el siglo XX: *Drácula* (1897). Stoker se inspiró en fuentes literarias (Polidori, Hoffmann, *Varney el vampiro* de Thomas P. Prest (1847), la citada *Carmilla* y otros), en la tradición, en el personaje real Conde Vlad III Draculea, el Empalador, que vivió en el siglo XV, y en otros elementos de su cosecha como los relacionados con los murciélagos bebedores de sangre de Sudamérica, sin olvidar que era miembro de una secta ocultista relacionada con la necromancia (F. Llaugé, 1993: 5-6).

Stoker ambienta su novela en el más puro paisaje gótico: la noche, la tormenta, el cementerio, el castillo misterioso. El personaje seguirá alimentándose de sangre y huirá ante la cruz, pero los rasgos con que Stoker lo describe quedarán fijos en la literatura que le sigue, en el cine y en el “comic”, a lo largo de casi todo el siglo XX como una vuelta al vampiro más tradicional. Su palidez, sus largos dedos como garras, sus dientes afilados y largos, su fuerza y agilidad extraordinarias y su indumentaria negra serán comunes en los vampiros que siguieron al conde Drácula. De la extensa literatura de seguidores han sido, entre otros, títulos muy populares *El intruso* (1926) de Lovecraft y *El misterio de Salem’s Lot* (1975) de Stephen King.

Pero a finales de siglo el vampiro se humanizará cuando surge el fenómeno de las sagas como *Crónicas vampíricas* (1976-2003) de Anne Rice y *La saga oscura* que inicia Christine Feehan en 1999. Para Agustín Lobato

las novelas de la escritora estadounidense ANNE RICE, tuvieron un peso específico a la hora de tomar la decisión de humanizar a su Drácula. RICE [...] redefinió el mito del vampiro como nadie antes había logrado hacerlo. Por primera vez el vampiro, el ser

corrupto por antonomasia, el hijo de Lucifer, lloraba, reía y disfrutaba de los placeres de la no-vida. (A. Lobato, 2010)

Ya en el siglo XXI el gusto por las aventuras de vampiros se ve incrementado por el cine, que aprovecha el tirón de estas obras para convertirlas en películas taquilleras. Así ha sucedido con las ocho novelas de la saga *Sookie Stackhouse* de Charlaine Harris (n. 1951), cuyo primer volumen, *Muerto hasta el amanecer* (2001), fue un gran éxito de público, se ha traducido a varios idiomas y adoptado en la serie televisiva *True Blood*. En esta saga la humanización de los vampiros llega a convertirlos en un grupo social más, que convive y alterna con los vivos, pues gracias al invento de sangre sintética embotellada como si fuera Coca-Cola, ya no suponen un peligro como los vampiros más o menos tradicionales.

Los tópicos góticos en la literatura juvenil

Hecho este repaso a la novela gótica y a sus derivas, podemos decir que todos los tópicos están en menor o mayor grado en la literatura juvenil de los últimos años del siglo XX, y sobre todo en el XXI, con variantes y puntualizaciones que, por otra parte, ya se realizaban, como hemos señalado, en el siglo XIX. Así se observa el universo gótico en Cornelia Funke; el vampiro en Meyer, Gray, Gaiman y Lozano; el personaje espectral, el pacto diabólico, la sombra y los autómatas en Ruiz Zafón; y hasta la justificación racional de lo misterioso en Gisbert.

Con estas afirmaciones no pretendemos vincular a estos autores de un modo directo con la novela gótica y su posterior deriva. No importa si alguno conoce o no *Otranto* o *Peter Schlemihl*, por poner unos ejemplos, pero esos tópicos han ido pasando de unos autores a otros, de moda en moda, hasta recorrer un largo camino que llega al siglo XX, donde aparecen en nuevos formatos como el cine y el "comic", y al siglo XXI, en el que los acogen de nuevo los medios audiovisuales como series televisivas, textos de "fan fiction" o juegos de estrategia, según nos muestra el estudio que Martos García (2009) realiza sobre el discurso audiovisual de las sagas.

Cornelia Funke y el universo gótico

La saga del *Mundo de Tinta* está formada por *Corazón de Tinta* (2003), *Sangre de Tinta* (2005) y *Muerte de Tinta* (2007). La autora alemana (n. 1958) rescata el primitivo escenario gótico con su castillo, sus mazmorras, la noche, la tormenta, la presencia fantasmal, y sus personajes típicos: el villano, la joven sometida y la comparsa de aldeanos, monjes, bandidos y juglares. En las citas literarias con que la autora introduce los capítulos encontramos textos de origen variado, en su mayor parte de *Las Crónicas de Narnia*, *El Señor de los Anillos* o *El hobbit*. Esto puede explicar la presencia de elfos y pequeñas hadas en este mundo gótico. La autora muestra así su admiración por C.S. Lewis y por J.R. Tolkien, pero en ningún autor de los aquí estudiados se ve tan bien reflejado ese mundo como en la *Trilogía de Tinta*. Gemma Lluch (2005:3,135-155) cita a Cornelia Funke relacionándola con el tipo narrativo llamado "fantasía épica" creada por Tolkien y Jackson. La influencia de Tolkien es evidente, como se acaba de mostrar, en todo caso podríamos decir que Funke llega al mundo gótico a través de Tolkien si tenemos en cuenta que tanto la novela gótica como el universo tolkiano nacen a partir de un mundo medieval literario, no histórico. En cambio, Funke cultiva claramente la "fantasía épica" en su novela *Igrain la Valiente* (1998).

Aquí los tópicos góticos están al servicio de una idea original, la del poder evocador de la palabra leída en voz alta. Maggie y su padre, el restaurador de libros Mortimer "Mo" Folchart, tienen la capacidad de dar vida a personajes de los libros que les gustan cuando los leen en alta voz. Mo descubrió de niño su poder:

Un día leyendo *Las aventuras de Tom Sawyer* a un amigo, de repente apareció un gato muerto sobre la alfombra. Hasta más tarde no me di cuenta que a cambio había desaparecido uno de mis animales de peluche. (Funke, 2003: 168)

Cuando sucede este maravilloso hecho, algo de nuestro mundo debe pasar al de Tinta, que devuelve una vez una pluma, otras un zapatito, nunca algo vivo. Pero un día Mo da vida a un malhechor y es la madre de Maggie la que en esta ocasión deberá abandonar a los suyos. Hay un cruce de ambos mundos, el del lector, el de la realidad con sus automóviles y sus teléfonos, sus bibliotecas con incunables y libros modernos, y el mundo gótico medieval y tenebroso. En ese trasvase de personajes desde un mundo vivencial a otro de ficción literaria, algunos luchan por recobrar el que les pertenece, como el juglar Dedo Polvorientado; otros prefieren permanecer en aquel al que han llegado de manera misteriosa, como el malvado Capricornio.

Señala Martos García (2009: 169), a propósito de las sagas, que

la importancia de lo que Jenkins ha llamado convergencia de los medios, se aprecia en la importante función de los 'paratexto', no sólo en las portadas en estos libros, sino a través de elementos recurrentes tales como la incorporación de mapas, croquis, árboles genealógicos, [...] que tienen como misión la de describir para el fan ese 'mundo completo' que es el universo de ficción.

Funke participa de la importancia del paratexto en las sagas, añadiendo en cada uno de los dos últimos volúmenes de la suya un mapa del Mundo de Tinta y una relación de los personajes con un mínimo recordatorio que ayuda al lector a situarlos. Pero considerando que estas dos "ayudas" ya las realizaban Lewis y Tolkien, es más que probable que los tomara de sus admirados autores.

Gisbert y la justificación lógica

En 1994 publica Joan Manuel Gisbert (n. 1949) su relato *Los espejos venecianos*. La historia se sitúa en 1792 cuando el joven Giovanni Conti llega a Papua para estudiar un curso de documentación histórica con el célebre maestro Giacomo Amadio. Con esta localización temporal el autor aleja la historia lo suficiente para dar cabida a un mundo donde habita el misterio que rodea a un "palazzo" abandonado. Según la leyenda el espectro de una dama -espectro, en este caso, inofensivo- a la que llaman "la que nunca murió" porque desapareció y nunca se encontró su cadáver, ha vuelto como una aparecida y vaga por los pasillos, escaleras y salones del "palazzo" donde vemos velas que se apagan y espacios tenebrosos en medio de la tormenta y de la noche. Ante esto, el joven se lanza a desentrañar el misterio y de ese modo lograr que Beatrice pueda descansar en su tumba. En la línea de algunas novelas góticas en las que hechos misteriosos se justifican por vía de la lógica o de la ciencia, aquí también se acude a la lógica cuando el protagonista cree haber visto a alguien, cuyo manto ondea, en la ventana de su habitación, y comprueba más tarde que sólo ha sido la cortina movida por el viento de una noche tormentosa (pp. 43 y ss.). Y también hay una explicación racional que aclara que el fantasma de Beatrice es sólo un efecto de los espejos venecianos que al estar en

paralelo permiten imágenes fantásticas. Al final se desvela, acudiendo de nuevo a la lógica, que toda la aventura del joven de principio a fin no ha sido otra cosa que la prueba a la que el maestro, con la complicidad de sus discípulos y de otros personajes, ha sometido al joven con el objeto de "estimularlo y motivarlo para que efectuara una exploración intuitiva, emocional e imaginativa del misterio de Beatrice Balzani" como aclara el maestro Amadio. Con este desenlace racional se anula de golpe todo el misterio y la reacción de algunos jóvenes lectores nos recuerda la respuesta que Hoffmann da a aquella protesta del contertulio que hemos reproducido al tratar de *Los autómatas*.

Meyer y Gray y el vampiro juvenil

El tema vampírico es ampliamente cultivado en la literatura juvenil del siglo XXI. Ya hemos citado más arriba la aparición del personaje en sagas para adultos a partir de 1976 con *Crónicas vampíricas*. Estas sagas son el antecedente literario inmediato de los vampiros juveniles de Meyer y Gray. La influencia de Rice es patente, la de los clásicos del género es mínima, ya que sólo Gray cita y hace opinar sobre Drácula a algunos de los personajes de *Medianoche* y su escenografía es la típica gótica. Estos vampiros son jóvenes, guapos y con un atractivo especial derivado de su aspecto cadavérico aunque hermoso. Desarrollan su vida en nuestro tiempo, visten vaqueros, conducen coches modernos y utilizan el teléfono móvil, Internet y todo lo que la técnica moderna pone al alcance de nuestros jóvenes. Se busca así la identificación con el lector joven para provocar la adicción, el "enganche" a esta literatura (G. Lluch, 2005). Sólo conservan de su tradicional naturaleza que son muertos vivientes, que viven en un presente eterno sin envejecer y sólo podrán morir definitivamente por el fuego. Ni siquiera les afecta demasiado el agua bendita, la presencia de la cruz o la luz del día siempre que no sea a pleno sol. Entre vampiros y humanos, en la línea de Rice, nacen conflictos amorosos que los harán parecer cada vez más humanos y capaces de experimentar sentimientos muy alejados de los del malvado vampiro literario.

Leyendo a Meyer y a Gray no podemos por menos que recordar la llamada "novela rosa" que tanta popularidad tuvo en el pasado siglo. Son novelas encuadradas dentro de la paraliteratura por sus características tanto a nivel paratextual (presentación con ilustraciones y colores que anticipan el contenido) como a nivel discursivo (repeticiones, personajes planos, abundantes diálogos, descripciones mínimas y frecuente narración en primera persona) (G. Lluch, 2005).

Stephenie Meyer (n. 1973) publica *Crepúsculo* en 2005 y en los siguientes años *Luna nueva* (2006), *Eclipse* (2007) y, el último de la saga, *Amanecer* (2008). En 2009 anuncia la publicación de *Sol de medianoche* como quinto volumen de la saga, pero de momento la publicación está paralizada.

Parece como si Meyer hubiera aplicado la propuesta de Rodari "¿qué pasaría si...?", pues, en efecto, ¿qué pasaría si surgiera el amor entre dos adolescentes de un instituto, humana y vampiro? La respuesta parece lógica: que para conseguir que su amor sea eterno –como debe ser el amor– la chica se vampirice. Y así al final de la saga, cuando una vez casados esperan un hijo que puede matar a su madre humana, el vampiro morderá la garganta de la joven. Conflicto solucionado. Tanto el vampiro como su familia adoptiva hacen una vida relativamente integrada en el pequeño pueblo donde transcurre la historia. Aparentan ser una familia normal y satisfacen su necesidad de sangre organizando cacerías de osos en un bosque próximo, de modo que el que pasa por ser el padre adoptivo puede desempeñar su trabajo de médico en el hospital sin riesgo para sus pacientes.

Claudia Gray, pseudónimo de Amy Vincent (n.1970), publica los dos primeros volúmenes de su saga en 2008, *Medianoche* y *Adicción*, el tercero, *Despedida*, aparece en 2010. Sus vampiros son adolescentes que estudian como los de Meyer, pero el ambiente que les rodea, es el característico de la novela gótica. La academia Medianoche, construida en el siglo XVIII, es "una mole de piedra tan monstruosa" que horroriza a la protagonista hasta el punto de preparar su fuga la primera noche que pasa allí. Hay galerías lúgubres, torres misteriosas, escaleras de caracol, gárgolas y ventanas con vidrieras; y prados y un bosque que lo aíslan de lugares habitados.

Aquí el protagonista vampírico es una joven que no sabe que lo es, o mejor dicho, no sabe que llegará a serlo. Sus padres son vampiros, cosa que se da muy pocas veces porque, por así decirlo, el vampiro no nace, se hace, y se hace por los mordiscos de otro vampiro que lo mata, no por una relación hombre-mujer. Al descubrir que desarrollará su condición vampírica cuando mate por primera vez, comienza a cuestionarse si es esto lo que desea. Ella es joven y ha sido niña, pero sus compañeros no, "sus rostros -observa- eran jóvenes pero los siglos de vida se les notaba en los ojos" (*Medianoche*, p.53). Por otra parte le desasosiega el pensamiento de una larga eternidad:

Todavía me acongojaba pensar en la eternidad que nos esperaba delante. Seguía angustiándome ligeramente cada vez que pensaba en hasta qué punto tendría que adaptarme a un mundo que podía cambiar tanto como lo había hecho para mi padre desde la invasión normanda. La sensación que me invadía se acercaba mucho al pánico a las alturas: muy cerca de la caída. (p.279)

Pero las dudas existenciales del personaje no son desarrolladas por Gray, lo que le hubiera dado cierta profundidad psicológica a la novela. Sus dudas y el amor con un humano la harán moverse entre dos aguas en los dos primeros volúmenes, entre luchas de vampiros y humanos cazavampiros de la organización Cruz Negra a la que casualmente pertenece el joven Lucas. En el tercero, *Despedida*, lucharán vampiros y fantasmas, pues el mundo de los espectros reclama a la protagonista desde su nacimiento. Al final "Lucas (que) resucitará de entre los muertos como un vampiro" y Bianca, que aún no ha llegado a su transformación, nos avisan que la saga va a continuar.

Neil Gaiman y el libro del cementerio

Sin sangre y sin amores juveniles, quizá porque Neil Gaiman (n. 1960) escribe para preadolescentes, hay también un vampiro fundamental en la historia de Nadie, el protagonista de *El libro del cementerio* (2008). Nadie, siendo un bebé, llega gateando hasta un cementerio donde encuentra protección en una madre, una de las mujeres que "viven" allí, y en los demás difuntos que se erigen en sus protectores para mantenerlo a salvo de unos enemigos que asesinaron a sus padres y que él no conoce por su corta edad. El problema surge cuando hay cuidados, como humano que es, que no pueden brindarle los bienintencionados muertos. Y aquí aparece Silas, el personaje que resolverá el problema de su educación y alimento, y que se mueve entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El autor nos va desvelando la naturaleza vampírica de Silas a través de alusiones. Tiene un "atuendo [...] aún más oscuro" que el del criminal que persigue al niño; el criminal es el que "se sintió incómodo" ante la presencia de Silas; "No, no estoy vivo" afirma cuando se le recuerda que le dieron la "ciudadanía honorífica del cementerio" aunque era un "forastero"; su dieta "incluía un único alimento (y no era el plátano precisamente)"; "Silas vivía a caballo entre el mundo de los vivos y el de los muertos" por

eso dice "debe ser muy agradable pertenecer a algún lugar, un sitio al que poder llamar 'hogar'"; por último cuando regresaba al cementerio, lo hacía "en concreto al campanario donde solía dormir mientras esperaba a que se hiciera de noche" (pp.19-32). Sin embargo, en ningún momento aparece la palabra vampiro ni se cuentan sus aventuras fuera del cementerio. Un vampiro servicial y unos muertos tan amables disminuyen en gran medida el factor terrorífico.

Lozano y el regreso del vampiro clásico

En España David Lozano (n. 1974) representa el cultivo del tema vampírico unido al mundo de los muertos con importantes diferencias con el vampiro juvenil estadounidense. De su trilogía *La puerta oscura* ha publicado *El viajero* (2008), *El mal* (2009) y *Réquiem* (2009). Lozano rompe con el arquetipo del vampiro juvenil atractivo y humanizado, y resucita al vampiro de Bram Stoker con sus largos colmillos, aspecto cadavérico y repulsivo, ojos que relucen amarillos, al que hay que atacar con cruces y agua bendita, y que sólo muere definitivamente si se quema su cabeza una vez cortada. El vampiro de Lozano presenta un aspecto inquietante cuando se relaciona con los vivos –logra un puesto de profesor en horario nocturno en un instituto–, pero se convierte en un monstruo cuando tiene necesidad de sangre.

El autor descubre su vinculación con lo gótico cuando el narrador dice de los personajes:

Estaban siendo perseguidos como si ellos fueran los monstruos, configurando una ambientación gótica cuyos ingredientes le recordaron la novela de Frankenstein: la noche, las antorchas, el ocaso furibundo. (*El viajero*: p. 601)

De nuevo recurrimos a Martos García cuando se refiere a las sagas "como fenómeno que involucra intertextos más amplios, la mitología, la tradición de literatura fantástica, la literatura propiamente juvenil, etc." (p. 168), porque, además de referirse a Frankenstein, la mitología y La Divina Comedia son otras referencias del autor. El protagonista, Pascal, ha de viajar al mundo de ultratumba para recobrar a una joven de estética gótica de la que está enamorado. Para poder recorrer ese mundo desconocido para él, tendrá una guía, Beatrice, una muerta-viva, con la que "liga" para dar alguna pincelada erótica en este mundo tan oscuro. En su recorrido llegará ante una laguna guardada por un perro de tres cabezas y en cuyas orillas espera un barquero. Por si la competencia literaria del lector adolescente no llega a ver la relación intertextual, el autor aumentará su "enciclopedia" mediante un personaje aficionado a la mitología, que le aclara al protagonista quiénes son Caronte, el Cancerbero y la laguna Estigia, a través de mensajes de móvil con los que se mantienen en comunicación desde el mundo subterráneo. El elemento "rosa" esencial en las novelas juveniles de vampiros está aquí reducido para dar paso al negro de cementerios, de ultratumba y de la noche. En un mundo intermedio pululan los muertos que aún no han hallado su destino definitivo. Los adjetivos "hediondo", "lóbrego", "oscuro", "fétido", "nauseabundo" y muchos más se repiten página tras página. Con frecuencia las descripciones son salvajemente repulsivas. Un ejemplo bastará para ahorrarnos más comentarios:

Junto a aquel gas, que desprendía un hedor pegajoso, también salieron despedidos algunos residuos sólidos que Pascal, para su horror, no tardó en identificar: se trataba de restos humanos empapados en una especie de lodo viscoso. Entre aquella inmundicia vomitada distinguió una pierna, parte de un brazo, un tronco humano con algunas costillas al aire y dos cabezas con las cuencas de los ojos vacías. (*El viajero*: p.560)

Todo este mundo ampliamente descrito se comunica con otro real propio de la novela negra, que consiste en la investigación de las muertes ocasionadas por el vampiro, por una detective realista y un forense misterioso que cree en la existencia de un mundo extrasensorial.

Como en otras sagas juveniles destacamos también la importancia del paratexto que adelanta de manera visual, antes de abrir las páginas del libro, qué es lo que el lector va a encontrar en él. En esta ocasión las cubiertas de *El viajero* están decoradas con un estampado de pequeños esqueletos blancos sobre fondo negro, que se repite en portada y contraportada con los colores invertidos. De igual modo decora con cabecitas de fantasmas ensabanados y pequeños vampiros los otros dos volúmenes.

Carlos Ruiz Zafón y los tópicos góticos

Junto a esta selección de autores donde, en unos más y en otros menos, aparecen temas relacionados con lo gótico y sus secuelas, Carlos Ruiz Zafón (n. 1964) evidencia la variedad de sus lecturas. En efecto, en sus novelas se encuentran prácticamente todos los tópicos vistos, mezclados unos con otros de modo que individualmente reflejan pero nunca reproducen. Así, el personaje espectral, el pacto diabólico, la pérdida de la sombra, los autómatas, Frankenstein y, aunque no hay vampiros, sí personajes con rasgos vampíricos. Y todos ellos en paisajes góticos trasmutados en edificios modernos: el castillo con mazmorras y torres misteriosas puede ser un palacio o una estación de ferrocarril abandonada (*El palacio de la Medianoche*), o una mansión gigantesca de siniestra silueta "como una invención catedralicia" (*Las luces de septiembre*), o un colegio cuya "monumental fachada sugería más un castillo que una escuela [...] era un rompecabezas de torreones, arcos y alas en tinieblas" (*Marina*). En los edificios clave donde transcurren las aventuras juveniles siempre habrá largas y misteriosas galerías o escaleras de caracol, altas bóvedas o torreones singulares, horribles gárgolas o escalinatas con balastradas deterioradas por el paso del tiempo... Y todo ello en medio de las tinieblas que hay que quebrar con velas o linternas que se apagan en los momentos más comprometidos: es la escenografía gótica instalada en modernos edificios que se describen con rasgos de castillos o catedrales medievales.

Sus obras juveniles se publicaron por primera vez antes del "boom" vampírico juvenil. La difusión de sus relatos a nivel popular, a pesar de haberse traducido muy pronto al alemán y al ruso algunos de ellos (A. Bermejo, 1998: 425), sucede tras el éxito internacional de su primera novela para el público adulto, *Las sombras del viento*, en 2001. Al calor de este éxito, la Editorial Planeta reedita sus tres primeras novelas juveniles con gran satisfacción por parte de su autor, como puede leerse en sus Notas previas a las ediciones de Planeta, que califica de "ediciones dignas" después de "ediciones lamentables". Estas tres novelas son popularmente conocidas ahora, pero se anticiparon a su tiempo y doce años más tarde encontraron el momento propicio para ponerlas de nuevo en el mercado: *El Príncipe de la Niebla* (1993) en 2006, *El Palacio de la Medianoche* (1994) en 2006 y *Las Luces de septiembre* (1995) en 2007. Edebé, que las editó por primera vez, concedió el primer premio Edebé de Literatura Juvenil a *El Príncipe de la Niebla*, que tuvo un gran éxito; en 1999 publica esta misma editorial su cuarta novela juvenil, *Marina*, que no reedita hasta 2007 con dieciséis ediciones entre febrero y diciembre. La diferencia de doce años entre las fechas de las primeras ediciones de Edebé y las de Planeta por una parte, y la ausencia de aventuras amorosas vampíricas por otra, lo apartan de la nómina de autores que han seguido la moda de vampiros juveniles. No obstante,

el componente amoroso no está ausente en sus historias. Sus protagonistas están en la edad de los primeros encuentros, pero no es ese el ingrediente que más le interese al autor, que a veces lo trata mínimamente. Donde está más desarrollada la historia de amor es en *Marina* que, fuera de lo fantástico, es una limpia historia de amor.

En una entrevista (Vila-Sanjuán, 2006) confiesa que encontró en la literatura juvenil el género donde poder realizar su gusto por escribir historias fantásticas. Ruiz Zafón no distingue entre sus novelas juveniles y las posteriores para el mundo adulto. "A decir verdad, nunca he sabido muy bien qué significa eso de novela juvenil. Lo único que sé es que [...] mi idea al publicarlas era que [...] debían interesar a lectores jóvenes de edades comprendidas entre los nueve y los noventa años" (*El Palacio de la Medianoche*, pp.7-8). Y es fácil comprobar su afirmación con la lectura de *La sombra del viento* donde está presente el goticismo que impregna sus relatos juveniles.

En la primera de sus novelas juveniles, *El Príncipe de la Niebla*, el misterio gira alrededor de un personaje diabólico que aparece y desaparece entre las nieblas de la noche, de ahí su nombre. Los niños lo llaman Caín y ante ellos aparece como "un hombre joven y bien parecido". Más adelante se muestra como el mago Caín, pero también como payaso o como "sombra de agua" que puede ser traspasada. En sus distintas apariciones se describe entre vampiro y diablo con largos y afilados dientes, ojos con brillo dorado que se torna rojo, garras con dedos como agujas y con la compañía de un misterioso gato negro que a veces anuncia su cercanía. Su naturaleza diabólica es más evidente cuando dice a Max, el hijo de una familia que marcha a vivir a la costa a causa de la guerra: "¿Sabes, Max? ¿Sabes cuántos nombres he tenido?" (p, 211). Y con mayor claridad cuando propone a su hermana Alicia un pacto para salvar al joven Roland a cambio del primer hijo que tenga. Ella le escupe y manda al infierno: "Querida niña, de allí vengo" (p. 215).

Esta propuesta de pacto que es episódica, no es la única. Al contar la historia del Príncipe de la Niebla por un anciano que de niño escapó a su influjo, se dice que prometía cumplir los deseos de los niños más humildes de la ciudad a cambio de lealtad absoluta, obligándolos a realizar gravísimos delitos. Años más tarde, el anciano y un amigo, el joven doctor Jacob Fleishmann, constructor de la casa alquilada por la familia de Max, lo encuentran en una barraca de feria en la que se anuncia como mago Caín. Aturdidos los dos jóvenes por una borrachera, el doctor entra en la barraca y allí promete al mago su primer hijo si consigue el amor de la joven de la que ambos amigos están enamorados. Pasados los años, el mago querrá cobrar su deuda. En los autores alemanes el diablo pide a cambio la sombra o la imagen en el espejo. Aquí el diablo pide el primer hijo como en cuentos de la tradición oral española (Aarne-Thompson: T 881*, T 884).

En *Las Luces de septiembre* introduce Ruiz Zafón el tópico de la pérdida de la sombra en la historia de las aventuras en que se verán inmersos una viuda con sus dos hijos, que va a trabajar como ama de llaves a una mansión "como un castillo de leyenda que emergía de la niebla" (p.27). Cuando se despiden de Lazarus el anfitrión, tras el primer contacto, Dorian, el pequeño, "creyó ver lo imposible. Al pasar junto a uno de los faroles parpadeantes, las siluetas que proyectaban sus cuerpos se dibujaban sobre los muros. Todas menos una: la de Lazarus, como si su presencia no fuese más que un espejismo" (p. 40). Y en otro momento Dorian de nuevo "fue incapaz de ver dónde se reflejaba la sombra de Lazarus" (p. 182).

En esta novela vuelve Ruiz Zafón a utilizar el pacto diabólico unido en este caso a la pérdida de la sombra como en Polidori. Lazarus, fabricante de juguetes y sobre todo de autómatas, en dos momentos de la novela cuenta dos historias diferentes basadas en estos dos tópicos.

La primera de ellas es relatada por Lazarus al joven Dorian. Un habilísimo relojero recibe la visita de un extraño personaje que le pide le construya un reloj cuyas agujas giren al revés para medir el tiempo de vida que le queda. Terminado su trabajo, el relojero manifiesta a su cliente que "ha puesto toda su *alma* en aquel encargo" (p.147). Al mirarse en el espejo se ve cada vez más envejecido. Desesperado reclama a su cliente, que por el contrario cada vez está más joven, la devolución del reloj y con él su juventud y su alma. El cliente acepta la propuesta a cambio de su sombra, que se lleva encerrada en un frasquito. El reloj girará de nuevo como le es propio y el relojero recobrará su juventud. Pero la sombra comete innumerables asesinatos por los que encarcelan al relojero. Coincidiendo los dos en una celda, entablan una lucha tras la cual el relojero apuñala a la sombra. Al día siguiente lo encuentran muerto con una herida en el corazón. Esta historia actúa como indicio de lo que será el final de Lazarus, pues en lucha feroz con su sombra disparará su pistola acabando con la vida de los dos.

Se observan en la historia motivos tomados de *El retrato de Dorian Gray*: el nombre del joven protagonista de la novela, el espejo que muestra el envejecimiento del relojero como la degradación de Dorian Gray en su retrato, y el final con apuñalamiento que acaba con la vida del relojero: la mezcla de tópicos o motivos es una constante en la literatura de Ruiz Zafón.

La sombra cuenta la segunda historia al ama de llaves haciéndose pasar por Lazarus. Ruiz Zafón en un acto de intratextualidad reescribe la historia del Príncipe de la Niebla. Ahora es la historia de sí mismo, un niño que castigado por su madre a estar encerrado en un sótano, es olvidado por todos cuando su madre enloquece. Un personaje llamado David Hoffmann –no es casual su nombre– muy popular por los juguetes que regalaba a los niños del barrio pidiendo "el corazón de los muchachos, su promesa de amor y obediencia" (p.244) aparece misteriosamente en el sótano para liberarlo y le predice un futuro magnífico si le entrega su corazón. Él, en cambio, encierra en un frasquito la sombra del niño, con la que su madre lo asustaba constantemente, de modo que nunca más tendrá pesadillas. Pero el muchacho años más tarde se enamora, rompe su compromiso y arroja al mar el frasquito con su sombra. Lo que ocurre es que tras varios avatares el frasquito aparece de nuevo y es una criadita la que creyendo que se trata de un frasco de perfume, lo abre y, como una nueva Pandora, libera a la sombra que empieza a actuar por su cuenta. La infeliz muchacha es la primera en experimentar los efectos de su curiosidad. La sombra, que en Chamisso se limita a seguir existiendo independiente de su cuerpo, aunque lo siga molestando porque no abandona tan fácilmente a su presa, en *Las luces de septiembre* se convierte en un ser monstruoso que sólo muere cuando su dueño acaba con la vida de ambos.

La naturaleza criminal que el autor atribuye a la sombra se explica en palabras de la misma a la viuda. "¿Ha oído usted hablar del Doppelgänger, querida amiga? [...] Es un término germánico; designa a la sombra que se desprende de su dueño y se vuelve en su contra" (p.267). Esta definición, y sobre todo el comportamiento de la sombra, recuerda más que el *Peter Schlemihl* de Chamisso, *La sombra* de Andersen, la sombra que humilla a su dueño y acaba convirtiéndolo en su criado. Este parecido

lo confirma la sombra cuando continúa diciendo al ama de llaves: "Toda la fuerza que había en mí pasaría a ser suya y, lentamente, [...] yo pasaría a ser la sombra, y él, el maestro" (p.268).

En esta misma novela Ruiz Zafón introduce como elementos de terror a los autómatas. El primero con el que toparán los protagonistas es una figura inmóvil que "cobró vida súbitamente ladeando la cabeza, al tiempo que se oía un ligero traqueteo mecánico" y que les saluda tendiéndole la mano. La casa está llena de autómatas que danzan o tocan la música pero todos no son tan inocentes, otros como un gigantesco ángel metálico albergará a la sombra en sus acciones criminales.

En *El Palacio de la Medianoche* la figura del personaje fantasmal es más semejante a un espectro, que destruye cuanto está a su alcance, que una figura asimilable a la sombra, a un autómata, al diablo o a un vampiro, aunque en ocasiones aparece revestido de sus rasgos: una vez más Ruiz Zafón utiliza los tópicos góticos recreándolos. Este personaje espectral desencadenante de toda la trama surge como realidad visible de la locura incubada, mientras vivió, en la mente de un joven ingeniero cuya niñez estuvo marcada por la pobreza y su contacto con los enfermos de un manicomio. Cuando muere, su locura se activa para vengarse de quienes le arruinaron un importantísimo proyecto profesional. Su propósito es apoderarse de su hijo para seguir existiendo en su cuerpo y de esta forma dar cumplimiento a su venganza. A lo largo de la novela aparecerá en forma de niebla, de fuego, de líquido negro y de hombre con rasgos vampíricos.

Por último, los autómatas vuelven a aparecer en *Marina*. Mijail Kolvenik es el personaje misterioso que los fabrica. De él no se dice en ningún momento que sea un vampiro, pero posee muchas de sus características: tiene un pasado poco claro, una fuerza y agilidad enormes, ojos con reflejos luminosos amarillos y rojos, y dedos como garfios. Su esposa dice que salía de madrugada y no volvía hasta el amanecer. Renace después de morir transformado en un ser criminal que abandona su tumba, y muere por las balas de plata y el fuego. Tampoco se dice que sea el diablo pero "Teufel", la palabra alemana que lo designa, aparece en la pared escrita con sangre en uno de sus crímenes.

Estos autómatas son algo más que títeres mecánicos. Dice el protagonista: "su rostro me pareció cubierto por una máscara de piel muerta, cosida burdamente. Las costuras sangraban [...] y comprobé con horror que lo que había tomado por madera era hueso. Había vida en aquella criatura" (pp.114-115). Y es que estos autómatas están hechos de metales y madera pero también de restos de cadáveres. Mijail compra cadáveres en un "desesperado intento por encontrar los mecanismos con los que la naturaleza deformaba y atrofiaba los cuerpos" (p. 227). Ahora Mijail es un reflejo del doctor Frankenstein. Es, en suma, un personaje con diversas referencias literarias que también se reflejan en los nombres de otros personajes como el doctor Shelley y su hija María.

Consideraciones finales

Algunos textos estudiados han sido éxitos internacionales, pero sus valores literarios son discutibles. Las editoriales han trabajado sobre la base del número de ejemplares vendidos propia de "lo que se ha llamado últimamente 'literatura-espectáculo', tal vez más comprensible desde los presupuestos de la sociología que desde la crítica literaria" (Rodríguez del Corral, 2008). Ya lo había dicho Poe: "El modo más preciso de estimar el valor de una obra es, nos aseguran, el número de los que la leen; y ¿se vende un libro?" es una pregunta que abarca, en su opinión, todo lo que cabe decir, o celebrar, acerca de la aptitud para las ventas" (Poe, p.53). No hemos querido, pues, entrar en valorar calidades literarias

aunque algo se deduzca inevitablemente. Tampoco en consideraciones morales sobre la influencia que pueden tener sobre sus lectores (Ranz y Moreno, 2009: 43-53). Los hemos escogido intentando bucear para llegar al fondo gótico de bastantes obras para jóvenes, atrapados gran parte de ellos por el fenómeno vampírico. En algunos se ve con claridad que su vinculación con lo gótico es superficial y no pasa de ser una moda a la que adherirse; otros muestran mayor conocimiento de estos temas. Hoy superexplotado y casi parece que agotado el vampirismo, le hacen competencia en las sagas de adultos y en las juveniles, ángeles, demonios y entidades venidas de lejos que invaden cuerpos humanos. Nos volvemos a preguntar: ¿se trata sólo de remediar el hartazgo de tanto vampiro?, ¿son estos nuevos tópicos la última deriva de lo gótico?, ¿de dónde proceden?... Pero eso es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

Referencias bibliográficas

- AARNE-THOMPSON (1961). *The Types of the Folktale. FF Communications* nº 184. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ANDERSEN, H. Ch. *La sombra y otros cuentos*. Prólogo de Ana M^a Matute. Selección, traducción y notas de Alberto Adell. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- BERMEJO, A. (1998) (coord.). *Guía de Autores*. Madrid: Publicaciones de la Asociación Española del Libro Infantil y Juvenil. Temas de Literatura Infantil, nº 21.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1988). *Vampirismo seguido de El Magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*. Traducción y prólogo de ----- --. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta Editor.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1992). *Los autómatas*. Prólogo y traducción de ----- . Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta Editor.
- CUENCA, L. A. de (1995). *Orace Walpole: Cuentos jero-glíficos*. Traducción, notas y apéndice de ----- . Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMISSO, A. von (1814). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl o el hombre que perdió su sombra*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- FRAZER, J. G. (1922). *La rama dorada. Magia y religión*. "El alma como sombra y como reflejo" (pp.230-235). F.C.E. Ediciones España S.A., 1972.
- FUNKE, C. (1988). *Igraín la valiente*. Barcelona: Destino, 2004, 5ª ed.
- FUNKE, C. (2003). *Corazón de Tinta*. Madrid: Siruela, 2004.
- FUNKE, C. (2005). *Sangre de Tinta*. Madrid: Siruela.
- FUNKE, C. (2007). *Muerte de Tinta*. Madrid: Siruela, 2008. GAIMAN, N. (2008). *El libro del cementerio*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2009.
- GISBERT, J. M. (1994). *Los espejos venecianos*. Zaragoza: Edelvives, 2008 (2ª ed. revisada, 31ª impr.)
- GRAY, C. (2008). *Medianoche*. Barcelona: Randon House Mondadori
- GRAY, C. (2008). *Adicción*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.
- GRAY, C. (2009). *Despedida*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.
- HARRIS, Ch. (2001). *Muerto hasta el anochecer*. Santillana: Punto de Lectura, 2009.
- HOFFMANN, E.T.A. (1819-1820-1821). *Los hermanos de San Serapión*. Introducción de Juan Tebar; traducción de Celia y Rafael Lupiani. Madrid: Anaya, 1986 (2 vols.)
- HOFFMANN, E.T.A. *Vampirismo seguido de El Magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*. Traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta Editor, 1988.
- LOBATO, A. (10 julio 2010). *Breve historia sobre el cine de vampiros*. <http://www.cervantesvirtual.com/escaparate/cinevampiros.jsp>; n.d.
- LOZANO, D. (2008). *La puerta oscura*. El viajero. Madrid: S.M.
- LOZANO, D. (2009). *El mal*. Madrid: S.M.
- LOZANO, D. (2009). *Réquiem*. Madrid: S.M.

- LLAUGÉ, F. (1993). "Aproximación a Bram Stoker y al príncipe Drácula", introducción a *Drácula*. Madrid: Altorrey.
- LLUCH CRESPO, G. (2005). "Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial" *Anuario de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil*, 3, 135-155.
- MARTOS GARCÍA, A. E. (2009). "Sagas y fan fiction, escritura literaria y cultura juvenil" *Lenguaje y textos*, 29, 167-175.
- MEYER, S. (2005). *Crepúsculo. Un amor peligroso*. Madrid: Santillana/ediciones Generales, Alfaguara, 2007 (9ª ed.)
- MEYER, S. (2006). *Luna nueva*. Madrid: Santillana/ediciones Generales, 2007 (6ª ed.)
- MEYER, S. (2007). *Eclipse*. Madrid: Santillana/ediciones Generales, 2007 (3ª ed.)
- MEYER, S. (2008). *Amanecer*. Madrid: Santillana/ediciones Generales.
- Narraciones fantásticas. Antología* (1976). Traducción Ramón Hervás-Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Luis de Caralt, 1986 (2ª ed.)
- OCHOA, E. de (1835). "El castillo del espectro". *El Castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (pp.35-43). Selección y prólogo de David Roas. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- POE, E. A. *Método poético y narrativo* (Contiene tres ensayos: "Método de composición", "El cuervo" y "Charles Dickens"). Castellón: Ellago Ediciones, 2001).
- POLIDORI, J. W. (1819). "El vampiro" en L. de Caralt (ed.) *Narraciones fantásticas. Antología* (pp.153-183). Barcelona: Caralt, 1986 (2ª ed.)
- RANZ, N. y MORENO VALCÁRCEL, S. (2009). "La puerta oscura. El viajero". *Lazarillo*, 2009, 1, 43-52.
- ROAS, D. (2002). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Selección y prólogo de -----. Barcelona: Círculo de Lectores (Col. Raros y Curiosos).
- ROAS, D. (2008). "Reseña" *Revista de Filología Alemana* a Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*, edición de Ana Pérez, traducción y notas de Carlos Fortea. Madrid: Cátedra, 2007. <http://revistas.ucm.es/fil/11330406/articulos/RFAI0808110295A.PDF>, n.d.
- RODRÍGUEZ DEL CORRAL, J. L. *Diario de Cádiz*, 22 agosto 2008.
- RUIZ ZAFÓN, C. (1993). *El príncipe de la niebla*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007 (2ª ed.)
- RUIZ ZAFÓN, C. (1994). *El Palacio de la Medianoche*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008.
- RUIZ ZAFÓN, C. (1995). *Las luces de septiembre*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008.
- RUIZ ZAFÓN, C. (1999). *Marina*. Barcelona: Edebe, 2007 (16ª ed.).
- RUIZ ZAFÓN, C. (2001). *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta.
- SHELLEY, M. W. (1816). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- SHELLEY, M. W. (1831). "Introducción de la autora para la edición de Standard Novels" en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (pp. 9-16). Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- SOLAZ, L. (2003). "Literatura gótica". *Espéculo*. Revista de Estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- SPARK, M. (1987). *Mary Shelley*. Barcelona: Editorial Numen, 1997.
- STOKER, B. (1897). *Drácula*. Madrid: Altorrey. 1993.
- THOMPSON, S. (1946). *El cuento folklórico*. "Vampiros y resucitados" (pp. 70-72). Ediciones de la Biblioteca Central de Caracas, 1972.
- THOMPSON, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature*. Copenhagen and Bloomington: Indiana University Press (6 vols.)
- TOBAR, J. (1996). *Los hermanos de San Serapión*. Introducción de -----. Madrid: Anaya (2 vols.)
- VILA-SANJUÁN, S. *La Vanguardia*, 28 junio 2006.
- WALPOLE, H. (1772). *Cuentos jeroglíficos*. Traducción, prólogo, notas y apéndice de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Natalia González de la Llana Fernández

natalia.llana@romanistik.rwth-aachen.de

Interkulturelle Studien- Romanistik

RWTH Aachen

(Recibido 18 febrero 2011/
Received 18th February 2011)

(Aceptado 25 mayo 2011/
Accepted 25th May 2011)

Las estructuras antropológicas de lo imaginario y la *High Fantasy*. Análisis de memorias de Idhún de Laura Gallego desde las propuestas teóricas de Gilbert Durand¹

THE ANTHROPOLOGICAL STRUCTURES OF THE IMAGINATION AND HIGH FANTASY. ANALYSIS OF MEMORIAS DE IDHÚN BY LAURA GALLEGO THROUGH THE THEORETICAL PROPOSALS OF GILBERT DURAND

Resumen

El género de la llamada *high fantasy* tiene un alto componente simbólico y mitológico, lo que nos hace pensar que las propuestas teóricas de Gilbert Durand reflejadas en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* pueden constituir un buen modelo de análisis para este tipo de obras literarias. En este artículo ofreceremos un análisis de los personajes protagonistas de *Memorias de Idhún* de Laura Gallego como estudio de caso que permita comprobar la validez del modelo.

Palabras clave: literatura fantástica, Gilbert Durand, Memorias de Idhún, Laura Gallego, literatura juvenil.

Abstract

High fantasy is a literary genre with an important symbolic and mythological component, which makes us believe that the theoretical proposals of Gilbert Durand in his book, *The Anthropological Structures of the Imagination*, could be a good analytical model for this kind of literary works. In this article we offer an analysis of the main characters in *Memorias de Idhún* by Laura Gallego as a case study that allows us to prove the model's validity.

Key words: fantastic literature, Gilbert Durand, Memorias de Idhún, Laura Gallego, youth literature.

1. Introducción

La *high fantasy* es un género literario de gran éxito tanto entre los jóvenes como entre los adultos, un éxito que ha hecho que no se haya restringido exclusivamente al ámbito de la literatura, sino que

1 Este artículo es el resultado de una investigación realizada para optar al Máster en Libros y Literatura Infantil organizado por la Universitat Autònoma de Barcelona, el Banco del Libro de Venezuela, la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y la Fundación SM.

se haya extendido también hacia otros lenguajes y formatos, como el cine, los videojuegos, los juegos de rol, etc.

El objetivo de este trabajo es proponer la obra teórica de Gilbert Durand *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* como modelo de análisis para este tipo de literatura, dado que su estudio de esquemas simbólicos es muy adecuado, en nuestra opinión, para unos textos con una carga mitológica tan importante como lo son los de la *high fantasy*.

Para mostrar la validez de esta propuesta nos gustaría analizar la trilogía de Laura Gallego titulada *Memorias de Idhún* como estudio de caso, centrándonos concretamente en el análisis de los personajes protagonistas.

En primer lugar, destacaremos algunas de las características más importantes de las novelas de Idhún que nos permiten encuadrarlas dentro del género de la *high fantasy*. En segundo lugar, recordaremos brevemente los regímenes de la imaginación según los define Durand y su posible utilidad para el estudio que nos ocupa. Posteriormente, pasaremos a analizar a los protagonistas de la trilogía y veremos que este relato puede incluirse por sus valores simbólicos dentro de lo que Durand denomina régimen nocturno de la imaginación. Por último, presentaremos nuestras conclusiones.

2. Memorias de Idhún y el género fantástico

La bibliografía dedicada a la literatura fantástica en cualquiera de sus manifestaciones es, sin duda, ingente, y no es fácil encontrar una definición de este género que satisfaga a todos, pues, o bien se trata de una definición cuya excesiva generalidad la convierte en inútil, o bien es más precisa y entonces excluye numerosos textos que parecen pertenecer con todo derecho a esta categoría literaria.²

Tymn, Zahorski y Boyer nos explican así lo que puede entenderse como fantasía:

Fantasy, as a literary genre, is composed of works in which nonrational phenomena play a significant part. That is, they are works in which events occur, or places or creatures exist, that could not occur or exist according to rational standards or scientific explanations. The nonrational phenomena of fantasy simply do not fall within human experience or accord with natural laws as we know them. (Tymn, 1979: 3)

La aparición de fenómenos no racionales es un criterio que, obviamente, acogería bajo un mismo techo autores tan dispares como J.R.R. Tolkien y Jorge Luis Borges, por ejemplo, pero estos críticos nos recuerdan que podemos dividir la literatura fantástica en dos grandes categorías (Tymn, 1979: 5): *high fantasy* y *low fantasy*, según el espacio en el que se sitúa la acción, es decir, teniendo en cuenta las leyes que rijan el mundo descrito.

Los mundos de la *high fantasy* son mundos secundarios, como la Tierra Media de Tolkien, que manifiestan un orden consistente explicable en términos de lo sobrenatural (divinidades) o de los menos definibles poderes mágicos (hechiceros, etc.). Por otro lado, el mundo de la *low fantasy* es el mundo primario, el mundo real en el que vivimos, cuyo orden se explica por las leyes naturales. Consecuentemente, cuando algo no racional ocurre en este ámbito, no hay explicaciones posibles.

2 Para una visión general de la problemática de las teorías de lo fantástico véase la introducción de David Roas en D. Roas (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, págs. 7-44.

Los escritores de *high fantasy* han relacionado su mundo secundario con el primario de tres modos diferentes (Tymn, 1979: 5-6): algunos han ignorado el mundo primario completamente, introduciendo a los lectores en el nuevo mundo desde el principio (*Historias de Terramar* de Ursula K. Le Guin); otros relacionan sus mundos secundarios de alguna forma con el primario, comunicándolos a través de diversos portales gracias a los cuales los personajes pueden desplazarse de uno a otro (*Chronicles of Narnia* de C.S. Lewis); mientras que, por último, hay autores que usan la técnica del mundo dentro del mundo, es decir, que el mundo secundario es simplemente un lugar concreto dentro del mundo primario (*A Fine and Private Place* de Peter S. Beagle).

En *Memorias de Idhún*, nos encontramos con el segundo tipo de relación entre los mundos primario y secundario. La narración comienza en nuestro mundo, en la Tierra, cuando matan a los padres de Jack, quien es rescatado por Shail y Alsan y teletransportado a Limbhad, la "Casa en la Frontera".

Limbhad se halla en una especie de pliegue espacio-temporal entre Idhún (el mundo secundario) y la Tierra. Es un micromundo en el que el tiempo está detenido y siempre es de noche, es el refugio de la Resistencia. Los viajes a Limbhad y desde Limbhad se realizan gracias al Alma, el espíritu de este micromundo, al combinar su poder mágico con el de quien la convoque (que ha de poseer asimismo el don de la magia).

Idhún, por su parte, parece, en un primer momento, un mundo secundario con una causalidad mágica (*faery-tale fantasy*),³ es decir, un mundo en el que los dioses han desaparecido como fuerzas sobrenaturales, pero donde sus poderes permanecen en forma de magia en manos de seres inferiores, como los humanos, los unicornios, etc.

Sin embargo, en el transcurso de la trilogía, nos damos cuenta de que Idhún está dominado, en realidad, por una causalidad sobrenatural, divina (*myth fantasy*), puesto que son los siete dioses del Panteón idhunita (significativamente *Panteón* es el título del último libro) y sus intervenciones los que dan un sentido a los acontecimientos que se suceden en el relato. Al igual que en el *Silmarillion* de Tolkien, nos encontramos aquí con una fantasía mítica de nueva invención, pues sus divinidades, su cosmogonía, etc. no proceden de ninguna tradición mitológica ya existente (aunque algunos de los elementos que aparecen en las novelas puedan encontrarse, obviamente, con anterioridad, como es el caso de los dragones, por ejemplo).

Tymn, Zahorski y Boyer (Tymn, 1979: 7-12) señalan, además, tres características, junto al espacio y la causalidad, que ayudan a evocar el sentimiento de "sorpresa y asombro" en la terminología de Tolkien ("awe and wonder") característico de la *high fantasy*: los personajes nobles, los arquetipos y el estilo elevado.

En cuanto a los personajes, en *Memorias de Idhún* podemos observar la aparición de las tres categorías principales que señalan los críticos mencionados: dioses, seres feéricos (entendiendo como tal cualquier habitante no humano del reino de los cuentos, es decir, en este caso, los dragones, los sheks, los unicornios, etc.) y seres humanos. Todos ellos vienen de un elevado linaje, incluso los humanos, que tienen una posición inferior en la jerarquía de la *high fantasy*. Los protagonistas (Victoria, Jack y

3 La diferenciación entre *faery-tale fantasy* y *myth fantasy* la he tomado de M.B. Tymn; Zahorski, K.J.; Boyer, R.H. (1979): *Fantasy Literature. A Core Collection and Reference Guide*. New York/London, R.R. Bowker Company, págs. 12-15.

Christian) son de algún modo especiales, superiores a los demás personajes, por su doble naturaleza (Victoria: humana-unicornio, Jack: humano-dragón y Christian: humano-shek) y los compañeros que los rodean no son tampoco simples mortales (Alsan es un príncipe, por ejemplo).

El héroe de la *high fantasy* es generalmente un humano o un ser parecido y suele tener un carácter representativo, arquetípico. Sus conflictos, sus búsquedas, sus defectos y virtudes son aquellos que todos compartimos y estos aspectos universales se imponen sobre los rasgos individuales de su personalidad. Hay dos tipos fundamentales de héroe en la *high fantasy* moderna: el héroe plebeyo y el héroe moralmente ambivalente.⁴

En la obra de Laura Gallego, Jack, en cuanto héroe plebeyo, muestra una actitud reacia ante la aventura en la que se ve inmerso, pero, una vez se decide a iniciarla, se van revelando en él cualidades nobles, como el coraje, la generosidad, la lealtad, etc., en un proceso de autodescubrimiento que le llevará a encontrar su naturaleza oculta, su alma de dragón. No se puede considerar que su origen sea plebeyo exactamente, pero su parte humana no permitía prever en un primer instante la importante posición que ocuparía posteriormente en la jerarquía idhunita.

Por el contrario, Christian encaja, más bien, en el perfil del héroe moralmente ambivalente. Al comienzo del relato, se nos presenta de hecho como el temible enemigo de la Resistencia y, sólo con el tiempo, empezamos a percatarnos de que no se trata de un personaje claramente negativo, de que posee rasgos muy atractivos. Llega, incluso, a cambiar de bando por amor a Victoria, pero mantiene siempre una ambigüedad que impide clasificarlo como "uno de los buenos" en un sentido tradicional.

Estos personajes, espacios, temas, cuya genealogía se puede rastrear en los más antiguos mitos y leyendas, proceden directamente de las fuentes de los arquetipos y despiertan en los lectores respuestas instintivas de reconocimiento, ya sean de alegría, de miedo o de repulsión. Pero, para conseguir estas respuestas, es necesario un último elemento, que no es otro que un estilo elevado. En este sentido, la elección de las palabras y, en particular, de los nombres de los protagonistas juega un papel importante, ya que en los cuentos de hadas tradicionales dichos nombres poseen magia, y los personajes muestran sus verdaderas identidades al decir su nombre real (Tymn, 1979: 8-11). No olvidemos que, en *Memorias de Idhún*, los protagonistas tienen, en realidad, dos nombres, que corresponden a sus dos naturalezas (Victoria/Lunnaris, Jack/Yandrak y Christian/Kirtash), dos nombres que señalan y diferencian sus almas de híbridos.

Todos los elementos mencionados contribuyen a crear ese sentimiento de sorpresa y asombro del que hablábamos antes, pero Tolkien nos recuerda, además, que la *high fantasy* genera un "piercing glimpse of joy", es decir, que, si bien no niega la existencia del dolor y el fracaso, sí que niega (contra toda evidencia si se quiere) la derrota universal final (Tolkien, 1975: 68-9). Ese optimismo es probablemente uno de los mayores atractivos de este tipo de literatura.

4 "The commoner-hero has been with us since George MacDonald's Curdie, the son of a miner, saved the princess from the goblins. And J.R.R. Tolkien has the wise Elvenking Elrond comment at the Great Council in Rivendell that it is the time of the Halflings to come to the fore as heroes- so Frodo and his gardener Samwise become the ringbearers. [...] In all of these cases, the hero is reluctant, but once the task is undertaken, the commoner-hero discovers hitherto unsuspected qualities of nobility: courage, generosity, loyalty to the right. The appearance of the morally ambivalent hero should better be termed reappearance. Robin Hood is of course the prototype. [...] Lieber's two roguish heroes, Fafhrd and Gray Mouser, also offer interesting studies and similarly challenge the traditional good-versus-evil motif of high fantasy. Though basically good, their commitment is not to the good but to their own independence and individuality." M.B. Tymn, *Op. cit.*, pág. 8.

3. Las estructuras antropológicas de lo imaginario como herramienta de análisis de la *high fantasy*

La *high fantasy*, como estamos viendo, tiene un componente mítico muy importante. De hecho, podríamos incluso afirmar que estas narraciones no son otra cosa que mitos modernos creados por autores literarios individuales en una época secularizada y fuertemente cientifista en la que sigue existiendo una necesidad de este tipo de historias, pero cuya original vinculación con la religión ya no es posible.

Tal como afirma Sullivan:

The roots of high fantasy, and the literatures which continue to be a source of everything from general inspiration to specific character names, can be traced back to the most ancient of traditional literary impulses in Western Europe: myth, epic, legend, romance and folk-tale. (Sullivan, 1996: 305)

En este sentido, nos parece muy apropiado y útil el uso de las teorías propuestas por Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* para el análisis de la *high fantasy*, ya que el autor francés se dedica en su libro al estudio de símbolos, arquetipos y mitos desde la convicción de que el alba de toda creación del espíritu humano está gobernada por la función fantástica, de que toda cultura inculcada por la educación es un conjunto de estructuras fantásticas (Durand, 1982: 378).

Siguiendo, por tanto, la clasificación del simbolismo que establece el autor francés, entenderemos el término mito en este trabajo como un sistema dinámico de símbolos y arquetipos que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato.

El esquema, según Durand, hace la unión entre los gestos inconscientes de la sensorimotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Al gesto postural corresponderían dos esquemas: el de la verticalización ascendente y el de la división tanto visual como manual; al gesto del tragamiento correspondería, en cambio, el esquema del descenso y del acurrucamiento en la intimidad. Los gestos diferenciados en esquemas van a determinar, en contacto con el entorno natural y social, los grandes arquetipos, más o menos como Jung los ha definido. Los arquetipos constituyen el punto de unión entre lo imaginario y los procesos racionales y tienen una gran estabilidad. Así, a los esquemas de la ascensión, p.ej., corresponden inmutablemente los arquetipos de la cima, del jefe, etc. Precisamente lo que diferencia el arquetipo del simple símbolo es su falta de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación al esquema: la rueda, p.ej., es el gran arquetipo del esquema cíclico, porque no se ve qué otra significación podría dársele, mientras que la serpiente no es más que el símbolo del ciclo, símbolo muy polivalente. (Durand, 1982: 53-6)

En su texto, Durand distingue tres regímenes de la imaginación que corresponderían a las tres dominantes reflejas primordiales. El régimen diurno concierne a la variante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación. El régimen nocturno se subdivide en dominantes digestiva y cíclica: la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia; la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos (Durand, 1982: 52).

El régimen diurno de la imagen se define de forma general como el régimen de la antítesis, caracterizado por constelaciones simbólicas que vienen a polarizarse en torno a los dos grandes esquemas, diairético ascensional, y el arquetipo de la luz. En efecto, es el gesto diairético lo que parece subtender todo este régimen de representación, y parece incluso que si reflexológicamente se eleva uno al principio es para tener la facultad de separar mejor, de discernir mejor, y de tener las manos libres para las manipulaciones diairéticas y analíticas. La geometría uraniana de este régimen no tiene sentido más que como oposición a los rostros del tiempo: el ala y el pájaro se oponen a la teriomorfia temporal, esbozan los sueños de la rapidez, de la ubicuidad y del vuelo contra la fuga roedora del tiempo, la verticalidad definitiva y masculina contradice y domina a la negra y temporal feminidad; la elevación es la antítesis de la caída, mientras que la luz solar es la antítesis del agua triste y de los tenebrosos cegamientos de los lazos del devenir (Durand, 1982: 169).

Frente a los rostros del tiempo, se esboza, sin embargo, una actitud imaginativa que consiste en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos asesinos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar, por último, a la ineluctable dependencia del tiempo las tranquilizantes figuras de constantes, de ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un diseño eterno. El antídoto del tiempo ya no se seguirá buscando al nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino al de la tranquilizante y cálida intimidad de la sustancia o en las constantes rítmicas que acompañan fenómenos y accidentes. Al régimen heroico de la antítesis va a sucederle el régimen plenario del eufemismo, el régimen nocturno de la imaginación, compuesto por dos grupos de símbolos: el grupo que invierte el valor afectivo atribuido a los rostros del tiempo y el que está centrado en la búsqueda y el descubrimiento de un factor de constancia en el seno mismo de la fluidez temporal y se esfuerza por sintetizar las aspiraciones más allá de la trascendencia y las intuiciones inmanentes del devenir (Durand, 1982: 183-7).

En resumen, podríamos simplificar diciendo que Durand distingue entre dos regímenes de la imaginación opuestos basándose en las dominantes que Betcherev descubre en el recién nacido humano. El régimen diurno, que está relacionado con la dominante postural, y se desarrolla en torno a los dos grandes esquemas, diairético ascensional, y el arquetipo de la luz. La verticalidad propia de esta dominante implica símbolos de subida, visuales y de separación. Parece que si reflexológicamente se eleva uno es para poder separar mejor.

Por otro lado, el régimen nocturno está subdividido en dos y relacionado, respectivamente, con las dominantes digestiva y sexual. Frente a la antítesis simbólica que caracteriza al régimen diurno, el nocturno está caracterizado por la inversión de valores y la síntesis de contrarios.

En este artículo, trataremos de mostrar cómo la aparente antítesis simbólica inicial de *Memorias de Idhún* (por otra parte, compartida por un gran número de obras pertenecientes al género de la *high fantasy*), que permitiría incluir la trilogía dentro del régimen diurno de la imaginación, se acaba transformando en una *coincidentia oppositorum* propia del régimen nocturno. Dado, sin embargo, que el estudio de toda la obra exigiría un trabajo mucho más extenso que el que proponemos aquí, nos centraremos exclusivamente en el análisis de los tres personajes principales: Jack, Christian y Victoria.

4. El régimen nocturno de la imaginación: estudio de la tríada protagonista de *Memorias de Idhún*

4.1. Jack/Yandrak y Christian/Kirtash: ¿el héroe y el villano?

La Resistencia, la primera novela de la trilogía de Idhún, comienza con el asesinato de los padres de Jack a manos del mago Elrion y de Kirtash.⁵ Desde el primer capítulo somos conscientes de que nos encontramos ante una serie de acontecimientos fantásticos que se desarrollan en nuestro mundo y nos sentimos plenamente identificados con la sorpresa y la confusión de Jack, aunque al lector le queda claro que habrá una explicación para todo lo sucedido, una explicación que simplemente supera las leyes que rigen el mundo real.

El perfil de Jack encaja, ya desde la infancia, en el que describe Joseph Campbell como característico del héroe mítico (Campbell, 2000: 280-93), lo que nos hace prever desde el inicio que este personaje es más de lo que parece. Dice Campbell:

C'è sempre stata invece la tendenza ad attribuire all'eroe, fin dalla nascita o anche dal momento del concepimento, dei poteri straordinari. La vita dell'eroe viene presentata come un susseguirsi di meraviglie e culmina con la grande avventura.

Questo concorda con l'idea che la condizione di eroe è predestinata, e non semplicemente raggiunta, e pone il problema della relazione della biografia con il carattere (Campbell, 2000: 280).

Efectivamente, Jack posee poderes desde niño, provoca incendios involuntarios a su alrededor cuando se asusta o se enfada y tiene pesadillas con serpientes (a las que odia), algo que adquirirá sentido en el transcurso de la historia (Gallego, 2004: 47).

También encontramos aquí otros temas clásicos de las leyendas, los cuentos populares y los mitos, como es el del exilio y la vuelta del niño. Tanto Jack como Victoria son huérfanos por partida doble (han muerto sus padres humanos y sus padres idhunitas) y hubo que enviarlos a la Tierra como bebés para poder salvarlos y mantener la esperanza en el cumplimiento de la profecía. Al igual que su compañera, tardará un tiempo en darse cuenta de que no es un simple peón en el peligroso juego de Idhún, sino que tiene una segunda naturaleza, y que ésta es nada menos que la del último dragón.

Su proceso de maduración es quizás el más duro de todos porque le cuesta adquirir el suficiente control como para transformarse, lo cual le produce una gran inseguridad y preocupación. Su verdadera bajada a los infiernos se produce, sin embargo, cuando se enfrenta con Kirtash y éste aparentemente lo mata. Pero Jack no está muerto en realidad. Lo salva Sheziss, una shek que lo lleva hasta Umadhun, el reino de las serpientes aladas, el primer mundo que crearon los dioses y que después destruyeron con sus luchas. Su contacto con la shek cambia por completo su visión de las cosas. Ya no es tan fácil distinguir entre buenos y malos. Y también le ayuda a ser él mismo, a convertirse en lo que verdaderamente es.

Como afirma Campbell:

5 A este personaje lo conocemos durante gran parte del primer volumen de la trilogía como Kirtash. Sólo posteriormente adquirirá su nombre humano (Christian), como veremos más adelante.

Il ciclo dell'infanzia si conclude con il ritorno e il riconoscimento dell'eroe, quando cioè, dopo il lungo periodo di oscurità, si rivela il suo vero carattere. Questo evento può provocare una crisi considerevole, poiché equivale ad una emergenza di poteri fino allora esclusi della vita umana. I modelli più antichi si frammentano o si dissolvono; il disastro appare evidente. Ma, dopo un momento di apparente devastazione, il valore creativo del nuovo fattore diviene evidente ed il mondo riprende forma (Campbell, 2000: 289)

Al volver de Umadhun, Jack impide que Victoria mate a Kirtash por ser el responsable del supuesto fallecimiento del dragón, salvando así, además, la integridad de la triada que había de derrotar a Ashran según la profecía. Jack acepta su papel en el triángulo y asume el control sobre sí mismo. Sin duda, su personal "bajada a los infiernos" ha dado fruto.

Si el lector percibe a Jack desde el principio como a un héroe, Kirtash cumple claramente el papel de villano, de oponente, al menos en un primer momento. Ya desde el aspecto físico, se perciben las diferencias entre uno y otro. Jack es rubio y tiene los ojos verdes, mientras que Kirtash tiene el cabello castaño y los ojos azules. El shek tiene un temperamento frío, es despiadado y poderoso, mantiene la calma y no se deja llevar por sus emociones. Por el contrario, Jack es mucho más impulsivo, más "humano" también y, sin duda, cálido (esta última oposición frío/caliente se da tanto a nivel de personalidad como en el ámbito físico por su naturaleza shek/dragón respectivamente).

Kirtash es el peor enemigo de la Resistencia y está asesinando a los hechiceros huidos de Idhún a la Tierra. Kirtash es de hecho el nombre que utiliza hasta que es rebautizado como Christian por Victoria en un intento de humanizarlo:

Hechizada por la mirada de aquellos ojos de hielo, Victoria pronunció de nuevo su nombre, con un susurro que acabó en un suspiro:

-Kirtash...-se esforzó por liberarse de aquel embrujo y preguntó-: ¿Qué significa tu nombre?

El muchacho calló un momento antes de contestar:

-Procede de una variante del idhunaico antiguo -dijo-. Significa "serpiente".

-No me gusta -dijo Victoria, con un escalofrío-. ¿Puedo llamarte de otra manera? [...]

-¿Christian? ¿Puedo llamarte Christian?

-No me define muy bien, ¿verdad? Yo diría que Kirtash cuadra más con mi personalidad -añadió él con cierto sarcasmo. [...]

-Llámame Christian, entonces. Si eso te hace sentir mejor. Si eso te hace olvidar quién soy en realidad: un asesino idhunita enviado para mataros a ti y a tus amigos (Gallego, 2004: 344).

Kirtash, el hijo de Ashran el Nigromante, el frío asesino. Victoria le pone, sin embargo, nombre aquí a una parte de este personaje que hasta el momento no había salido a la luz, a una parte que se irá desvelando poco a poco a lo largo del relato.

Si bien tanto Jack como Victoria son híbridos por naturaleza, pues sus cuerpos aceptaron un segundo espíritu cuando aún estaban en el vientre materno, Kirtash ha sido "fabricado" con magia negra de forma artificial (Gallego, 2005: 174) con la intención de que persiga al último dragón y el último unicornio a la Tierra (Gallego, 2005: 487). Quizá, por eso, el amor que siente por Victoria (y

la represión del instinto que le llevaría a matar al dragón) acabará afectando su equilibrio interior al fortalecer su lado humano y debilitar su lado shek (Gallego, 2005: 184-5).

Kirtash es un personaje extremadamente ambivalente y probablemente ahí reside su mayor atractivo. El cumplimiento de la tarea que le ha encomendado su padre le conduce a realizar los más crueles crímenes sin el mayor asomo de duda o arrepentimiento, pero sus sentimientos por Victoria le hacen arriesgarlo todo, traicionar a los suyos y poner su propia vida en peligro.

Es, además, mucho menos convencional que Jack en su relación con la muchacha y acepta sin problemas el triángulo amoroso que gira en torno a ella:

-Pelearía por defenderla, hasta la muerte si es preciso, pero no por tenerla, como si fuera un objeto, una posesión mía. Esa es una actitud muy humana; y yo tendré un alma humana, pero aún no he caído tan bajo. No, Ydeon. Si lucho contra Jack, será porque es un dragón. Nada más (Gallego, 2005: 184)

Seguramente porque su concepción del amor tampoco es tradicional:

Nunca te he sido fiel –dijo Christian–. Mi idea del amor no tiene nada que ver con el compromiso, con las ataduras, con la fidelidad. Ha habido otras mujeres, ¿entiendes? Sin rostro, sin nombre. Para mí se trataba solamente de satisfacer una serie de necesidades físicas.

Nunca te he sido fiel, ni lo seré en el futuro. Pero te soy leal. ¿Entiendes la diferencia? Lucharé por ti, a tu lado, por defender tu vida. Aunque esté lejos, pensaré en ti. Mataré y moriré por ti, si es necesario. ¿Me explico? (Gallego, 2005: 88).

El antagonismo entre los dos protagonistas masculinos es obvio en la obra y, sin embargo, no se trata de una oposición tan fuerte como podría parecer a primera vista.

En *Memorias de Idhún* nos encontramos con un enfrentamiento y una aversión ineludibles entre dragones y sheks. Los primeros, fueron creados por los Seis dioses creadores; los segundos, por el Séptimo dios, la sombra de los otros seis. Todos ellos nacidos con el objetivo de luchar en una guerra eterna en la que cada grupo representa a sus divinidades, imbuidos por un odio mutuo del que les resulta imposible escapar (Gallego, 2005: 443-5).

Según el diccionario de símbolos de Chevalier, los dragones tienen tradicionalmente un carácter ambivalente, puede ser tanto positivo como negativo. En cualquier caso, se ven como una potencia celeste, creadora, ordenadora, símbolo natural del emperador (Chevalier, 1982: 366-9). La serpiente también tiene dos caras, su significado es asimismo ambiguo (Cirlot, 1973: 285-90), aunque la influencia en nuestra tradición del relato bíblico de la pérdida del paraíso desequilibra la balanza, en nuestra opinión, hacia una visión más bien negativa de este animal terrestre.

En la segunda parte del apartado dirigido a estudiar el régimen diurno de la imaginación, Durand nos habla del esquema ascensional, el arquetipo de la luz uraniana y el esquema diarético como contrapunto de la caída, de las tinieblas y del compromiso animal o carnal que había analizado en los capítulos anteriores (Durand, 1982: 116). Entre los símbolos ascensionales, el ala representa un papel primordial. Todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación (Durand, 1982: 122-3). Además, el sentimiento de soberanía acompaña naturalmente

los actos y las posturas ascensionales, lo que hace comprender en parte por qué el Dios celeste es asimilado a un soberano histórico o legendario (Durand, 1982: 128). Por otra parte, los esquemas diaréticos vienen a consolidar los esquemas de la verticalidad. Toda trascendencia va acompañada de métodos de distinción y de purificación que exigen un procedimiento dialéctico: la ascensión es imaginada contra la caída y la luz contra las tinieblas (Durand, 1982: 149).

En el libro de Laura Gallego, los dragones se nos presentan durante gran parte de la historia como "los buenos", como las víctimas de la crueldad de los sheks. Son seres grandiosos y nobles que luchan del lado de los dioses creadores defendiendo a sus criaturas (los sangrecalientes) de la tiranía del Séptimo. Por su capacidad para volar y su superioridad frente al resto de los habitantes de Idhún (excluyendo a los propios sheks) los podríamos considerar símbolos de ascensión y soberanía dentro del esquema que describe Durand, oponiéndose, además, como es característico del régimen diurno, a sus contrarios, las serpientes, símbolo de lo terreno y de la caída.⁶

El problema es, por un lado, que en realidad los dragones y las serpientes están emparentados simbólicamente: "The worm, the snake and the crocodile are all closely linked with the concept of the dragon in their own particular way" (Cirlot, 1973: 86). Y, por otro lado, los sheks son, además, serpientes aladas, con lo cual su vinculación con la tierra no es tal. De algún modo, son también criaturas celestiales.⁷

Este acercamiento de valores simbólicos se da de hecho de forma explícita en las novelas, que, habiendo comenzado con un esquema tradicional antitético propio del régimen diurno de la imaginación, al contraponer dos bandos claramente diferenciados de forma más bien maniquea, evoluciona hacia una visión de la realidad mucho más compleja en la que se pone en cuestión la versión oficial imperante de la historia, como vemos, por ejemplo, en esta conversación entre Jack y Sheziss:

<<[...] Sabes que había una guerra, Jack, una guerra entre dragones y serpientes aladas. Sabes que hace siglos los sheks fuimos derrotados y derrotados a Umadhun. Los dragones sellaron la entrada para que no pudiésemos volver. Deberían haberse dado por satisfechos con eso, ¿no?>>

-¿No lo hicieron? -preguntó Jack débilmente.

<<La mayoría sí, pero otros no. Especialmente los machos jóvenes. Aquellos que son incapaces de dominar su instinto. Necesitaban matar sheks, lo necesitaban desesperadamente. De forma que, de vez en cuando, algunos de ellos se internaban por los túneles de Umadhun...para cazarnos. Por alguna razón que se me escapa, algunos disfrutaban mucho destruyendo nidos. Por eso, las crías de shek tienen tanto miedo de los Rastreadores, que pueblan sus peores pesadillas. Los dragones, Jack, sois los monstruos de la infancia de los sheks. [...]>> (Gallego, 2005: 407).

La división entre buenos y malos, entre dragones y sheks, se va diluyendo poco a poco no solamente en el nivel de las criaturas, sino también en el nivel de los dioses:

6 Un resumen de los posibles valores de la serpiente como símbolo en general y en el relato de Génesis en particular se puede encontrar en N. González de la Llana (2009), *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*, Aachen, Shaker, págs. 101-14.

7 Otras interpretaciones del dragón y de la serpiente, esta vez como símbolos cíclicos del régimen nocturno de la imaginación se encuentra en G. Durand, *Op. cit.*, págs. 298 y ss.

-No existen dioses creadores y dioses destructores –les había contado Christian, en la soledad de la cabaña semiderruida de Alis Lithban-, porque todos los dioses proceden del mismo caos creador, de una voluntad creadora y destructora al mismo tiempo. Porque el orden y el caos, la luz y la oscuridad, el día y la noche, son una sola cosa y no se pueden separar. Están en la esencia de todas las cosas y todas las criaturas.

-Pero los Seis lo hicieron –había objetado Jack-. Extrajeron de ellos esa parte destructora y la encerraron en una especie de cápsula indestructible.

-Y por eso el Séptimo fue oscuro, caótico y destructor al principio –asintió Christian-, y las primeras generaciones de hombres-serpiente fueron monstruos crueles y destructivos. Pero no se puede separar para siempre ambas esencias. Si los dioses se hubiesen liberado del caos, no destruirían las cosas a su paso. No habrían podido crear dragones capaces de odiar.

>>Y si el Séptimo fuese solamente caos y destrucción –añadió-, jamás habría sido capaz de dar vida a una nueva especie (Gallego, 2006: 864).

Como vemos, por tanto, la oposición de contrarios que nos parecía tan obvia al comienzo de la trilogía deja paso a una concepción del universo y de los límites entre el bien y el mal bastante más elaborada. Jack encarna perfectamente la figura del héroe mítico, pero, por otro lado, no puede evitar sentir un odio instintivo e irracional hacia los sheks que le haría capaz incluso de asesinar a sus crías sin grandes miramientos. Kirtash, aun siendo un asesino sin escrúpulos, llega a demostrar un amor innegable por Victoria y es una pieza insustituible para cumplir con los objetivos de la Resistencia.

Los dragones son venerados y admirados por las razas sangrecalientes como seres sin mácula, mientras que se teme y se desprecia la crueldad de los sheks. Son sin duda criaturas diferentes entre sí, pero sus similitudes resultan ser mayores de lo esperado, y el odio ancestral que han inculcado en ellos los dioses les hace compañeros en un destino que ninguno de ellos ha elegido.

La antítesis propia del régimen diurno de la imaginación que parecía caracterizar el relato que nos ocupa (podríamos muy bien haber esperado una historia clásica en la que Jack, el héroe, lucha contra las fuerzas del mal y, tras una serie de peripecias, vence a su enemigo) acaba deshaciéndose en una cierta ambigüedad, en una síntesis de contrarios que entra de lleno en el régimen nocturno descrito por Durand.

En esta *coincidentia oppositorum*, en el acercamiento entre los dos protagonistas masculinos, juega, sin duda, un papel importante el vértice femenino de la tríada, Victoria, cuyo amor puede conseguir mantener el frágil equilibrio en el que viven los tres. Pero este aspecto lo comentaremos con más detenimiento en el apartado siguiente.

4.2. Victoria/Lunnaris y la unión de los opuestos

Victoria, al igual que Jack, es huérfana y desconoce cuál es su verdadero origen, aunque, al comienzo de la novela, ya está enterada de que procede de algún modo de Idhún y de que tiene aptitudes para la magia, concretamente, tiene poderes curativos. Su segunda naturaleza, el unicornio Lunnaris, se esconde en el interior de su cuerpo humano. Ella, como Jack y como Christian, es también un híbrido:

-Pero... ¿por qué es tan importante Victoria? –preguntó Jack, confuso. [...]
-Porque ella, Jack, es el unicornio de la profecía. El unicornio que, según los Oráculos, acabará con el poder del Nigromante. [...]
-Exacto, el báculo –asintió Allegra-. Solo puede ser utilizado por semimagos... o por unicornios, que, al fin y al cabo, fueron quienes lo crearon. La magia de Victoria no existe para ser utilizada, sino para entregarla. Fluye a través de ella y de momento se manifiesta en forma de poder de curación, pero en un futuro, cuando sea más fuerte, será capaz de otorgar la magia a otras personas... (Gallego, 2004: 493-4)

Efectivamente, el papel de los unicornios en *Memorias de Ildún* es el de canalizar la energía del mundo y entregarla al futuro mago a través de su cuerno. Dado que, por ser un unicornio, Victoria no puede utilizar la magia de forma ofensiva, utiliza como arma el Báculo de Ayschel, que actúa como el cuerno de un unicornio, pero es como un bastón de mago de poder ilimitado porque no emplea el poder del hechicero que lo usa, sino que canaliza la magia del mundo, que es inagotable (Gallego, 2004: 132-6).

Al igual que las armas de Jack y de Christian, el Báculo de Ayschel está íntimamente ligado a su dueña, aunque el hecho de que lo que usen los dos chicos sean espadas es también significativo, ya que se trata de armas cortantes, símbolos diáiréticos por excelencia: Domivat es la espada de fuego, la espada del dragón, mientras que Kirtash empuña a Haiass, la espada de hielo. De nuevo, los contrarios se enfrentan, y, en más de una ocasión, el Báculo habrá de interponerse entre ambos para evitar una lucha a la que el instinto les empuja una y otra vez.

Esa misión de mediadora la cumplirá Victoria constantemente a lo largo de la trilogía. Ella posibilita un equilibrio que no sería factible sin el amor que comparte con los muchachos. Como le dice el shek: "De hecho, que yo sepa, con tu amor has logrado algo que nunca nadie había conseguido antes: que un shek y un dragón pudieran luchar en el mismo bando" (Gallego, 2005: 328). Hay que recordar, además, que los unicornios, según Sheziss, fueron neutrales en la lucha entre los dos bandos, trataban a todos por igual y nunca tomaron partido (Gallego, 2005: 391).

Las alusiones al deseo de enfrentamiento entre Jack y Christian, y la importancia del amor de Victoria como elemento de unión son continuas:

Pareció que saltaban chispas entre los dos, pero finalmente, el shek sonrió también. Ninguno de los dos podía pasar por alto los siglos de odio y enfrentamiento entre sus respectivas razas y, sin embargo, había algo que ellos tenían en común y que servía de puente entre ambos: su amor por Victoria, un amor que podía enfrentarlos, pero también unirlos en una insólita alianza. (Gallego, 2004: 537).

La armonía entre estos personajes es fundamental para el desarrollo de los acontecimientos, ya que los tres forman parte de una profecía: "sólo un dragón y un unicornio podrán derrotar a Ashran; y un shek les abrirá la Puerta" (Gallego, 2005: 558-9). El tres es considerado a menudo como un símbolo de perfección, como la expresión de la totalidad (Chevalier, 1982: 972-6), y es un número que se repite en *Memorias de Ildún* en más de una ocasión: tres son los soles y tres las lunas, hay tres dioses y tres diosas (sin contar al Séptimo).

Dentro de los símbolos cíclicos del régimen nocturno de la imaginación, cuya ambición básica es dominar el devenir por la repetición de instantes temporales, encontramos el símbolo de la tríada, que es siempre de esencia lunar, y que busca la integración de los contrarios. En el romanticismo

literario, tal como nos señala Durand, es donde es más claro y fácilmente accesible este esfuerzo sincrético por reintegrar al Bien el Mal y las tinieblas bajo la forma mítica de Satán, el ángel rebelde. El romanticismo hereda toda la dramatización de la literatura bíblica, la iconografía medieval y el *Paraíso perdido* de Milton, pero no es la rebelión lo que se exalta casi siempre. Más bien se trata de que el romanticismo, obsesionado por el problema del mal y no aceptando jamás el dualismo maniqueo, emprende un vasto proceso de rehabilitación mítica del mal (Durand, 1982: 267-81).

El problema de la reflexión sobre el mal y el intento de integrar los contrarios lo encontramos también en la obra de Laura Gallego. Se manifiesta claramente a nivel cósmico con las relaciones entre los Seis y el Séptimo, así como con las relaciones entre los dioses y su propia creación. Pero, a un nivel más "terrenal", esta integración la vemos también en la tríada protagonista, cuyo vínculo queda simbólicamente establecido al final de la tercera novela con el nacimiento de los hijos de Victoria. Primero nace Erik, el hijo de Jack, pero Christian lo acepta como si fuera suyo también y todos conviven como una familia armoniosa:

Y Erik seguía creciendo. Lo estaban criando entre los tres. Christian pasaba mucho tiempo en la casa; tenía un cuarto para él, que podía usar cuando le apetecieran, y solía quedarse durante largos períodos de tiempo, de varios meses, a veces. Jack sabía que Victoria y él pasaban la noche juntos de vez en cuando, pero Christian era lo bastante discreto como para no mencionarlo jamás ni acercarse a Victoria si Jack estaba cerca; y Jack era lo bastante considerado como para hacer viajes cortos de vez en cuando, dejándoles intimidad (Gallego, 2006: 924).

Luego nace Eva y, para evitar que le hagan daño por ser la hija del shek, deciden huir a la Tierra. La vuelta a casa y el reencuentro de toda la familia (Christian había escapado ya antes porque los vencedores seguían buscando a los sheks que habían permanecido en Idhún para matarlos) es el final de la historia, un final lleno de esperanza en un futuro, sin embargo, incierto:

Tras despedirse de Shail por última vez, los cuatro dieron el paso que los llevaría lejos de Idhún, de vuelta a casa. No sabían qué les aguardaría allí. No sabían si serían bien recibidos en el mundo que una vez los había visto nacer, ni si sus hijos, nacidos idhunitas, podrían ser niños normales en la Tierra o, por el contrario, manifestarían poderes heredados de sus extraordinarios padres. No podían saberlo, pero, en aquel momento, no les importaba. Regresaban a casa (Gallego, 2006: 942).

Memorias de Idhún nos sorprende en más de una ocasión por ser algo más de lo que prometía ser. Los comienzos de la trilogía nos llevan a esperar una *faery-tale fantasy*, un relato cuyo mundo secundario está dominado por la magia, pero en el que los dioses ya no juegan ningún papel como fuerzas sobrenaturales. Sin embargo, más adelante, comprobamos que Idhún responde, en realidad, a una causalidad sobrenatural, divina, acercando la historia a una *myth fantasy*.

Por otra parte, la oposición entre buenos y malos que se nos ofrece al principio de la narración, la antítesis de contrarios característica del régimen diurno de la imaginación, se revela finalmente errónea, pues las cosas son bastante más complejas de lo que parecían en un primer momento. Jack/Yandrak y Christian/Kirtash, como representantes de sus razas enfrentadas, nos hacen ver con su evolución que la distinción entre el bien y el mal no es tan clara como creíamos, algo que se refleja a un nivel metafísico con la caracterización y el comportamiento de los siete dioses.

Conclusiones

En este artículo, creemos haber mostrado la utilidad de *La estructuras antropológicas de lo imaginario* de Gilbert Durand como herramienta de análisis del género de la *high fantasy* a través de este estudio de *Memorias de Idhún* y, más concretamente, de la tríada protagonista.

El relato entra de lleno, de hecho, en el régimen nocturno de la imaginación, con una síntesis de contrarios a la que contribuye, en el caso de los personajes protagonistas, la figura intermediaria de Victoria. El vértice femenino de este triángulo de híbridos que han de salvar Idhún de la tiranía de Ashran consigue gracias al amor unir bajo un mismo techo lo que parecía imposible de unir. Antes de saber racionalmente, antes de conocer los verdaderos acontecimientos de la historia idhunita, la realidad de la esencia divina, Victoria instintivamente se siente atraída por Jack y por Kirtash por igual, aunque sepa que éste último es un asesino que lucha contra la Resistencia, aunque todos le repitan que es un error, una traición, probablemente, porque el corazón tiene razones que la razón no comprende.

El libro de Durand y los regímenes de la imaginación que propone permiten, como hemos visto, un análisis sugerente desde una perspectiva simbólica de este tipo de literatura con una fuerte raigambre mítica. Confiamos, por tanto, en haber propuesto con este trabajo un camino válido más para futuras investigaciones en este campo.

Referencias bibliográficas

- CAMPBELL, J. (2000). *L'eroe dai mille volti*. Parma, Ugo Guanda Editore.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- CIRLOT, J.E. (1973). *A Dictionary of Symbols*. London, Routledge & Paul.
- DURAND, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- GALLEGO GARCÍA, L. (2004). *Memorias de Idhún I. La Resistencia*. Madrid, SM.
- _____ (2005). *Memorias de Idhún II. Tríada*. Madrid, SM.
- _____ (2006). *Memorias de Idhún III. Panteón*. Madrid, SM.
- GONZÁLEZ DE LA LLANA, N. (2009). *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*, Aachen, Shaker.
- ROAS, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.
- TOLKIEN, J.R.R. (1975). "On Fairy-Stories" en *Tree and Leaf. Smith of Wootton Major. The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelms's Son*. London, George Allen & Unwin, págs. 11-79.
- TYMN, M.B.; ZAHORSKI, K.J.; BOYER, R.H. (1979). *Fantasy Literature. A Core Collection and Reference Guide*. New York/London, R.R. Bowker Company.
- SULLIVAN, C.W. III (1996). "High Fantasy". P. Hunt (ed.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London, Routledge.

M^a Pilar González Vera

Dept. Filología Inglesa y alemana
Facultad de Educación
Universidad de Zaragoza

pilargv@unizar.es

(Recibido 28 abril 2011/
Received 28th April 2011)

(Aceptado 30 mayo 2011/
Accepted 30th May 2011)

La expresión de romanticismo en la saga *twilight*

THE EXPRESSION OF ROMANTICISM IN THE TWILIGHT SAGA

Resumen

La Saga Crepúsculo se trata de una serie de películas de fantasía romántica basadas en las novelas *Twilight series* de la escritora norteamericana Stephenie Meyer. Las adaptaciones cinematográficas de *Crepúsculo* y *Luna Nueva* se estrenaron en 2008 y 2009, respectivamente, convirtiéndose en éxitos de taquilla y suscitando un renovado interés por el período del Romanticismo. El propósito de este artículo es analizar las expresiones características del Romanticismo encontradas en los filmes, especialmente en *Luna Nueva*. El estudio de las películas examina cómo la literatura juvenil está relacionada con los clásicos no sólo a través de la temática sino también a través de rasgos cinematográficos como son la localización o la representación de los personajes y su relación con la banda sonora. Para ello, el artículo profundiza en la presentación de los escenarios principales de la saga: Forks, La Push y Volterra y su vinculación con la naturaleza y el Romanticismo. De igual modo, se analiza la caracterización de los tres protagonistas: Edward, Jacob y Bella y su conexión con los personajes Románticos.

Palabras clave: Romanticismo, adaptación cinematográfica, música, representaciones de género.

Abstract

The Twilight Saga is a series of romantic fantasy films based on the *Twilight series* of novels by the American author Stephenie Meyer. The film adaptations of *Twilight* and *New Moon* were released in 2008 and 2009, respectively, breaking box office records and stimulating a revival of interest in the Romantic period. The aim of this paper is to analyse the characteristic expressions of Romanticism found in the films, especially in *New Moon*. The study of the films will examine how young adult literature is connected with the classics not only through themes but also through film features such as the setting or the portrayal of the characters and their relationship with the soundtrack. The paper will concentrate on the depiction of the main settings of the saga: Forks, La Push and Volterra and their links with nature and Romanticism. Likewise, it will take into consideration the characterization of the three protagonists: Edward, Jacob and Bella and their connection with the Romantic characters.

Key words: Romanticism, film adaptation, music, representations of gender.

1. Introduction

Meyer's *Twilight Saga* has become a worldwide phenomenon of popular culture. The success of this romantic fantasy series about the romance between Bella, a normal girl, and Edward, a smart vampire

has meant a comeback and an increasing interest in vampires, in supernatural forces and a revival of Romanticism. This paper aims to analyse the film adaptations of *Twilight* and *New Moon* and their relationship with Romanticism through the portrayal of nature, the evocation of the classics and the representation of the Romantic hero through music and in connection with the other main characters: Jacob and Bella.

2. The expression of romanticism in the Twilight saga

1.1. Setting

The complex love story between the human Bella Swan and the vampire Edward Cullen told in *Twilight* and *New Moon* unfolds in the rural Forks, the Indian reserve of La Push and in the Italian town of Volterra. Throughout *Twilight*, the main setting is in Forks. Bella moves from Phoenix, Arizona, a desert area, to Forks, a small rural town in the state of Washington where it rains most of the time. The beginning of the film shows Bella on a plane flying over a scorched landscape, a rocky, dry desert extending for miles, which suddenly turns into deep, dark, misty, green forests covered by the snow. The vision of the snowy mountains echoes the recurrent Romantic motif of majestic mountains which depict "an incommensurateness which must baffle us into humility" (Oerlemans, 2004: 119) and reveals our dependence upon nature. Moreover, the Romantic Movement does not restrict the importance of Nature to the depiction of wild landscapes, but it can also be observed in the role of the wind whose importance is perceived for instance in Brönte's *Wuthering Heights*, where the term *wuthering* is a Yorkshire word that refers to turbulent weather, or in Shelley's "Ode to the West Wind", where the Wind's tameless, swift and proud nature, the outstanding image of the poem, is related to the poet's 'Wild Spirit'. In the Romantic "Ode to Autumn", Keats refers to the west wind as "both the specific wind that the speaker feels and the monolithic representation of all of nature's cyclic forces, seen here in the sweep of changes the speaker sees in the sky [...] The wind is the force 'on whose stream' all these changes are carried" (Oerlemans, 2004: 121). Wind performs the same function in *Twilight*. Wind is the force of nature that brings about two major changes. Firstly, it causes Edward to sense Bella's pervasive smell and become irresistibly attracted to her when she comes into the science laboratory and the fan carries her scent to him. Secondly, the wind triggers action when it conveys Bella's scent allowing James to detect her smell after the baseball game. This fact leads him to set off in relentless pursuit of his prey, Bella, and to his death in *Twilight*, and to Victoria's subsequent desire for revenge in *New Moon*.

2.1.1. Forks

As mentioned before, a distinctive feature of the Romantic Movement is the emphasis on the beauty and purity of nature together with an interest in picturesque settings. In the case of the *Twilight Saga*, Forks provides the perfect Romantic natural setting. This provincial town is introduced by Bella at the beginning of *Twilight* in the following way: "In the State of Washington, under a constantly covered sky and rain there is a small town, Forks. Population 3120 people, this is where I am moving" (*Twilight* 00:02:10). Her emphasis on the local character of the town is accompanied by a shot of her in a police cruiser, crossing Lake Crescent and entering the small town full of stereotypical small town characters. This depiction reflects the same "seeming rejection of the city and the culture

it represents" shown by the Romantics (Oerlemans, 2004: 3). In this little town, three locations stand out for the development of the plot: the forest, the meadow and the Cullens' mansion.

The deep forest of Forks is depicted in a Romantic way as a place full of sinister shadows, which strengthen the monstrosity of the creatures that frequent it. There, in the middle of tortured tree trunks, Edward confesses what he is to Bella. The forest embodies the monster in Edward. According to him, he is the "world's most dangerous predator" and the forest is portrayed as his hunting ground. His predatory nature was firstly shown in the opening shots of *Twilight* where he gives chase to a deer in the forest. In *New Moon*, the forest becomes the location chosen by Edward for leaving Bella in order to protect her. It gets darker and she is devastated by a feeling of despair, similar to death, and remains unconscious on the ground. Thus, *New Moon* captures the relationship between Romantic heroes, night and death set by the Romantics and pointed out by Furst (2005: 510) who states that "death, prefigured in the darkness of night, is endorsed as a future release from the awareness of loss" and "night provokes in the Romantic hero a disturbing blend of melancholy and psychic turmoil as he takes stock of his life and contemplates his profound dissatisfaction with his situation" (Furst, 2005: 513).

The antithesis of the forest is represented by the meadow. While forests mean shade and the fears of the characters, the meadow represents light and their hopes. It is the quiet and peaceful place where Edward and Bella are safe. Once Bella tells Edward that she is not troubled by his true identity and the possible risks it entails, they are shown lying on the grass, surrounded by wildflowers and enjoying the intimate atmosphere created by the lack of secrets. The fact that the meadow is the only spotlight in Forks, has further connotations. It implies that the meadow is the only place where their forbidden and unfeasible relationship is possible and it is the only place where Edward can be himself. There, in the meadow, and exposed to the sunlight, Edward's skin glitters like diamonds stressing his beauty. While in the forest, his dark side arises, the meadow mirrors his good nature. Therefore, the film offers a romanticised vision of vampire with his faults and virtues and which breaks with the conventional portrayal of vampires as heartless night creatures found in Gothic works such as Polidori's *The Vampyre* (1819) or Rymer's *Varney the Vampire* (1847).

The last noteworthy location in Forks is the Cullens' mansion which plays a crucial role for a better understanding of the characters. As in Goethe's *The Sorrows of Young Werther* (1774), the house of the Romantic hero is located in the middle of the forest, creating a fusion with nature. The hero's wild nature, therefore, merges with the primitive environment providing a romantic atmosphere which contrasts with the one projected by the civilized town. The town constrains the individual since it attempts to civilize humanity "corrupting virtue and contributing to the moral decline of the human race" (Lokke, 2005: 138), while nature represents peace and harmony, as Edward tells Bella, referring to his home, "it's the one place we never have to hide" (*Twilight*). Cullen's residence is not a cottage, but a luxurious, light and open mansion full of art works tastefully placed throughout. Its walls of glass look out onto the river. The appearance of the river in the scenery is a similarity to another of Goethe's work, *Märchen* (1795). As Lokke (2005: 143) points out that tale

portrays a world divided into separate realms that must be united and brought into harmony in order to usher in a new golden age of peace, beauty, and eternal youth. [...] A river divides the universe of the tale in two; on the one bank of the river the mundane

lives of an old man and old woman proceed; the other side is home to a beautiful Lily, lonely and ideal, whose touch is fatal.

Likewise, in the *Twilight saga*, the river next to Cullen's home works as a bridge between Edward's immortal and fantasy world and Bella's real and perennial world.

2.1.2. La Push

The other major setting is La Push, whose natural beauty and the roughness of its ocean made it a popular place for surfing and whale watching, as Eric and Angela let Bella know in *Twilight*. The substitution of La Push for Forks as the main setting in *New Moon* is not casual and, as in the case of the Romantic writers, is related to the fact that "the representation of nature and the exploration of the human relationship to nature permeates all aspects of literary art from genre and form to plot and character" (McKusick, 2005: 413). Whereas the main location in *Twilight* is Forks and the main male character is Edward, *New Moon* concentrates on the depiction of Jacob and La Push. As happens in the former film, there is a close relationship between the portrayal of the character and the setting. The images of the unspoilt coastline and of Sam and his friends' reckless attitude diving from rugged cliffs reinforce the wilderness and bravery of Jacob and the rest of the pack. Jacob gets a prominent role in *New Moon* when he becomes a huge part of Bella's life once Edward leaves her and his real nature is unveiled. His story as werewolf is inextricably tied to the legend of the Quileute tribe, who dwells in La Push. In the same way as the Romantics did reviving ancient legends, Meyer resorts to the folk tale of the supernatural origins of the Quileute tribe which claims to descend from wolves, in order to connect the Indian character of Jacob to werewolves. Thus, *New Moon* encompasses the Romantic passion for wild landscapes and for the myths which provided a feeling of integration that "served to overcome the solitude people experienced as a consequence of enlightened reasoning" (Ebers 1985: 54). The inspiration from the myths may be observed in Goethe's *Faust*, based on a classic German legend, or in Keats' poems "Ode to Psyche", which deals with the Cupid and Psyche myth, and "Ode to Apollo", a tribute to a whole pantheon full of great poets.

2.1.3. Volterra and the evocation of the classics

The last important setting is the historical site of Volterra. The introduction of this real Italian town in *New Moon* as the home to the mysterious Volturi, a coven of powerful and ancient vampires, is not casual. Its choice is related to another Romantic motif: the evocation of the classics, which is achieved in two different ways. On the one hand, Volterra represents the classical antiquity and, on the other hand, it is a clear reference to Shakespeare.

First of all, Italy was regarded as one of the favourite destinations by the Romantics due to its majestic grandeur. An example of this is Ann Radcliffe's choice of this country for the scenic interludes in *The Italian* which

play on the uneasy relation between touristic description and a Gothic code for the exotic and mystery. Her set-piece accounts of Italian scenery borrow literally from travel writing a sense of the actuality of setting, which becomes a formulaic strategy for grounding the symbolic, supernatural, and psychological realities that are the primary subject of her novels. (Oerlemans 2004: 181)

Apart from this, Volterra is linked with Romanticism due to its connections with the Ancient Greece. The town is known for its funeral urns which date back to the Hellenistic period and the Romantic

focused interest in the Ancient World resulted in the phenomenon of Romantic Hellenism. This involved the recovery of classical models, for instance, in architecture "there was a Greek Revival that began by coexisting with other styles such as the Gothic" (Webb, 1995: 149). This can be observed in *New Moon* when the Volturi are introduced. The scene shows an 18th century oil painting in which the Volturi are depicted as Grecian figures in swirling robes writhing among pillars and balconies reminding of royalty. These enforcers dedicated to keep the secret of the existence of vampires are portrayed as the antagonists of the Cullens. Whereas the Cullens embody the ideals of Romanticism, the Volturi incarnate those of the Enlightenment. The Romantic Movement arose in response to its predecessor, the Enlightenment, attacking "Enlightened, classicizing, conformist rationalism in recognition of unstated emotions and unconscious instincts" (Brown, 1995: 26). The Volturi have a clear connection with the Enlightenment since they have the same deep respect for the Arts and the Science and for the law as the Enlightened. Thus, when Bella asks about them, Edward describes them as "very refined – Not respect for human life, of course, but respect for the Arts and for the Science, at least, and the law. Above all, the law" (*New Moon*, 00:10:55).

Greece is also present in the depiction of Edward, who according to Bella is like "a perfect statue, carved in some unknown stone, smooth like marble, glittering like crystal" (Meyer, 2005: 228). His classical beauty and his extremely pale look remind of the whiteness of Greek sculptures that so much impressed Romantics like Winckelmann and which induced him "to emphasize the purity and classical serenity of Greek art and it coincided with his desire to celebrate what he called "a noble simplicity and sedate grandeur in Gesture and Expression"" (Webb, 1995: 162).

The choice of Volterra is also associated with the inclination, shown by Romantic writers such as Scott or Coleridge, to use Shakespeare's scenes and motifs (Grundmann, 2005: 35). In this case, Meyer immortalises in *New Moon* the scene from the Shakespearean tragedy *Romeo and Juliet* (1597) where the Romantic and tormented hero, in a performance of excess, is determined to commit suicide after hearing his beloved was killed. However, Meyer avoids the tragic ending by the introduction of another feature typical from the Romanticism. When Bella flies to Italy to save Edward from killing himself, she shows certain autonomy leaving her father's house without permission and heading to another continent. In doing so, she conveys the romantic paradigm pointed out by Oerlemans (2004: 152), who comments on the Romantics interest in travelling by saying

Tourism and travel invoke a romantic paradigm in that moving into unfamiliar territory isolates the self, allows it to recognize and recreate its own autonomy, which is more or less the same thing as a sense of authenticity.

New Moon, nevertheless, conveys more parallels with *Romeo and Juliet*. At the beginning of *New Moon* (00:00:35), Bella reproduces the lines of Shakespeare's tragedy "These violent delights have violent ends And in their triumph die, like fire and powder, Which, as they kiss, consume" (*Romeo and Juliet*, Act II, Scene VI). The intertextual reference is a prelude to the disastrous consequences in *New Moon* that will follow from the same story of forbidden relationships and sacrifices of love told in *Romeo and Juliet*. The impossibility of love between a mortal teenager and an immortal vampire reminds of the love sprang up between the young members of the two Italian rival families, the Capulets and Montagues. Likewise, the film *New Moon* adds another intertextual reference to this Shakespearean tragedy, when Edward, in class of English (*New Moon*, 00:10:00), recites the last lines of Romeo before committing suicide:

O here Will I set up my everlasting rest
And shake the yoke of inauspicious stars
From this world-wearied flesh. Eyes, look your last.
Arms, take your last embrace! And lips,
O you The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing
Death. (*Romeo and Juliet*, Act V, Scene III)

By means of this reference, the identification of Edward with Romeo is reinforced as well as their relation to death. In the same way as *Sturm und Drang* drama resorted to Shakespearean characters, *New Moon's* protagonists are idealistic young heroes whose "fight for freedom and love is usually frustrated, and a yearning for withdrawal into the idyllic can be discerned in many of the plays" (Grundmann, 2005: 36).

1.2. The portrayal of the characters

Furthermore, the characters of the *Twilight Saga* are based on binary oppositions in a parallel way to those presented in Shakespeare's *Romeo and Juliet* and highlighted by Schlegel in his "On Shakespeare's *Romeo and Juliet*" (1797). According to Grundmann (2005: 38) Schlegel points out the artistry of the composition of this play displayed in the setting of binary oppositions between characters. These oppositions are mirrored in the antagonism of Edward and Jacob and in the relationship of Edward and Bella.

2.2.1. Edward and Jacob

Edward is above all characterized by being a vampire. This horrifying figure from primitive folklore became a recurrent literary motif for the Romantics who looked for inspiration in the traditional tales. Vampires thus became characters in the works of Romantic writers such as in Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner* (1799), in Emily Brönte's *Wuthering Heights* (1847) or in Charlotte Brönte's *Jane Eyre* (1847). They were also central characters in Gothic works like in Polidori's *The Vampyre* (1819), who introduced the vampire as a modern aristocratic fiend. This image remains, according to Senf (1988: 15), as

one of the twentieth century's most powerful myths [...] and the sheer quantity of recent works that feature the vampire attests to our continued fascination with this powerful erotic being, the outsider and rebel.

In the *Twilight Saga*, Meyer recovers this figure, portraying Edward as an outsider and a handsome rebel. Although his beauty and his sensitiveness stand out among his counterparts, he is represented as a human. The process of the humanization of vampires was commented on by Eco (1995) who observes how vampires have been acquiring more and more human features and the marked tendency to portray vampires as smart teenage students whose appearance contrasts with the earlier ones which generally inspired fear and horror. Nevertheless, vampires in twentieth-century literature have other characteristics such as hypnotic eyes and extreme pallor, as Senf (1988: 9) points out. In *Twilight*, Edward's golden eyes capture Bella's attention and his pallid skin is typical of dead bodies.

Furthermore, Eco (1995: 56) describes the new vampire as "Elegante adversario, un antihéroe trágico, rebelde con causa y... ahora también "superhombre" de los públicos masivos del siglo XXI", highlighting the tragic nature of the character, the rebelliousness suggested by Senf (1988) and his popular appeal. All these characteristics are reflected in the portrayal of Meyer's character of Edward, who according to Martínez (2009) is a representation of the romantic hero. She highlights

his depiction as a seventeen year-old student, member of a chic vampire family who live in a mansion, and the fact that he is sensitive, smart and accursed as he does not have a soul. His torment is present in his relationship with Bella throughout *Twilight* and *New Moon*. In *Twilight*, Edward rebukes Bella for regarding him as a hero at the same time he tells her: "You're talking about superheroes. What if I'm not a hero? What if I'm a bad guy?". Similarly, he refers to himself as "the lion that fell for the lamb" and in *New Moon* he abandons her in order to protect her from himself. Instead, Bella does not renounce her love as she firmly believes in the natural goodness of man, a belief defended by the Romantics.

Edward's goodness is corroborated by his choice about vegetarianism. He and the rest of the members of the Cullen family are not evil as they do not feed off of human blood. This relationship between vegetarianism and good nature was already highlighted by the romantic writers who supported the idea that: "that characteristics associated with a type of food would, in one way or another, be passed on to those who consumed that food [...] and that eating meat made one sanguinary" (Oerlemans, 2004: 102). Thus, Edward's eating habits underline the gentleness, softness and mildness of the romantic hero.

Moreover, music plays a crucial role in the portrayal of the characters in the *Twilight saga*. It can be classified into two groups: A) the type of music that characterises Edward and B) the kind of music that describes the other male main character, Jacob. The first example within the first group is Verdi's "La Traviata: Libiamo ne' lieti calici", which sounds the first time Bella comes in Edward's house. The scene of the Cullens preparing elaborate platters of Italian pastas with background classical music displays the portrait of a refined family. This refinement associated with the romantic heroes is also observed in Edward's sophisticated musical taste. He confesses that his favourite song is Debussy's "Clair de Lune" ("Moonlight"), classical music from the eighteen-nineties whose solo piano version is part of the *Twilight's* soundtrack. In addition, the Romantic Movement establishes a relationship between music and the romantic hero, who "is freed and transcends time itself by giving himself up to the spirit of music and love" (Lokke, 2005: 147). Thus, the youthful Edward surrenders to music and shows his passion in his mastery playing his own lullaby on the piano and in his shelves full of vinyls, and CDs.

The character of Jacob is, in turn, identified with ethnic music, as can be seen in *New Moon*. Jacob, one of Bella's friends and member of the Quileute Indian tribe, replaces from Edward once he abandons her in *New Moon*. Jacob is portrayed as being complete opposite Edward in several different ways, including music. First of all, Jacob, as a werewolf is Edward's natural enemy. In European literature, the wolf was traditionally regarded as an embodiment of evil (McKusick 2005: 429), and in *New Moon*, Jacob becomes a menace to the romantic hero, as both compete for Bella's love. Their differences are also observed in the skin. The colour and the warmth of Jacob's skin contrast with Edward's extremely pale and chilled skin. Thirdly, Jacob's musical taste differs from Edward's, too. Jacob's preference for folk music is expressed when he is with Bella working on the motorbikes and Amadou&The Magic Number's song "All I Believe in" sounds. Then, Bella turns off the radio because she associates music with Edward and Jacob complains since he likes that kind of music. Apart from the use of ethnic music to strengthen differences between the two male main characters, it emphasises the presence of folkloric motifs representative of Romanticism.

2.2.2. Bella

Finally, the connections with Romanticism can also be observed in the portrayal of the normal human, Bella. The first thing that relates her to the Romantic Movement is her name: Isabella, a name with Italian roots that means "beautiful". Her name coincides with the name of the Romantic main character of Keats' "Isabella, or The Pot of Basil" and with the heroine of *Measure for Measure*, a tragi-comedy by Shakespeare whose works had a profound influence on the Romantics. On the one hand, the Romantics' interest in the Ancient World is transferred in the choice of an Italian name for the protagonist. In addition, the origin of her name together with the forbidden relationship shown in *Twilight* suggests an obvious link between Bella and the Italian character of Juliet from Shakespeare's *Romeo and Juliet*.

Bella is depicted as an innocent clumsy teenager, who is tripping over all the time and who is not good at dancing. Nevertheless, the Romantics believe that this simplicity was a virtue and a sign of purity rather than a fault. According to Mellor (1993: 26)

Since the object of romantic or erotic love is not the recognition and appreciation of the beloved woman as an independent other but rather the assimilation of the female into the male (or the annihilation of any Other that threatens masculine selfhood), the woman must finally be enslaved or destroyed, must disappear or die.

This is the case of Bella, who may be killed by a vampire and who is not able to defend herself. She depends on Edward, who assumes his responsibility for looking after her, as he tells Bella: "it's my job; to protect you" (*New Moon*, 00:12:40). In the same way, he asks her not to do anything stupid or reckless when he abandons her in order to protect her from himself. However, when Edward leaves Bella, she confesses

I am lost. When you left, and he left, you took everything with you. [...] It is like a huge hole that has been punched through my chest. But in a way, I am glad, the pain is my only remainder that he was real, that you all were. (*New Moon*, 00:28:55)

She only finds relief to her sadness and depression in Jacob, who becomes her new protector. The aspect of protection and power is crucial in the *Twilight Saga* as well as in Romanticism. Throughout Romanticism, in a society already patriarchal, women were seen "as the weak link in every class confronting a superior male-dominated class" (Kelly, 1995: 202). The *Twilight Saga* depicts a patriarchal family where Bella is in charge of all the household duties, whereas her father, Charlie never cooks or cleans. As aforementioned, Bella is fragile and needs to be protected, either by Edward or by Jacob. Furthermore, she is inexperienced and, consequently, she has to ask Jacob to help her to fix the motorbikes in *New Moon*. In exchange, she offers to help him with homework in order not to be a bad influence. Then, Jacob offended points out her lack of skills and the fact that he is the "influencer" and she is the "influence". Lastly, Bella comes from Phoenix, the city, and like women in Romanticism, represents the trappings of civilization to the romantic hero. An example of this is that her suicidal behavior on cliff-diving leads Edward to danger.

Conclusions

Meyer's *Twilight Saga* keeps certain resemblance with the Romantic Movement as has been seen throughout this paper. This series has become a revival of vampires. Although vampires are mythological beings, they are not popularised until the early 18th century when the Romantic and Gothic literature recovered the interest in folklore and supernatural features and therefore, vampires became stock characters. At that time, vampire stories, which combined elements of horror and romance, were popularised through penny dreadful publications. These stories, based on Romantic and Gothic novels, were aimed at teenagers, like the *Twilight Saga*. Nowadays, the success of these films based on Meyer's fiction is having the same powerful impact reviving Romantic and Gothic literature. In spite of its popular character, the *Twilight Saga* evokes the Romantic spirit through the illustration of Romantic features such as the active role of nature, the like for the Ancient World, the rediscovery of Shakespeare and the portrayal of the Romantic hero through his relation to music and to the other characters.

Bibliographic references

- BROWN, M. (1995). "Romanticism and Enlightenment". In Curran, S. (Ed.). *The Cambridge Companion to British Romanticism* (pp.25-47). Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, U. (1995). *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen.
- EBERS, M. (1985). "Understanding Organizations: The Poetic Mode". *Journal of Management*, 11 (2): 51-62.
- FURST, L. R. (2005). "Lighting up night". In Ferber, M. (Ed.). *A companion to European Romanticism* (pp. 505-522). Cornwall: Blackwell Publishing.
- GRUNDMANN, H. (2005). "Shakespeare and European Romanticism". In Ferber, M. (Ed.). *A companion to European Romanticism* (pp.29-48). Cornwall: Blackwell Publishing.
- KELLY, G. (1995). "Romantic fiction". In Curran, S. (Ed.). *The Cambridge Companion to British Romanticism* (pp.196-216). Cambridge: Cambridge University Press.
- LOKKE, K. (2005). "The Romantic Fairy Tale". In Ferber, M. (Ed.). *A companion to European Romanticism* (pp.138-157). Cornwall: Blackwell Publishing.
- MARTÍNEZ DÍAZ, A. N. (2009). "Amor y terror: el "consuelo" de *Crepúsculo*". *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. Consulted on 23 April 2010, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/crepuscu.html>
- MCKUSICK, J. C. (2005). "Nature". In Ferber, M. (Ed.). *A companion to European Romanticism* (pp.413-433). Cornwall: Blackwell Publishing.
- MELLOR, A.K. (1993). *Romanticism and Gender*. London: Routledge.
- MEYER, S. (2005). *Twilight*. New York: Little, Brown and Company.
- OERLEMANS, O. (2004). *Romanticism and the materiality of nature*. Toronto: University of Toronto Press.
- SCHLEGEL, A. W. von. (1797). *On Shakespeare's Romeo and Juliet*. In Die Horen, 57-112.
- SENF, C. A. (1988). *The vampire in nineteenth-century English literature*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- WEBB, T. (1995). "Romantic Hellenism". In Curran, S. (Ed.). *The Cambridge Companion to British Romanticism* (pp.148-176). Cambridge: Cambridge University Press.

Pablo Lorente Muñoz
Profesor de lengua castellana y literatura
Cuerpo de secundaria
Gobierno de Aragón
Lorentepablo@hotmail.com

(Recibido 19 febrero 2011/
Received 19th February 2011)

(Aceptado 25 mayo 2011/
Accepted 25th May 2011)

El caso Jordi Sierra i Fabra

THE CASE OF JORDI SIERRA I FABRA

Resumen

En este artículo, pretendemos analizar una mínima parte de la obra de Jordi Sierra i Fabra para observar cuáles pueden ser las razones que fundamentan el gran éxito, tanto entre el público como entre la crítica, del escritor catalán. Para ello, hemos centrado nuestra atención en cuatro novelas publicadas en los años noventa (*Campos de fresas*, *El niño que vivía en las estrellas*, *Nunca seremos estrellas del rock* y *La balada del Siglo XXI*) pero que son de gran actualidad, dado que su lectura es un ejercicio continuo, sobre todo, en los centros escolares. Así pues, hemos estudiado el interés de estas novelas desde un punto de vista literario -comparándolas con algunas de las principales características de la Literatura Infantil y Juvenil-, así como desde el punto de vista del docente -viendo cómo la obra de Sierra i Fabra se ajusta a los principios generales de la Educación Secundaria Obligatoria-.

Palabras clave: Literatura Infantil y Juvenil, Jordi Sierra i Fabra, novela, Educación Secundaria Obligatoria.

Abstract

In this paper, we try to analyze a minimum unit of the work of Jordi Sierra i Fabra to see what could be the reasons that support his great success among both the public and from the critics, of this catalonian writer. Therefore, we have focused our attention on four novels published in the nineties (*Strawberry Fields*, *The boy who lived in the stars*, *We will never be rock stars* and *The Ballad of Century XXI*) but which are very prevalent nowadays since its reading is an ongoing exercise, especially in schools and high schools. Thus, we have studied the interest of these novels from a literary point of view -comparing them with some of the main features of the Children's Literature-, as well as from the point of view of the teacher -analyzing how the work of Sierra i Fabra meets the general principles of Secondary Education-.

Key Words: Children's Literature, Jordi Sierra i Fabra, novel, Secondary Education.

1. Introducción

Si tenemos la intención de leer o proponer que nuestros alumnos, hijos, vecinos..., que están cursando ESO y buscamos en Internet este tipo de libros, la primera sorpresa es que en todas las páginas consultadas aparece el nombre de Jordi Sierra i Fabra. Por ejemplo, si realizamos en Google la búsqueda: "Lecturas ESO", veremos que en las cinco primeras entradas, de páginas tan diversas como un blog, la

página de la Consejería de Murcia, el "Departament d'Educació" de la "Generalitat de Catalunya" o en un estudio de investigación del Instituto Cervantes, se recomiendan libros del autor catalán.

Uno de los objetivos principales de estas páginas es averiguar por qué la obra del autor que nos ocupa se considera útil y pertinente para proponer su lectura, en muchos casos, obligar a los alumnos de secundaria a que lean alguno de sus libros, es decir, de dónde surge este consenso y cuáles son las razones, literarias o sociológicas que nos llevan, como profesores a trabajar la obra de Sierra.

Una de las razones, si acaso la más obvia, es que la obra de Jordi Sierra i Fabra es extensísima. Prácticamente, y siguiendo la información que el propio autor nos ofrece en su página web, ha desarrollado todos los géneros, además, con un enorme éxito tanto de público –los datos de sus ventas son impresionantes, por ejemplo, ya ha vendido más de 600.000 ejemplares de su obra *Campos de fresas*- como de crítica, no en vano, ha recibido más de sesenta galardones de muy diferente naturaleza.

Por otra parte, es especialista en historia del rock (ha escrito numerosas biografías) y, en gran medida, en sus libros de LIJ aparece reflejado este mundo que está muy cercano a los gustos de los alumnos.

Sin embargo, ser autor prolífico, no garantiza que los alumnos de ESO tengan por qué leer la obra de un autor, ahí está, el ejemplo de la desaparecida Corín Tellado –unas 4.000 novelas de las que se han vendido 400 millones de ejemplares-, dudo mucho que alguna de sus novelas sean lectura obligatoria en ningún centro escolar. Así que debe haber otras razones y, precisamente, ese va a ser nuestro principal objetivo, descubrir qué se encierra en algunos de sus libros –dado lo extenso de su producción, pensamos que es inadecuado hablar de su obra- de LIJ. Para ello, hemos escogido algunos de sus libros más populares.

2. Características generales de la LIJ

Las razones antes expuestas hacen que resulte complicado comentar su obra en general, sin embargo, creo que tras la lectura de algunos de sus libros, nos pueden dar la ocasión de observar algunas de las características más importantes de su quehacer narrativo.

La mayor parte de los libros tratados tienen varios puntos en común. Podemos tomar como punto de partida la definición que nos da Teixidor (1995) sobre "la mejor literatura juvenil". Para el autor, sería aquella que cumple las siguientes características:

- "Búsqueda de la identidad por parte del protagonista": Sobre estas ideas, creo que vale la pena decir que, bajo mi punto de vista, la literatura es en gran medida una búsqueda de la identidad y que bien se podría hacer una historia literaria basada en la idea de identidad. Por ejemplo, cómo en la literatura del "imaginario quimérico" (Beltrán, 2002), Homero, por poner un caso, la identidad está basada en el linaje y cómo, conforme avanzan los siglos, la idea del linaje y la sociedad patriarcal se pierde, en parte por la erosión del humorismo hasta dar, por ejemplo, una perfecta parodia del fenómeno de creación de identidad en *El Lazarillo de Tormes*, donde el topónimo nos da una información bastante precisa de lo que va a suceder. Hablamos de creación de identidad en unos jóvenes que, en gran medida la están buscando, así que el concepto es algo diferente, como veremos a continuación.
- "Implicación del lector en esa búsqueda": No hay literatura sin lector, además, el éxito de la

obra será mayor si el lector logra identificarse con la obra y con los personajes, también nos ocuparemos de ello

- "Utilización de fórmulas de literatura popular": En cuanto a la utilización de fórmulas de la literatura popular, el término es algo vago puesto que puede referirse a formas de la antigüedad asociadas normalmente a la literatura oral pero en muchas ocasiones se ha señalado la similitud entre la estructura actancial de la LJ con la descripción de Propp en *Morfología del cuento*, en líneas generales, sobre todo en las novelas más breves y sencillas, podemos estar de acuerdo.
- "Respeto a la edad de los lectores": este concepto es fundamental y se puede entender en varios aspectos, todos ellos aplicables y pertinentes, creo que el respeto fundamental es que la obra sea lo más literaria posible (artística por tanto), y no panfletaria u oportunista.
- "Presentación adecuada de los misterios de la vida"
- "Apuntes éticos sobre formas de vida": término fundamental este puesto que la LJ debe, uniéndose con el término anterior, bajo mi punto de vista, respetar el viejo principio horaciano del "docere et delectare". Más adelante, observaremos que estos apuntes éticos, se han convertido en una de las piedras angulares de la creación temática de la literatura que nos ocupa.

3. Algunas consideraciones sobre los libros de Sierra i Fabra

Centrándonos en la obra de Sierra, en primer lugar y en cuanto a la forma, podemos señalar que los libros leídos mantienen una extensión bastante similar, ninguno de los revisados supera las 175 páginas, por lo que estamos ante un producto literario definido, quizá en parte, por las propias editoriales, que quizá piensan que deben acotar el número de páginas para un determinado público. Sin embargo, todos sabemos que algunos alumnos no tienen ningún inconveniente en leer libros de mayor extensión, pienso, por ejemplo, en las obras de J. K. Rowling (saga de Harry Potter) o en la saga de Meyer (*Crepúsculo*). De igual manera, priman los capítulos muy breves así como la construcción oracional sencilla, en ocasiones simple, con un predominio muy marcado de la oración simple.

En cuanto al léxico utilizado, podemos considerar que tiene una doble función. En primer lugar y desde el punto de vista docente, dar modelos léxicos y aumentar así el vocabulario de los lectores, uno de los objetivos indirectos del fomento de la lectura. En segundo lugar, favorecer el proceso de identificación con el lector al utilizar un léxico accesible y adaptado, en principio, al léxico usado por el público juvenil, sin embargo, en ocasiones que más adelante señalaremos, el autor puede pecar de exceso. Por ejemplo, es difícil pensar que todos los adolescentes, en todos momentos del día, se expresan de esa forma, por lo tanto, creo que hay un error de percepción si aparecen expresiones malsonantes o palabras groseras que no respetan el principio de verosimilitud.

Otro de los puntos de conexión en la obra de Sierra i Fabra son los personajes principales, son siempre jóvenes y casi siempre, bellos. Esta cualidad, enlaza con una de las características más superficiales del cronotopo (Bajtin, 1989) de la novela de aventuras y de la novela de caballerías. Los personajes principales son bellos, por un lado, produce admiración (recordemos el linaje noble de este tipo de personajes) y, por otro, convierte a este tipo de personajes en modelos a seguir e imitar. Debemos tener en cuenta, además, que el público principal de este tipo de obras está descubriendo prácticamente todo, llama la atención en este sentido, la frecuencia con que aparecen descripciones

cargadas con un tímido erotismo, ingrediente, si no fundamental, tampoco desdeñable, para atraer la atención del público, bien sea en el cine, la televisión o en el mundo de la publicidad. Por ejemplo:

Después la vio desnudarse, quitarse la cazadora, las botas, la falda, la blusa, las bragas y el sujetador.

Las dos últimas prendas eran muy blancas.

Recordó lo que había sentido al aplastar ella su pecho contra el cristal del parabrisas. Lo recordó y lo multiplicó por cien, por mil, al verla quitarse las bragas, que acabó arrojando a un lado.

Fue una visión fugaz, pero eléctrica. (Sierra, 1995: 81)

Siguiendo esta lógica y, teniendo en cuenta que nos encontramos ante una serie de libros pensados y destinados a los jóvenes, ello hace que el proceso de reconocimiento e identificación con los personajes, similares a los lectores en cuanto edad, gustos y costumbres y que además, se ven inmersos en una trama propia de la vida cotidiana, sea siempre certero.

Ello se consigue de muy diversas maneras. Muy superficialmente, podemos destacar que una de ellas es el léxico utilizado, en teoría, aunque con las reservas ya expresadas, cercano a los jóvenes. Otra de ellas es la expresión frecuente de problemáticas próximas al público (conflicto entre padres e hijos en *Nunca seremos estrellas del rock*, por ejemplo). Otra es la conformación de personajes lo más próximos posibles a los lectores potenciales, a veces, con criterios basados en los tópicos o con los mismos mecanismos que se pueden utilizar, por ejemplo, en la publicidad. Retomando a Mendoza (1998) y observando las características de los paralenguajes, vemos, por ejemplo, si hablamos de la ropa de los personajes, caparazón externo pero tremendamente poderoso por la cantidad de tópicos que rodean a la manera de vestir:

Según Knapp (1980/1995) las funciones de la vestimenta son la decoración, la protección, el reclamo sexual, la autoafirmación (o la autonegación), el ocultamiento, la identificación grupal y la exhibición de estatus y poder del individuo. A estos significados hay que añadir que la cultura asocia ciertos rasgos de la personalidad con modas o con algunos artefactos. Por ejemplo, Argyle y McHenry (1971) investigaron sobre una población de estudiantes que el llevar gafas se asocia con personas inteligentes y muy trabajadoras. (Mendoza, 1998: 251)

Sin embargo, y profundizando un poco más en este asunto, parece que el proceso de identificación del lector con los personajes se logra por una vía mucho más compleja. Una de las constantes de los libros analizados de Sierra es la utilización sistemática de la estética del patetismo, como señala Beltrán, "la estética más importante que ha conocido la historia" (Beltrán, 2004: 64). Este patetismo, entendido en sentido literario y no común, es un fenómeno corriente por medio del cual el lector va a acompañar el sentir profundo del personaje, sentirá su dicha o su desgracia, compartirá risas o lágrimas, en definitiva, el lector, borrará por un momento su propio espacio y tiempo para compartir el creado por el artista y sentir como sienten los personajes, o cómo sienta el personaje con el que se identifica.

El fenómeno literario del patetismo consiste en:

construir un héroe, un pathos. Patetismo es heroificación, un método de elevación del personaje que hace de él un héroe. Si el patetismo suele reducirse al sentimentalismo,

la heroificación está ausente del didacticismo, como veremos después, y del humor, que constituye la réplica estética al patetismo." (Beltrán, 2002: 64)

Más adelante, en el análisis de las obras, observaremos cómo se produce este fenómeno.

Por otra parte, una de las constantes temáticas de los libros analizados, es que en ellos aparecen una serie de ideas, reflexiones, o temática, relacionada directamente, cuando no es la propia trama, con lo que en Educación se llaman en la actualidad los "valores democráticos". Es decir, una serie de contenidos que se deben tratar en la ESO desde todas las materias, para cumplir uno de los principales objetivos de esta educación, la formación de ciudadanos. El artículo 11 del currículo de la Comunidad Autónoma de Aragón (que adapta la Ley Orgánica 3 de mayo de Educación (LOE) al contexto de dicha comunidad) los recoge de la siguiente manera:

Artículo 11. Educación en valores

1. Atendiendo a los principios educativos esenciales, y en especial a la adquisición de las competencias básicas para lograr una educación integral, la educación en valores deberá formar parte de todos los procesos de enseñanza y aprendizaje, por ser uno de los elementos de mayor relevancia en la educación del alumnado.

2. La educación para la tolerancia, para la paz, la educación para la convivencia, la educación intercultural, para la igualdad entre hombres y mujeres, la educación ambiental, la promoción de la salud, la educación sexual, la educación del consumidor y la educación vial, que se articulan en torno a la educación en valores democráticos, constituyen una serie de contenidos que deberán integrarse y desarrollarse con carácter transversal en todas las materias del currículo y en todas las actividades escolares, pudiendo constituirse en elementos organizadores de los contenidos.

Es decir, una serie de temas que los alumnos deben conocer y sobre los cuales deben reflexionar. En los libros de Sierra, en los analizados un poco más adelante y en otros que serán citados, tanto del autor como de otros, se analizan y se utilizan estos contenidos como telón de fondo para la construcción narrativa. Este hecho, si nos atenemos a la definición de las características de LIJ de Teixidor sobre lo que él llama los "misterios de la vida" es del todo normal, la LIJ debe educar, sobre todo, debe hacer reflexionar en pos de ese espíritu crítico tan ansiado por el sistema educativo. El convencimiento de que la literatura, de cualquier tipo, lo fomenta es firme y, sin embargo, el equilibrio entre la enseñanza y la calidad literaria es complejo, el "docere et delectare" es frágil y, en ocasiones, etéreo. En no pocas ocasiones, el respeto a estos temas educativos se ha convertido en un lastre en la labor creativa, así lo expresa Cansinos (García, 2006: 84)

Esta heterogeneidad temática, que en sí misma no es contraproducente, ha lastrado muchas obras porque desde el principio han sido concebidas de modo oportunista, esto es, no como un objeto de arte en sí mismas, ni como respuesta a la sincera necesidad interior de un autor, sino como un medio para abordar en el aula los diferentes temas transversales recogidos en la última reforma educativa. Estas obras se convierten en "novelas documento" al servicio de la transmisión de una determinada información que interesa puntualmente a los jóvenes. Al mismo tiempo, este hecho ha propiciado un empobrecedor fenómeno de uniformidad temática y formal.

Sin embargo, no es el caso de los libros de Sierra, que siempre encuentra una vía de escape a este peligro. Unos personajes convincentes, a veces más planos que otras pero creíbles y verosímiles casi

siempre, un estilo ágil, un perfecto dominio de la trabazón argumentativa basado en la dosificación perfecta de los tiempos del relato, una historia convincente, atractiva y, como telón de fondo, el problema que mueve a la reflexión, del personaje que lo vive y del lector, personaje también sin darse cuenta.

4. Las obras, relaciones

A continuación, vamos a comentar las obras *Campos de fresas* para observar con detenimiento algunas de las características ya comentadas y, sobre todo, observar desde el punto de vista literario, cómo se construyen y funcionan estos libros.

4.1. Campos de fresas (No bailéis con la muerte) (174 págs.)

El subtítulo que acompaña al título principal, que es, ni más ni menos que una oración con una función lingüística conativa, es prácticamente una orden, también, el contenido de la obra hace que podamos considerar este libro, en mayor medida que otros, como una obra de la literatura didáctica.

La trama de la obra es sencilla, una joven modélica de diecisiete años (Luciana) ha ingerido una sustancia estupefaciente que la ha dejado en coma. Sus amigos (Santi, Máximo, Cinta y Loreto) y su familia se convierten en los protagonistas principales de la acción. Por un lado, sus amigos (incluido su novio Eloy) intentan averiguar qué tipo de sustancia ha consumido la joven para así poder ayudarla, de ahí que la trama se convierta en una búsqueda trepidante de la persona que les vendió las drogas. Tiene por tanto esta obra, una buena parte de los componentes de la literatura policíaca que analizaremos más adelante.

Por otro lado, la familia de Luciana se convierte en observador pasivo de la joven (los padres y la hermana de la chica no se separan de su cama en el hospital) y su función principal es que veamos desde el otro lado, las consecuencias de las acciones de la joven, de ahí una buena parte del didactismo de la obra.

Otros personajes secundarios, normalmente planos puesto que la extensión de la obra no da lugar a una profundización psicológica muy desarrollada, serán la policía, los periodistas y, por supuesto, el traficante y el camello, responsables directos o indirectos –según la interpretación– de lo ocurrido.

La construcción narrativa es mucho más interesante desde el punto de vista literario y, desde el punto de vista del lector, tremendamente moderna. La acción transcurre en apenas veinticuatro horas, desde las "6 horas, 39 minutos" hasta las "19 horas, 29 minutos". Cada fracción de tiempo, es una acción protagonizada por diferentes personajes y, aunque el fenómeno no es nuevo, recordemos, por ejemplo, la serie televisiva "24 horas" cuya primera temporada data del año 2001, es interesante porque dota a la lectura de una fuerte carga de intensidad. Además, la brevedad de cada apartado, apenas una página, hace que la lectura sea ágil. A esta acción trepidante, hay que añadir un interesante procedimiento de creación del patetismo, se logra con los monólogos de la chica en coma, que hasta en siete ocasiones a lo largo de la obra, toma la palabra para mostrarnos la lucha por la vida en la que se halla la chica. La simbología de esta lucha se toma del vocabulario del ajedrez, juego en el que la chica siempre ha destacado. En estas intervenciones, la chica lanza un grito desesperado a su

familia, amigos o novio para salir adelante. Estas intervenciones son muy breves pero tremendamente poderosas y, bajo de mi punto de vista, son el gran logro de la obra, convertir a esta chica en heroína puesto que lucha por la vida:

Estoy al final de un camino y al comienzo de otro.

Puedo escoger.

Retroceder, para empezar de nuevo, por el primer camino, o seguir, para ver que hay en este.

Siento que una parte de mí me empuja hacia adelante, pero hay otro que me obliga a esperar, y luchar.

Como luchan ellos... (1997: 69)

El tema principal, en relación con los criterios de Educación en principios democráticos que hemos señalado anteriormente, es la educación para la salud, centrándose en la toma de sustancias estupefacientes y viendo de primera mano, cómo pueden afectar a nuestra vida. La teoría es que el mal ejemplo, puede desencadenar el bueno.

Además, en esta educación para la salud, hay otros casos a tener en cuenta, por ejemplo, el de una de las amigas de Luciana, Loreto, que está inmersa en una fase avanzada de bulimia que la está destruyendo, llevándola, si no pone remedio, a la muerte.

El tema de las enfermedades asociadas a la alimentación lo trata el mismo autor en *Las chicas de alambre*, esta vez, dentro del mundo de desfiles de moda y la vida de las modelos. Otros autores, desde otras perspectivas alejadas de la LJJ, se han adentrado también en este peculiar universo, como Geneviève Brisac (*Pequeña*), la recopilación de testimonios de Nuria Molinero (*Delgadas*) o el caso de la modelo Nieves Álvarez, recogido por Lola Cintado en *Yo vencí la anorexia*.

Esta chica, a la que el autor dedica una buena cantidad de páginas, deteniéndose en la relación con los padres, los consejos del psiquiatra... y, sobre todo, en una profunda descripción física que es llamativa. Ya hemos mencionado el tratamiento del erotismo en algunos de los libros de Sierra, erotismo, fundamentado a menudo en las descripciones de los personajes, sobre todo femeninos. En este caso, cuando Loreto está ante el espejo, sólo hay espacio para la lástima, para generar en el lector una reacción, que también heroica de alguna manera a esta luchadora que no es sino recuerdo de sí misma debido a su mal estado físico.

Luciana, su buena amiga que prometió estar siempre a su lado y ayudarla está en coma, y precisamente eso, es lo que la salva. De nuevo vemos un proceso de heroificación de Luciana, y es que, al estar debatiéndose entre la vida y la muerte, finalmente, Loreto, entiende su propio mal y cómo detener al fin, ese proceso de autodestrucción.

La obra está situada en los tiempos de la "ruta del bakalao", hoy ya prácticamente desaparecida; también, en los tiempos de la peseta, sin embargo, este anacronismo no tiene demasiada importancia porque, por desgracia, los problemas de drogadicción no desaparecen en el tiempo, simplemente cambian de forma. Y es que este es otro de los grandes temas, también en relación con la educación para la salud, la aparición de las drogas y su relación con la juventud. González (2008) analiza con detalle este tema en la LJJ, más en concreto en: *Callejón sin salida* (1987) de Gemma Lienas, *La puerta de las sombras: Atrapados en la droga* (1998) de Montserrat Tapias-Fernando y *Okupada* (1997) de

Care Santos. Podríamos citar otras muchas donde este tema está presente, como *Saxo y Rosas* (2001) de Arregui, *¿Y a ti aún te cuentan cuentos?* de Félix Teira (1996) o Ricardo Alcántara en *El agujón del diablo*. Como es obvio, no es un tema original, además, los puntos de vista desde el que es tratado este tema son enormes, la narcoliteratura hispanoamericana, la novela neorrealista española (*Historias del Kronen* de José Ángel Mañas), o la visión tremendista del cine, donde los personajes, normalmente, no tienen esperanza: *Requiem for a dream*, *Miedo y asco en Las Vegas*, *Heroína* y un largo etcétera.

La principal diferencia entre la obra que nos ocupa y las que hemos citado –de entre las muchas posibles– es la posibilidad de redención, no olvidemos que nuestro personaje ha sufrido un proceso de heroificación, necesario para fundamentar la visión didáctica de esta obra.

4.2. Nunca seremos estrellas del rock

Ventura, el personaje principal, un joven de 19 años huye de Gerona camino a ninguna parte, en una acción que se desarrolla en un breve espacio de tiempo, dos días. Huye porque ha comenzado un viaje a los infiernos de uno mismo por la senda del robo y la violencia. Deja atrás todo lo que conocía y se enfrenta a la vida con la “mirada de un viejo” y los recuerdos de un niño. Por medio, una mala relación con sus padres que poco a poco se va aclarando pero que dejará al lector en una pequeña confusión.

Falta en esta obra un ápice de verosimilitud para comprender mejor las acciones del personaje, movido por esa relación frustrada con los padres de la que el lector no tiene mucho conocimiento. En cualquier caso, muchas de las acciones de Ventura no concuerdan con la voz del personaje ni con sus intereses o motivaciones.

Hay, por otro lado, una cierta trama policial poco desarrollada, pues la policía debe encontrar a Ventura, autor de un violento atraco, sin embargo, el auténtico telón de fondo es el mundo del rock. El autor, en este caso, hace una novela culturalista en el sentido de que toda la trama de la acción, los personajes y las situaciones, están pensadas para que el autor pueda añadir una buena parte de sus conocimientos sobre el mundo del rock. Así, cualquier situación es buena para que Ventura, estrella del rock frustrada, hable con la gente con la que se encuentra en el camino sobre músicos, canciones etc.

Ellos sí, pero Jim no. Jim fue el más grande

¿Fue?

Murió en 1971

Ya –suspiró Tivi-. Otro héroe maldito.

No puedo creerlo –el tono de Ventura era de desconcierto supremo-. Jim y otros como él prepararon el camino ¡Nada sería igual sin ellos!

Todo sería igual sin ellos, aunque dándote el beneficio de la duda, puede que fuese un igual diferente (Sierra,1995: 63)

El tema fundamental de la obra es la búsqueda de libertad, tema muy querido por el público juvenil pero que no se desarrolla con suficiente profundidad y, en comparación con la obra *Campos de fresas*, no se trata desde el punto de vista didáctico, ya que las situaciones extremas y la poca información que se nos da impide este punto de vista.

Entonces descubrió que, lo mismo que todo niño, por instinto quiere volver al seno materno, él, por instinto, necesita odiar cuanto pudiera dominarle de nuevo.

Soy libre. Soy libre. Soy libre.

Ahora soy libre.

Por fin soy libre. Soy libre soy libre.

Apoyó la cabeza en el respaldo del asiento y centró los ojos unos segundos, pero debió quedarse dormido. (Sierra, 1995: 38)

Aparecen en las páginas una buena cantidad de letras musicales –se agradece que sean en versión bilingüe– de los Stones, The Doors, Nirvana y un largo etcétera que intentan desarrollar una visión profunda de la libertad de forma muy indirecta. Asimismo, el personaje no deja de identificarse con grandes momentos del cine, normalmente, películas consideradas clásicas, que sin embargo, creo que quedan un tanto alejadas de los gustos del público juvenil y que, probablemente, no conocerán, como *Thelma y Louise*, *Dos hombres y un destino* o *Blade Runner*.

[...] Hoy día sólo queda Hoffmann, bueno, y Nicholson a veces. Podría ver mil veces *Blade Runner*, *Lo que el viento se llevó*, *West Side Story* o 2001.

Se te ha iluminado la cara –volvió a burlarse Tivi. (Sierra, 1995: 65)

Podemos comentar otros temas, el fundamental sería la búsqueda de identidad –tema literario universal y tema de gran interés entre un público, el juvenil, inmerso precisamente en ese proceso de creación de una identidad tal y como señala Piaget (1960) por ejemplo– dentro de los mecanismos de identificación con los demás y con la creación de grupos, en el caso del protagonista con la música, los músicos y una buena cantidad de momentos cinematográficos. El libro habla de frustración, pero también de esperanza, Tivi, una joven okupa que acoge a Ventura en Barcelona, encarna la posibilidad de salir adelante. En una visión, por otra parte, un tanto romántica, ya que aparece la figura femenina como posibilidad de salvación, o fracaso, procedimiento estético muy común, ligado a la estética del patetismo y desarrollado con profundidad en el *Werther* de Goethe, algunas de las leyendas de Bécquer o, en el cine, en especial y en relación con la identidad, en *Leaving Las Vegas*.

Hay también otros temas secundarios, como es habitual en la obra de Sierra, por ejemplo, la posibilidad que se dibuja a través de esa casa okupa de que otro modo de gestión política es posible. Otro tema, mucho más crudo que en anteriores ocasiones y sin el mecanismo del patetismo, son los abusos sexuales sufridos por esta dulce chica de Barcelona, Tivi. Más alejado y desde un punto de vista común, las relaciones padres-hijos, siempre presentes, aunque en esta obra adquieran un carácter mucho más negativo.

En lo que concierne a la estructura narrativa, encontramos de nuevo una estructuración por capítulos muy breves, una o dos páginas. Hay también, de vez en cuando y con profusión, unos apartados dedicados a escuchar la voz del personaje, a modo de monólogo interior (para que el lector no se despiste se marcan en letra cursiva), el narrador omnisciente deja paso a un monólogo interior que, en teoría, debería hacernos comprender mejor la trama. En este caso, no hay proceso de heroificación, hay más bien, una queja constante del personaje, que se mueve bajo los principios de la rebeldía –bajo de mi punto de vista mal entendida– en busca de la libertad, tema fundamental de la obra.

Por último, en cuanto al estilo de la obra, y teniendo en cuenta que por la temática es una obra un tanto negativa y dura, el vocabulario –desarrollado fundamentalmente a través del diálogo– es

especialmente soez, cosa, que si bien, no debería ser negativa si refleja la realidad de los personajes ateniéndose a los principios de verosimilitud y decoro, no parece el caso en muchas de las páginas, pues ya hemos señalado que a esta obra parece faltarle un tanto de verosimilitud.

4.3. El niño que vivía en las estrellas (108 págs.)

Es esta probablemente una de las obras más infantiles de las que se van a comentar, no sólo por la extensión, sino también por la complejidad de la trama. Narrada en primera persona, un psiquiatra, David Rojas, debe tratar el caso de un misterioso niño que parece provenir de otro mundo. Esta temática ha sido tratada con profusión, incluso por Sierra mismo (*Zack Galaxy* o *Relatos galácticos*). Podemos citar otras obras ya clásicas que tratan situaciones parecidas desde la estética del humorismo, como es el caso de *Sin noticias de Gurb* de Eduardo Mendoza, o, en el cine, bajo los supuestos del patetismo, *E.T.*

Sin embargo, el final resultará mucho más duro y más acorde con la realidad que en las obras antes mencionadas.

Volvemos a encontrar en este libro una trama detectivesca muy sencilla, puesto que el doctor va a tratar de averiguar el origen del muchacho. De nuevo, como en los casos anteriores, los medios de comunicación, la prensa en concreto, será un elemento fundamental para resolver el caso, puesto que pondrá al doctor en la buena senda para desvelar el misterio.

El tema de misterio es uno de los más queridos por la LIJ. En muchas de las obras de esta temática, se plantean misterios que funcionan de la misma manera que los planteados en la novela policíaca, con la clara diferencia de que no cabe espacio para un tratamiento estético positivo del crimen. Es decir, la visión, por poner un caso, banalizadora del crimen o del mal que presentan muchas de las películas de mafiosos (*El Padrino*, *Casino...*) no nos es útil, no es moral. Se debe respetar, por tanto la fórmula que conduzca a una solución reparadora del orden social.

En la LIJ no vamos a encontrar la descripción de un asesinato "como una de las bellas artes", pero sí vamos a encontrar una serie de casos que se van a tratar de resolver siguiendo los mismos principios que en la literatura policíaca.

La literatura policíaca se basa en:

la peculiar relación que se establece entre el plano ético (la actitud del individuo frente a la sociedad como problema moral) y el plano estético (la presentación del rompecabezas como problema formal) a través de unas fórmulas determinadas. (Colmeiro, 1994: 59)

Se trata de resolver ese rompecabezas, y en gran medida, la resolución de casos se sigue tratando como si fueran novelas clásicas de detectives, de hecho, los detectives -en nuestro caso el doctor Roca- tienen una serie de características bien definidas:

Las principales convenciones de este subgénero consisten en la infabilidad e invulnerabilidad del investigador, cuyas facultades son superiores al resto de los mortales, la utilización de un método de encuesta supuestamente científico y racional, los sucesivos sospechosos inocentes, la sorpresiva resolución final del problema en que se descubre al culpable en la persona menos sospechosa. (Colmeiro, 1994: 56)

En el fondo, la obra en realidad pretende ser una reflexión sobre las nuevas tecnologías de la comunicación e información (en especial, la utilización racional de las tecnologías en el ocio) aplicada a la educación de los niños. Con este telón de fondo, otros temas, como el amor familiar o la generosidad son también tratados, aunque muy levemente.

4.4. La balada del Siglo XXI (167 págs.)

Una vez más, una trama sugerente, apasionante y ejecutada con enorme acierto. El tema superficial es una vez más la música, ya hemos visto que es telón de fondo en *Nunca seremos estrellas del rock* o *El joven Lennon*, pero en realidad, con este telón de fondo. La obra trata sobre el ascenso y caída de un grupo de jóvenes seleccionados para crear un grupo de música que está programado para triunfar (este fenómeno es muy reciente, recordemos programas internacionales como Tienes Talento, Operación Triunfo, American Idol o America's Got Talent). Una máquina, un ordenador, ha procesado los datos referentes a los discos más vendidos, a los mayores éxitos y a todas las variables posibles. Cuatro jóvenes cumplen los perfiles que el ordenador ha dictado (Lorna Allen, Alexy Hayward, Brian Feynmann e Ian Campbell).

El tema de las máquinas y la relación con los humanos se asoma un tanto, de forma superficial. Pero hay cosas más importantes, sobre todo la manipulación de las personas, el precio de la libertad, la dignidad humana, por ejemplo. Este especial grupo de música (Siglo XXI) está destinado al completo éxito, no hay lugar para el fracaso, pero tampoco para el descanso, y es que los cuatro jóvenes componentes del grupo se han convertido en máquinas de hacer dinero, pensados por una máquina y por un grupo de asesores y técnicos cuyo único propósito es ganar dinero, fama, poder. Todos se han olvidado, por mediación de las máquinas en parte, en parte por el egoísmo de los hombres, que están tratando con personas.

Y ése es precisamente el acierto de Sierra en esta obra, aparte del dominio de la trama, la reflexión sobre un mundo muy cercano a los jóvenes, el de la música y, más en concreto, el fenómeno fan, tan propio de la edad. Cada poco tiempo, un grupo musical aglutina los deseos –también la identidad– de una buena parte de la población juvenil mundial. La última invención de las cabezas pensantes de los estudios estadounidenses parece ser la de unir la música con la imagen. Así, hemos pasado del concepto meramente musical (representado no hace tanto tiempo por grupos como Spice Girls, Backstreet Boys o los más recientes, Jonas Brothers) a un movimiento más global, completo y, por tanto, más rentable que aún el cine con la música: Hannah Montana, High School Musical, o el más reciente de Glee, donde se ve especialmente la construcción multicultural del grupo de alumnos de instituto que forman el coro, para que la gente se identifique con los personajes, todos deben encontrar su personaje.

Hay en todo momento una crítica directa a un mundo que conoce a la perfección, cuando lo que vemos no es lo que es, cuando todo es una invención en pos de un negocio, cuando se utiliza a las personas y no se respeta su interior, cuando todo parece poder comprarse con dinero. De todo ello nos habla de forma directa Sierra.

Además, se apoya el autor en algunos de los mitos que rodean la industria de la música y los supuestos mundos del "glamour", como las adicciones a las drogas, tema que ya hemos tratado con

anterioridad. En esta obra se asocia también al fenómeno del éxito instantáneo:

Tú estabas sin blanca y yo no podía fiarte. Lo sabes ¿no? Quiero decir que si la mercancía hubiera sido mía...

-Corta Mick ¿qué es lo que quieres?

-Tengo una buena partida, tío, muy buena, y sé que andas recién llegado, con casa nueva y dinero fresco. No irás a montar una orgía sin unas rayas ¿verdad? (Sierra, 1989: 64)

También hemos hablado ya de la aparición constante de la prensa en libros anteriores, en este caso, puesto que en ocasiones la prensa es un instrumento de poder y una forma de publicitar indirectamente un producto, podemos volvernos a referir a la educación en valores, en este caso, la educación del consumidor. La publicidad, los medios de comunicación, el código de buenas prácticas que se supone deben respetar y un largo etcétera entran en escena para completar una reflexión sobre lo que vemos, lo que deseamos y por qué en realidad. Como en otros libros –antes hemos hablado de monólogo interior– aparece la voz de la prensa en intervenciones independientes, marcadas de nuevo con el estilo de letra cursiva, aparecen supuestos artículos que comentan el avance imparable del grupo:

San Francisco, Oakland, 25 de octubre. Anoche, y con y estadio de Oakland a rebosar, como no se recordaba desde las últimas giras de Rolling Stones, Génesis y los reaparecidos Yes, Siglo XXI demostró por qué su segundo LP, Rock 'n' Fuck, se mantiene en el número 1, dispuesto a batir récords de permanencia en los rankings... (Sierra, 1989: 91)

El espacio donde transcurren los acontecimientos es en esta ocasión Estados Unidos. Para presentarnos el tiempo de la acción, usa Sierra un mecanismo similar al empleado en *Campos*, si bien, en esta ocasión, el margen temporal es mucho más amplio. En vez de fracciones temporales de un mismo día, usa los márgenes de los meses. Una acción transcurre en un día indefinido del mes de septiembre, por ejemplo, mientras que la siguiente en el mes siguiente. En ocasiones, puede haber más de una acción durante un mismo mes. Con respecto a la distribución por capítulos, no cambia en demasía con lo que ya hemos comentado antes, si bien hay una elaboración más profunda que en otras ocasiones. Con este eficaz mecanismo que mantiene la independencia de cada apartado, recorre el autor la experiencia de este grupo de música durante más de cinco años.

Debido a esta razón, el autor puede afrontar con mayor profundidad la descripción psicológica de los personajes, héroes para unos, producto para otros, personas para el lector, con sus miserias y grandezas, con sus defectos. De este modo, el lector lo puede ver y puede sentirlo con ellos.

Conclusión

La sorpresa recorre cada uno de los libros de Sierra i Fabra, buscador incansable de temas, espacios y formas narrativas novedosas. Estas formas tienen muchas funciones como hemos visto: enseñar, educar y también, que los libros sirvan para "pescar" lectores (Cassany, Luna, Sanz: 508). Todo ello ya lo sabíamos, no descubrimos nada nuevo, decenas de premios avalan su labor, su buen hacer literario. No hemos querido tratar en estas páginas la valoración global del escritor ni la esencia de la LLJ, si acaso, hemos intentado descubrir, fuera de lo que viene siendo la tónica común de la bibliografía sobre LLJ, bajo mi punto de vista demasiado generalista, algunos de los mecanismos temáticos (sobre todo en relación con la educación en valores) y literarios (en especial, los que se refieren a estructura narrativa y estética) que Sierra utiliza en alguno de sus libros.

En esta búsqueda hemos encontrado una enorme variedad de situaciones, registros y personajes, dignos de una mente literaria fecunda e imaginativa. Todo ello, puesto al servicio, no tanto de una idea que demostrar o de un tema que tratar de modo obligatorio porque está de moda en los planes educativos oficiales. Hay ideas, claro que sí, infinidad de situaciones que de modo directo o indirecto invitan al lector a reflexionar en lo que está pasando, no de un modo forzado o superficial, sino desde la profundidad necesaria, que suele ser mucha dada la importancia de los temas tratados, como ya hemos señalado.

Primero es la creación, el arte, detrás, el telón de fondo es la idea, la parte didáctica o el tema a tratar porque a los profesores o a los padres les interesa mucho. Es decir, que primero es el lector y la literatura, cosa muy de agradecer.

Referencias Bibliográficas

- BAJTIN, M. (1989). Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.
- BELTRÁN, L. (2002). La imaginación literaria. Madrid: Montesinos.
- CASSANY, D.; LUNA, M. y SANZ, G. (2007). Enseñar lengua. Barcelona: Graó.
- COLMEIRO, J. F. (1994). La novela policiaca española: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, M. E. (2006): La educación lingüística y literaria en secundaria: materiales para la formación del profesorado. Vol. II. La educación literaria, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. En formato digital:
- GOBIERNO DE ARAGÓN. Orden 9 de mayo de 2007 del Departamento de Educación, Cultura y Deporte, por la que se aprueba el currículo de la Educación secundaria obligatoria y se autoriza su aplicación en los centros docentes de la Comunidad autónoma de Aragón, BOA 65, 1 de junio de 2007. Consultado 22 de septiembre de 2010, <http://www.educaragon.org/files/Orden%20curr%C3%ADculo%20ESO.pdf>
- GONZÁLEZ, J. (2008). Drogas, adolescentes y familia: La prevención contra las drogas en la literatura juvenil española. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 5 de septiembre de 2010, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/prevenci.html>
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN LAZARILLO (2003). Lecturas y lectores en la ESO, Una Investigación Educativa. Consejería de Educación, Gobierno de Cantabria. Consultado el 10 de septiembre de 2010, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12159845338096078532624/p0000001.htm>.
- MARTÍN VEGA, R. A. (2009). Manual de didáctica de la lengua y la literatura. Madrid: Síntesis.
- MENDOZA FILOLLA, A. (coord.) (1998). Conceptos claves en didáctica de la lengua y la literatura. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- PIAGET, J. (1960). La psicología de la inteligencia. Buenos Aires: Psique.
- PROPP, V. (1985): Morfología del cuento. Madrid: Akal.
- SIERRA I FABRA, J. (1989): La balada del Siglo XXI. Madrid: SM.
- SIERRA I FABRA, J. (1995): Nunca seremos estrellas del rock. Madrid: Alfaguara, Serie roja.
- SIERRA I FABRA, J. (1996): El niño que vivía en las estrellas. Madrid: Alfaguara Juvenil, Madrid.
- SIERRA I FABRA, J. (1997): Campos de fresas. Madrid: SM (Alerta Roja).

TEIXIDOR, E. (1995): Literatura juvenil: las reglas del juego. CLJ, 72, 8-15.

TEJERINA LOBO, I. (2004). Grandes tendencias, autores y obras de la literatura infantil y juvenil española en el umbral del siglo XXI. Varios Autores, *Romanistické Studie. Studia Romanistica*, Ostravská Universita Ostrava, Filozofická Faculta, 217, číslo 4, 201-209. Consultado el 2 de septiembre de 2010, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132663.pdf>

TEJERINA LOBO, I. (2004). El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo. *Lazarillo*, 12, 17-25. Consultado el 15 de septiembre de 2010,

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060953006027051800080/p0000001.htm>

Alfonso Muñoz Corcuera

Universidad Complutense de Madrid

alfonso.m.corcuera@gmail.com

(Recibido 12 marzo 2010/

Received 12th March 2010)

(Aceptado 25 June 2010/

Accepted 25th June 2010)

Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (II)¹

THE CURIOUS ADVENTURES OF PETER PAN IN THE WORLD OF CINEMA (II)

Resumen

El escritor James M. Barrie, creador del personaje de Peter Pan, tuvo siempre un gran interés por la traducción de sus obras de un medio artístico a otro. Buena prueba de ello es el recorrido que tuvo su personaje más famoso dentro de su propia obra. Desde su nacimiento como personaje secundario en el seno de la novela *El pajarito blanco* en 1902, pasando por su trasvase al teatro –ya como protagonista– en 1904 y su vuelta al ámbito de la novela en 1911, Barrie se preocupó todavía de realizar una adaptación más, escribiendo un guión para la primera versión cinematográfica de la obra que finalmente fue rechazado por los productores del film. Llevado por ese mismo espíritu de preocupación por la adaptación, en este artículo analizaré las distintas películas que han tratado de llevar al personaje creado por Barrie desde el texto a la pantalla, prestando especial atención al tratamiento que ha recibido Peter Pan en el ámbito español.

Palabras clave: Peter Pan, James M. Barrie, adaptación cinematográfica, cine español.

Abstract

The writer James M. Barrie, creator of Peter Pan, always had a great interest in the translation of his works from one artistic medium to another. The tour that his most famous character took in his own work is a good proof. Since its birth as a minor character within the novel *The Little White Bird* in 1902, through its transfer to the theatre –as the main character– in 1904 and his return to the realm of the novel in 1911, Barrie still bothered to make one more adaptation, writing a script for the first film version of the play which was finally rejected by the producers of the film. Concerned about the same problem, in this article I will analyze the films that have tried to bring the character created by Barrie from the text to the screen, with special attention to the treatment that Peter Pan has received in Spanish cinema.

Key words: Peter Pan, James M. Barrie, film adaptation, Spanish cinema.

1 La primera parte de este artículo "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)" está publicada en *AILIJ*, nº 8, 2010 (pp. 85-110).

3. Reinventando a Peter Pan

En la primera parte de este artículo, publicada en el anterior número de esta revista, vimos las características que poseían las adaptaciones literales de *Peter Pan*. Es momento ahora de analizar las adaptaciones libres de la misma. Entre ellas encontramos *Hook*, dirigida por Steven Spielberg en 1991, *Retorno al País de Nunca Jamás*, que es una secuela producida por Disney en 2002, la película de Damion Dietz titulada *Neverland*, que fue estrenada en 2003 en el New York Lesbian and Gay Film Festival y *Descubriendo Nunca Jamás*, película dirigida por Marc Forster en 2004 y que no es exactamente una adaptación de *Peter Pan*, sino la historia de su gestación a partir de la biografía de James M. Barrie.

3.1. ¿Y si Peter Pan se hiciese mayor?

La relación de Steven Spielberg con Peter Pan, que finalmente cuajaría en 1991 con el rodaje de la película *Hook*, venía en realidad de tiempo atrás. Desde principios de los años ochenta Spielberg se había sentido tentado de grabar una nueva adaptación de *Peter Pan*, que él imaginaba como una versión con personajes de carne y hueso de la película de Disney, solo que un poco más fiel a la obra de Barrie (Sánchez-Escalonilla: 2004: 239). De hecho, ya en *E.T., el extraterrestre* (1982) el director norteamericano había introducido varias referencias a la obra del escritor escocés (Russell, 1983: 28-30). Sin embargo, a pesar de que el proyecto que deseaba le fue ofrecido por Paramount Pictures en 1985, el nacimiento de su hijo Max le hizo rechazar la propuesta para así poder dedicarle más tiempo a su familia. A partir de ese momento Spielberg vio cómo su deseo de rodar una nueva versión de *Peter Pan* se alejaba, y en 1989 aseguraba en una entrevista que, pese a haberla hecho diez veces en su imaginación, finalmente había decidido que nunca la rodaría de verdad (Sánchez-Escalonilla: 2004: 237).

Mientras tanto, de forma paralela, el guionista James V. Hart había terminado de escribir un guión sobre la figura creada por Barrie surgido de una pregunta que uno de sus hijos le había realizado: ¿crecería Peter Pan alguna vez? La pregunta de su hijo le hizo pensar en cómo sería un supuesto Peter Pan adulto, lo que derivó en un guión que, tras muchos cambios de manos, acabaría en poder de TriStar Pictures, recientemente adquirida por la marca japonesa Sony Corporation.² La compañía deseaba que el guión se convirtiese en una superproducción, para la cual quería contar con alguno de los directores más importantes del momento (Fonte, 2008: 168-169). Finalmente, el proyecto le fue ofrecido a Spielberg en 1990, que pese a haber rechazado la propuesta de dirigir una nueva versión de *Peter Pan* años atrás, se sintió muy interesado por el guión de Hart, ya que reflejaba en parte la situación que vivía el director en aquella época: sumido en una crisis familiar que derivaría en una ruptura definitiva con su mujer, la actriz Amy Irving, y una crisis artística que le había llevado a abandonar los proyectos de cine de aventuras que habían caracterizado su carrera hasta mediados de los ochenta –*Indiana Jones y el templo maldito* se estrenó en 1984– para emprender una etapa más adulta que no le acababa de convencer del todo –*El color púrpura* (1985), *El imperio del Sol* (1987),

2 Después de que escribiera este trabajo Silvia Herreros de Tejada ha defendido su tesis doctoral (todavía inédita), que precisamente trata sobre las adaptaciones cinematográficas y literarias de Peter Pan. Lo hago constar en este momento pues su tesis presenta más información sobre el guión original de James V. Hart, considerándolo como una adaptación diferente a la película de Spielberg. Para más información véase Herreros de Tejada (2010).

Always (1989)–. Spielberg se sentía como un Peter Pan adulto y en crisis que quería volver a ser un niño (Sánchez-Escalonilla, 2004: 239-240).

Entrando en la película en sí, *Hook* tiene una estructura parecida a la obra de Barrie, con una historia ambientada en un mundo fantástico –el País de Nunca Jamás–, y un marco que se desarrolla en el mundo real. Además de las localizaciones, conserva los personajes principales de *Peter Pan*, así como la mayoría de los personajes secundarios. Sin embargo la trama es completamente nueva, empezando por el hecho de que el protagonista es Peter Banning, un abogado de mediana edad casado y con dos hijos que ha olvidado que de joven era Peter Pan. Con esta premisa inicial, el desencadenante de la trama es el secuestro de los hijos de Peter a manos del Capitán Garfío, que desea obligar a su archienemigo a regresar al País de Nunca Jamás para vengarse de él.

Partiendo de este esquema argumental, la película se desarrolla de un modo independiente a la historia original de *Peter Pan*, pero haciendo constantes referencias y guiños a la misma. Así por ejemplo, cuando al principio del film Peter llega con su mujer y sus hijos a casa de la abuela Wendy, les recuerda a los niños que hay que causar buen efecto, ya que la primera impresión es la más importante, exactamente el mismo consejo que Peter Pan daba a los niños perdidos en la obra de Barrie cuando, tras construir una casa alrededor de la desmayada Wendy, llaman a la puerta para pedirle que sea su madre: "Arreglaos lo mejor que podáis –les advirtió Peter–; la primera impresión es muy importante" (Barrie, 2005a: 280).

De la misma manera, cuando Wendy está tratando de recordar a Peter Banning quién es en realidad, le dice que cuando se casó llevaba un fajín rosa y estuvo esperando que Peter entrara en la iglesia para impedir la celebración, situación que Barrie narra al final de la novela *Peter y Wendy*, "Wendy se casó con un vestido blanco y cinturón rosa. Resulta extraño pensar que Peter no irrumpió en la iglesia para prohibir las amonestaciones" (Barrie, 2005a: 454).

Por otro lado, especialmente curiosas resultan dos alusiones al último acto de *Anon: A play*, en el que el Capitán Garfío aparecía transformado en un director de escuela y Starkey –que en las versiones posteriores intercambiaría su papel con el de Sme– en un trabajador de los Jardines de Kensington. Y es que en una escena del film desarrollada en Nunca Jamás podemos observar a Garfío haciendo de profesor de los niños secuestrados, y tras el regreso a Londres, el simpático Sme aparece barriendo al pie de la estatua de Peter Pan que se encuentra en el célebre parque londinense. Finalmente, la película también alude en ocasiones a la vida del escritor escocés, como cuando la abuela Wendy le dice a Maggie, la hija de Peter, que ella y sus hermanos se inventaron las aventuras de Peter Pan, pero que a su vecino Sir James Barrie le gustaron tanto que las puso en un libro, identificando así a la familia Darling de la ficción con los Llewelyn-Davies que inspiraron al escritor en la vida real (Birkin, 2003).

Pero la obra de Barrie no es el único referente de *Hook*. La idea original de Spielberg de rodar una versión con actores de carne y hueso del clásico de Disney se ve reflejada en el resultado final, hasta el punto de que para Fonte "*Hook* parece más una adaptación de la película de Disney que del libro original de Barrie" (2008: 416). Sin embargo, las referencias a la película de Disney, en mi opinión, se reducen al plano visual. El dormitorio de los niños y el contorno de la Isla de Nunca Jamás son casi idénticos a los de la película de los años cincuenta. Del mismo modo la caracterización de los personajes principales, a excepción de Campanilla, está inspirada en los de dibujos animados. Especialmente sorprendente a este respecto es el parecido de Dustin Hoffman con el Capitán Garfío de

Disney. Pero el mayor guiño se produce en el momento en que Peter Banning descubre el pensamiento alegre que le permite volar, aceptando finalmente que él es Peter Pan. Al salir volando por primera vez, Peter sube y al llegar a la altura del sol gira hacia abajo del mismo modo que lo hacía el Peter Pan de Disney frente a la luna en una de las escenas más famosas del film.

Dejando a un lado los aspectos visuales, la película se centra en la relación que mantiene Peter Banning con su familia, especialmente con su hijo mayor Jack. Frente a la preocupación por la figura materna presente en la obra de Barrie, el film de Spielberg se centra en los problemas de la paternidad, que al director estadounidense le afectaban en un doble sentido. Por un lado, se identificaba con Peter Banning en el papel de hombre demasiado preocupado por su trabajo como para prestarle la atención necesaria a su familia, principal motivo de su divorcio con Amy Irving. Por otro, Spielberg había vivido también una situación conflictiva con su padre cuando era pequeño, lo que le permitía identificarse con el personaje de Jack. Este abandono del tema de la maternidad y en consecuencia del problema edípico es expresado de forma cómica al principio del film, cuando Campanilla viaja a Londres para buscar a Peter, que se niega a creer en las hadas:

CAMPANILLA: Ahora dime, ¿quién soy yo?

PETER BANNING: Eres... Eres una compleja alucinación freudiana que tiene algo que ver con mi madre. Y no sé porqué tienes alas, pero tienes unas piernas preciosas y eres una personita muy graciosa. ¿Qué estoy diciendo? No sé quién fue mi madre. Soy huérfano y nunca tomé drogas porque no viví a fondo los años sesenta: era contable.

De este modo, al no recordar Peter quién fue su madre, se deja en suspenso el problema del antes niño con las mujeres, siendo el Capitán Garfio el único adulto que necesita una mamá. Y es que la maldad del pirata se asocia al final de la película al hecho de no tener madre. En cualquier caso, al conservarse los paralelismos entre los dos personajes protagonistas, se puede considerar que los problemas de Garfio son los mismos que los del Peter Pan adulto. Durante el reencuentro de Wendy y Peter al comienzo del film nos enteramos de que el niño eterno es ahora un despiadado abogado, por lo que la abuela Wendy no duda en decir que se ha convertido en un pirata. Por su parte Garfio usurpa la frase más famosa de Peter Pan cuando, sumido en una profunda depresión que le lleva a amenazar con suicidarse, asegura que "la muerte es la única gran aventura que me queda".

Ante esta situación, con un Peter Pan que ha olvidado su niñez y se ha convertido en un ser malvado como el Capitán Garfio, el tema que desarrolla la película de Spielberg es la importancia de no olvidar nuestra juventud. De que el despiadado Peter Banning recuerde que una vez fue Peter Pan. El director estadounidense lanza un mensaje positivo, advirtiendo a los adultos del peligro de olvidar cómo era su vida cuando eran niños, pues sólo integrando ese conocimiento en su vida actual podrán alcanzar la felicidad (Friedman, 2009: 197). Siendo así, la película se cierra con el reencuentro de todos los miembros de la familia Banning, que se preparan para afrontar su nueva vida con el rejuvenecido padre al frente. En ese momento Peter asegura que "vivir será una fantástica aventura"³, en contraposición al deseo de morir del Capitán Garfio que acabamos de ver. A este respecto no se

3 En vez de "morir ha de ser una aventura tremendamente grande" (Barrie, 2005a: 323). Las diferentes expresiones con las que me refiero a la misma frase de Peter Pan se deben a las diferentes traducciones al castellano que se han hecho de la frase original: "To die (or to live) would be an awfully big adventure".

ha de olvidar que el texto de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* termina precisamente con una acotación en la que Barrie explica que si Peter Pan pudiese entender lo que Wendy ha querido decir con su expresión "sí, ya lo sé" tras ver cómo Peter se echaba hacia atrás para evitar que le abrazase, entonces podría cambiar su grito por un "vivir será una aventura sensacional", pero ese conocimiento se le escapa (2005b: 147-148). Así, frente al relato de frustración sobre la compleja relación de los hijos con sus madres y el paso a la madurez que escribió Barrie, Spielberg nos presenta un relato optimista sobre la paternidad como objetivo vital, que para el director estadounidense es algo tan hermoso que se convierte en el pensamiento alegre que permite a Peter Pan recordar cómo se vuela (Cartmell y Whelehan, 2001: 93-107).

Para finalizar, y retomando una idea apuntada al principio, sólo queda señalar que la película nació con la idea de convertirse en una superproducción, con un presupuesto inicial de cincuenta millones de dólares. Ante esta disposición de la compañía, los implicados no repararon en gastos a la hora de conseguir lo que deseaban, lo que desembocó en que finalmente el presupuesto aumentara hasta los setenta millones. Como ejemplo del despilfarro que supuso el rodaje de *Hook*, Spielberg pidió que se fabricaran seis ejemplares distintos del garfio del personaje de Hoffman, uno de ellos en plata maciza que costó unos 18.000 dólares (Fonte, 2008: 171). A pesar de todo, inicialmente la película no funcionó todo lo bien que los directivos de TriStar esperaban, recaudando sólo catorce millones de dólares en su primera semana. Sin embargo al final la película recaudó más de trescientos millones en las taquillas de todo el mundo, convirtiéndose en un rotundo éxito.⁴

3.2. Disney de nuevo

Aprovechando la cercanía de la celebración del centenario del estreno de la obra de Barrie, en el año 2002 la compañía Disney decidió lanzar al mercado una nueva película inspirada en el personaje Peter Pan. Con poco más de una hora de duración, *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás* estaba destinada desde un principio a ser un producto de segunda fila, comercializado directamente en DVD.

Las pocas expectativas que la compañía depositó en la película se ven claramente reflejadas en el pobre resultado, ya que ésta es, sin lugar a dudas, la adaptación menos interesante de todas las que se han hecho hasta la fecha de *Peter Pan*. Ambientada en plena II Guerra Mundial, la película puede considerarse una recreación de *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía*, pues su protagonista es Jane, la hija de Wendy, que será la que viaje en esta ocasión hasta Nunca Jamás. Sin embargo las alusiones a la obra de Barrie son completamente inexistentes, ya que su referente inmediato no es el texto original, sino la anterior película de Disney. En este sentido no es Peter Pan el que regresa para buscar a Wendy, sino el Capitán Garfio, que pretende secuestrar a la niña para tenderle una trampa a su odiado enemigo. Pero el pirata secuestra a Jane por error, una niña traumatizada por la crudeza de la guerra que se comporta más como el padre de Wendy en la película de 1953 que como lo haría una niña de su edad. De hecho ambos personajes –Jane y el señor Darling– son caracterizados al principio de ambas películas por su pragmatismo y por considerar "pamplinas"

4 Véase <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hook.htm> [Consultada el 22 de enero de 2010].

los cuentos de Peter Pan. Pero gracias a su experiencia en el País de Nunca Jamás, donde se convertirá en la primera niña perdida, llegando incluso a rescatar a Peter Pan de las manos del pirata al final de la aventura, Jane recuperará la inocencia propia de su edad y la capacidad de imaginar.

En cuanto al espíritu de la obra original, ningún rastro se puede detectar en esta película. El Capitán Garfio adopta un papel todavía más ridículo que en la versión anterior de Disney, y Peter Pan no sólo es todavía menos perverso, sino que incluso pierde la flauta, la última relación que le quedaba con el dios Pan. También desaparece todo rastro de sexualidad, no quedando ni siquiera un atisbo de atracción entre los dos protagonistas. Y es que el mensaje simplista que refleja *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás*, presentado a través del cambio de actitud que sufre Jane al final del film, es que no se debe tratar de crecer demasiado deprisa. Además, al igual que la película de Spielberg, *Peter Pan 2* defiende que se ha de tratar de conservar el espíritu de la juventud cuando se es adulto tal y como hace Wendy, que no sólo sigue creyendo en Peter Pan, sino que en el único encuentro que tiene con el niño eterno demuestra que no ha cambiado mucho a pesar de haber crecido, siendo aún capaz de volar. De este modo, aunque Peter Pan sigue reflejando el espíritu –cada vez más ñoño– de la juventud, se pierde también la visión trágica de la obra de Barrie acerca del dilema que supone crecer para sus protagonistas. Por otro lado, es destacable el intento de Disney de distanciarse de los mensajes sexistas y racistas de su primera película, presentando a una protagonista mucho más desenvuelta que la Wendy de 1953, y eliminando a los indios, que tenían motivos para sentirse insultados con el tratamiento que recibieron en la primera película.⁵

3.3. Una aventura del siglo XXI

Quizá la versión más original de todas las adaptaciones de *Peter Pan* sea *Neverland*, dirigida por Damion Dietz en 2003. Se trata de una producción estadounidense de bajo presupuesto que ha tenido escasa repercusión comercial, lo que ha influido en su difusión a nivel internacional. De hecho no ha sido doblada a ningún otro idioma, y el DVD en el que se comercializa ni siquiera incluye subtítulos. Por este motivo, su recepción por parte de la crítica especializada ha sido escasa, y sólo el libro de Manzano Espinosa *El espejo, el aviador y el barco pirata* (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie) la recoge –aunque sin prestarle mucha atención– como una adaptación de *Peter Pan* (2006: 264).⁶

La película traslada la acción hasta nuestros días, olvidándose de los elementos fantásticos de la obra original. De este modo Neverland se transforma en un decadente parque de atracciones en el que Peter Pan, un adolescente conflictivo, vive en compañía de los niños perdidos escondiéndose de Hook, el conserje del parque, un perverso obsesionado por destruir en los demás todo rastro de la juventud y la belleza que envidia desesperadamente. El polvo de hadas es aquí la cocaína a la que están enganchadas Campanilla y el resto de hadas-drogadictas, quienes junto a un hombre disfrazado

5 En cualquier caso, también el libro de Barrie refleja un mundo completamente eurocéntrico y con una visión de la mujer cuanto menos discutible (Crafton, 1989).

6 También la tesis de Silvia Herreros de Tejada (2010) incluye un análisis de *Neverland*. Sin embargo, como señalé anteriormente, la defensa de dicha tesis no se produjo hasta después de que este artículo fuese escrito, y de hecho el texto aún no ha sido publicado, por lo que no puedo añadir más información al respecto de la atención que se le dedica a la película de Damion Dietz.

de cocodrilo y un grupo de "drag Queens" que se visten como indios completan la población estable de Neverland. Por su parte la familia Darling está formada por un rico matrimonio de la alta sociedad cuyos tres hijos, que ya rondan la veintena de edad y a los que no prestan demasiada atención, son adoptados. Finalmente, también el detonante de la acción, la pérdida de la sombra de Peter Pan, es trasladado al mundo real, de modo que lo que el joven va a buscar a casa de Wendy son las llaves de su coche, que en la luna trasera lleva una pegatina con las palabras "My Shadow". Estrenada en el New York Lesbian and Gay Film Festival, la película de Damion Dietz explora como no se había hecho antes la ambigüedad sexual de Peter y del Capitán Garfio. De este modo, a pesar de no ser explícita en ningún momento, el maquillaje del adolescente y el traje de cuero del adulto, por poner sólo dos ejemplos, hacen dudar de la sexualidad de ambos personajes, hasta el punto de que Campanilla llega a insinuar que quizá a Peter no le gustan las mujeres.

Como versión de la obra de Barrie, *Neverland* hace uso del recurso postmoderno del pastiche del mismo modo que lo hace *Hook*, tomando frases literales de la obra original y empastándolas en un nuevo contexto. En este sentido ya las primeras palabras de la película, que se repetirán dos veces más constituyendo así el leit-motiv de la misma, son en realidad una reescritura del inicio del capítulo octavo de la novela *Peter y Wendy*, en el que se describe el modo de ver Nunca Jamás desde el mundo real:

If you close your eyes, and you are lucky enough, you'll see a shapeless pool of lovely pale colours hanging in the darkness. And if you squeeze them tighter, the pool will begin to take shape, and the colours will become so vivid that with another squeeze they must catch on fire. But just before they catch on fire, just before they do, you'll see it.⁷

Pero la película de Dietz no se nutre de una única fuente. Además de recurrir a *Peter y Wendy*, el director estadounidense recoge aspectos de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* –como que Peter rechaza por completo cualquier contacto físico– y de la película de Disney, cuya influencia veremos más adelante. Incluso podemos pensar que el hecho de que Neverland sea un parque de atracciones está relacionado con la película *Jóvenes Ocultos* (Joel Schumacher, 1987), que también se desarrollaba en ese tipo de escenario. Sin embargo esta inclusión de referencias explícitas de aspectos no relevantes de otras obras en ocasiones llama la atención del espectador por su falta de adecuación al contexto. En este sentido, cuando Peter les explica qué es Neverland a los hermanos Darling, les pide que primero se imaginen cómo es. John contesta que se imagina una laguna con flamencos volando por encima, mientras que Michael dice que ve un flamenco con lagunas sobre él. La escena está extraída de *Peter y Wendy* (Barrie, 2005a: 173), pero mientras en la novela es verosímil que unos niños pequeños se imaginen algo así, no lo es en la película, donde los protagonistas tienen más de veinte años.

Sobre la influencia de la película de Disney, además de señalar algunos aspectos menores como el vestuario de John y Michael o que la dirección de Peter sea "la segunda estrella a la derecha"⁸,

7 Los cambios que se producen con respecto al texto original son irrelevantes, pues en general consisten en sustituciones de una palabra por un sinónimo. En cualquier caso el original se encuentra en la edición inglesa de la novela (Barrie, 1991: 140).

8 En la obra de Barrie la dirección de Peter es simplemente "la segunda a la derecha" (Barrie, 2005a: 203). El añadido referente a las estrellas es obra de los guionistas de la película de Disney de 1953.

me gustaría destacar dos elementos que afectan a la estructura del film. Por un lado, es reseñable que nada más llegar a Nunca Jamás los niños perdidos decidan irse con John y Michael a ver a Tiger Lily, la drag queen protagonista del espectáculo de los indios, mientras que Peter se queda a solas con Wendy para enseñarle Neverland. De este modo se pierde la escena desarrollada en la laguna de las sirenas, transformada aquí en el relato que les hace Tiger Lily a los niños perdidos sobre cómo Peter le salvó la vida en una ocasión. Por otro lado es también importante destacar que es Campanilla la que, celosa de Wendy, decide buscar a Hook para informarle de dónde se encuentra el escondite de Peter Pan. Arrepentida por lo que ha hecho, el hada consumirá toda la droga que tiene encima y le confesará a Peter la traición. Sin embargo, a diferencia de todas las versiones anteriores, Peter es incapaz de perdonar al hada, dejándola morir de sobredosis mientras él va a rescatar a Wendy de las manos de Hook.

Entrando en la temática del film, *Neverland* se centra en tres aspectos distintos, todos relacionados con la naturaleza del personaje de Peter Pan. Por un lado, Dietz lleva hasta su máxima expresión la idea de que Hook es la forma adulta de Pan. En este sentido los dos monólogos que posee el pirata en la película inciden en el hecho de que él también fue joven, lo que le permite comprender a los niños perdidos. Sin embargo es incapaz de aceptar que ha perdido su atractivo y ahora es el blanco de las mofas de los chicos. Por eso en el último monólogo no duda en afirmar, en tono de maldición, que por mucho que Peter se burle, cuando crezca inevitablemente se convertirá en él.

Esta dimensión de un Peter Pan destinado a convertirse en adulto enlaza con el segundo tema de la película que quería destacar: el miedo a crecer. El tema ya estaba presente en la obra original, pero mientras en otras versiones el miedo a crecer se vinculaba al miedo a morir, en la película de Dietz se encuentra unido al miedo a ser subsumido en la sociedad, a ser integrado.⁹ El pánico de Peter al mundo adulto se centra en el miedo a perder su identidad para transformarse en un miembro más del sistema. No quiere dejar de ser especial. Sin embargo Peter vive una mentira, pues no sabe quién es o porqué debería considerarse especial, como queda demostrado en la única conversación que mantiene con Hook. Tal y como le señala Wendy al final del film, Peter no es un personaje de un cuento de hadas, o la idealización de la eterna juventud, características que hacían especial al personaje creado por Barrie. El de *Neverland* es sólo un chico normal, confuso, herido por haber sido abandonado por su madre, lo que le hace refugiarse en un mundo de fantasía que sólo existe en su cabeza. Porque –y este es el tercer tema que quería señalar– el fantástico *Peter Pan* de Barrie podría ser la historia que se imagina el Peter Pan de Dietz mientras el resto de personajes se enfrentan a la mucho más prosaica realidad. Wendy funciona en este sentido como una bisagra entre la percepción de Peter y el mundo real, tratando de hacerle ver al protagonista que Neverland no es el mundo maravilloso que él dice. Que las hadas no existen y que el mundo real no es tan duro como él cree. La voz en off de la chica al final del film ahonda en este sentido. Tras repetir cómo es posible ver el País de Nunca Jamás desde el mundo real –monólogo que ya señalé que era el leit motiv de la película–, añade que aunque cerrando los ojos puedas verlo, si lo haces durante el

9 En realidad no se trata de una completa innovación, sino de un desarrollo de la obra original, en la que Peter Pan justifica su negativa a crecer asegurando que no desea convertirse en un hombre y tener que ir a trabajar a una oficina (Barrie: 2005a: 446). Sin embargo el tema no tiene más presencia en *Peter Pan*, por lo que la focalización en este tema realizada por Dietz sí es innovadora.

tiempo suficiente verás a Peter Pan envejeciendo y comprenderás que la pretendida eterna juventud es sólo el reflejo de un cuento en el que creías cuando eras pequeño. Sólo un cuento.

3.4. Vida y obra de James M. Barrie (Hollywood version)

A finales de 2004 llegaba a los cines *Descubriendo Nunca Jamás*, de Marc Forster. La película, como anunciaba anteriormente, no es una adaptación de Peter Pan, sino un relato más o menos biográfico de Barrie y de la familia Llewelyn-Davies entre 1903 y 1904, fechas en las que Barrie escribió *Peter Pan o el niño que no quería crecer*. En realidad el film es la adaptación de la obra de teatro *The man who was Peter Pan*, del también guionista de la película Allan Knee. Sin embargo, al centrarse la película en una génesis no del todo realista de *Peter Pan*, mostrando cómo los hijos de la familia Llewelyn-Davies inspiraron a Barrie, en cierto modo se convierte en una revisión del mito que existe en torno al personaje.

Decía que la película presenta una génesis de *Peter Pan* no del todo realista, y es que los acontecimientos históricos que sirven de base para la trama fueron modificados para potenciar por un lado la estructura del film y por otro el mensaje que se pretendía transmitir (Hollindale, 2005: 209). Así por ejemplo, además de condensar la acción en apenas un año, la película hace fallecer prematuramente a Arthur, padre de los niños Llewelyn-Davies, que en la realidad no murió hasta 1907, así como elimina al menor de sus hijos, Nico, nacido en 1903. De este modo la película se permite insinuar una relación amorosa entre Barrie y Sylvia que no se dio en la realidad. Debido a estos cambios los guionistas también se vieron en la obligación de dotar de mayor importancia a Emma du Maurier, la abuela de los niños, que adopta el rol de Arthur en cuanto a su oposición a la relación entre Barrie y la familia Llewelyn-Davies. Al mismo tiempo la película omite los aspectos más controvertidos de la personalidad del escritor –sobre el que siempre ha existido una sombra de sospecha acerca de su sexualidad y del tipo de relación que mantenía con los niños pequeños–, y simplifica sus fuentes de inspiración, ya que no sólo se basó en los juegos que compartía con los hijos de Sylvia y Arthur para escribir su obra, sino también en su amplio bagaje literario y cultural (Geer, 2007: 195). En este sentido el director Marc Forster afirmaba en 2004 que “sólo intentaba plasmar el espíritu de la historia, no la verdad literal” (Haun, 2004: en línea)¹⁰.

Entrando en el análisis de la película en sí, lo más interesante con respecto al tema que nos ocupa es la forma en que cada personaje de la obra de Barrie se vincula a alguna de las personas que rodeaban al escritor en esa época, apoyando así las teorías de la crítica biográfica. De este modo el personaje de Barrie, motor de todos los juegos de los Llewelyn-Davies, se convierte en Peter Pan¹¹. Su mujer Mary, enamorada de un hombre incapaz de satisfacer sus aspiraciones, encarnará a Campanilla. Por su parte Sylvia será invitada por Barrie a entrar en el País de Nunca Jamás, transformándose así en Wendy. Como máxima defensora de la disciplina y firme opositora a Barrie, Emma du Maurier se identificará con el Capitán Garfío. El difunto marido de Sylvia, Arthur, que jamás habría permitido que

10 La traducción es mía.

11 A este respecto hay que señalar que los asistentes al estreno de la obra piensan que el referente del personaje es Peter Llewelyn-Davies. Sin embargo el niño se encarga de sacarles de su error señalando que en realidad es Barrie el que se identifica con el protagonista. No obstante a lo largo de la película se detectan ciertos paralelismos entre el pequeño Peter y Barrie, pues el niño, a pesar de la tristeza que le embarga tras la muerte de su padre, también intenta ser escritor.

un perro entrara en su casa, servirá de inspiración para el señor Darling, mientras que Porthos, el San Bernardo de Barrie, servirá de base para Nana, el perro-niñera. Por último los hermanos Llewelyn-Davies harán de niños perdidos, adoptando sus nombres en un juego de piratas en el que Barrie hará el papel del Capitán Atezado (Swarthy), tal y como hizo en la realidad en el verano de 1901 que sirvió de inspiración para la colección de fotografías *The Boy Castaways of Black Lake Island* (Maier, 2007: 157-159). En esta misma línea, al final de la película, tras ver el estreno de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, el pequeño Peter Llewelyn-Davies señala que la obra trata del verano que pasaron juntos.

Además de los personajes, el País de Nunca Jamás también es vinculado a la biografía de Barrie en la película a través de la historia de David Barrie, el hermano muerto del escritor. En una conversación que mantiene con Sylvia, Barrie le cuenta cómo trató de sustituir al difunto para animar a su deprimida madre, lo que provocó "el fin del niño que fue James", que el escritor imaginaba que se había ido al País de Nunca Jamás. Este lugar maravilloso, que en la realidad surgió como fruto de las conversaciones de Barrie y George Llewelyn-Davies en los Jardines de Kensington, queda así vinculado a la muerte como en la obra original. Vínculo que se verá reforzado cuando, en una representación privada de la obra, Sylvia se adentre en el interior del País de Nunca Jamás para no volver a aparecer, pues la siguiente escena de la película será su funeral. Por otro lado Mary, la mujer de Barrie, verá Nunca Jamás como el lugar al que se retiran los genios para realizar sus obras, siendo así al mismo tiempo que un paraíso, el símbolo de la creatividad y la imaginación.

Para terminar, y en relación con lo anterior, la película también explota al personaje de Peter Pan como espíritu de la creación, mostrándole no sólo como "el espíritu irrefrenable de la juventud", tal y como Barrie le dirá al productor Charles Frohman en la película, sino también como un niño que se imagina el mundo como a él le gustaría que fuese, lo que hace que éste aparezca así ante él. Esto enlaza con la característica principal del personaje interpretado por Johnny Depp, que a lo largo del film intentará con todas sus fuerzas mostrarles a los niños Llewelyn-Davies que con su imaginación pueden transformar la realidad. Especialmente reseñable en este sentido es el primer encuentro entre Barrie y los niños, en el que el escritor trata de convencerles de que su perro Porthos es en realidad un oso amaestrado.

PETER LLEWELYN DAVIES: Esto es absurdo, sólo es un perro.

JAMES BARRIE: ¿Sólo es un perro? ¿Sólo? Porthos, no le hagas caso. Porthos sueña con ser un oso, ¿y tú quieres destrozár sus sueños diciendo que sólo es un perro? Qué palabra más horrible y despectiva. Es como decir que alguien no puede escalar una montaña porque sólo es un hombre. O eso no es un diamante, sólo es una piedra. Sólo.

PETER: De acuerdo, conviértalo en un oso. Si puede.

JAMES: Con esos ojos, mi precioso muchacho, creo que no podrás verlo. Sin embargo, con sólo una pizca de imaginación, puedo darme la vuelta ahora mismo y ver al gran oso Porthos.

Ideada principalmente como un producto comercial, como bien pone de manifiesto Geer al señalar cómo los cambios que se introducen en la historia real sirven para adecuarla al esquema de otras

películas de la misma compañía destinadas a tocar la fibra sensible del espectador (Geer, 2007: 194-196), la película puede considerarse que fue un éxito. Filmada con un presupuesto de sólo 25 millones, recaudó en taquilla más de 116 millones de dólares en todo el mundo, lo que supone casi quintuplicar en ingresos la inversión realizada. Si a eso le añadimos los beneficios que obtendría Miramax con el merchandising, seguro que la compañía no se arrepintió de su decisión.¹²

4. Peter Pan y el cine español

En lo que respecta al ámbito español, la figura de Peter Pan ha sido el objeto de dos adaptaciones cinematográficas, si bien una de ellas nunca se ha filmado. La primera es la película *El río de oro*, rodada por Jaime Chávarri en 1986. La segunda es *Hortus Conclusus*, un guión para un cortometraje de entre 15 y 25 minutos de duración escrito por Leopoldo María Panero y publicado inicialmente en 1976, aunque fue revisado y publicado de nuevo en 1987 por Ediciones Libertarias junto a su traducción de la novela *Peter y Wendy*.¹³ Ambas obras son adaptaciones libres de la obra de James Matthew Barrie, por lo que me he permitido desgajarlas del resto del trabajo y situarlas a continuación del apartado que he titulado "Reinventando a Peter Pan", dándole así a este subapartado una cierta independencia, pero sabiendo que en realidad no es más que una extensión del apartado anterior dedicado a las adaptaciones libres de Peter Pan.

4.1. El siniestro tío Peter

A mediados de los años ochenta Jaime Chávarri era ya un director consagrado en nuestro país. Pero después de realizar por encargo las adaptaciones de la novela *Bearn o la sala de las muñecas* de Juan Villalonga en 1982, y de la obra de teatro *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez en 1983, Chávarri sentía la necesidad de volver a embarcarse en un proyecto más personal. Para ello decidió rodar una película de la que no fuese sólo el director, sino también el guionista, de forma que pudiese volver a trabajar con la libertad de la que gozó en su primer film, *Los viajes escolares* (1974). Con esta determinación, Chávarri elaboró un guión en el que se encontraban por un lado sus recuerdos infantiles y por otro las lecturas de su infancia, especialmente *Peter Pan* (Alvares y Romero, 1999: 125-126).

La aventura personal de Chávarri contó con problemas de producción desde el primer momento. En principio una productora catalana se animó a financiar el proyecto, contando con que sería una coproducción con Suiza. Sin embargo la empresa española abandonó la película, paralizando así el proyecto durante bastante tiempo. Años después Tesauro decidió hacerse cargo del mismo, manteniendo la coproducción con el país transalpino. Pero las dificultades no habían hecho más que empezar, ya que al ser una coproducción con otro país, el Ministerio de Cultura se negó a subvencionar el proyecto, a pesar de la amistad que unía a Jaime Chávarri con Pilar Miró, directora

¹² Véase <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=findingneverland.htm> [Consultada el 22 de enero de 2010].

¹³ Panero es conocido por ser un traductor que se apropia de la obra original corrigiéndola a su gusto. Sin embargo sobre la traducción de la obra de Barrie, Túa Blesa señala que es "la menos paneresca [...], tanto que casi hace sospechar que no sea suya" (2007: 24). En el mismo sentido se pronuncian Rodríguez Espinosa y Acuña Partal al señalar los sospechosos paralelismos existentes entre la traducción de Panero y la realizada por María Luz Morales en 1925, acusando al poeta indirectamente de plagio (2008: 72).

general de Cinematografía en aquel momento (Alvares y Romero, 1999: 129-130). Finalmente, a pesar de los problemas de financiación, la película comenzó a rodarse en 1986. Eso sí, la versión original se grabó en inglés, ya que los productores tenían esperanzas de poder venderla en Norteamérica y así rentabilizar la inversión que se vieron obligados a realizar (Alvares y Romero, 1999: 131).

La historia que nos presenta *El río de oro* podría entenderse como una respuesta a la misma pregunta que años después hemos visto que trataría de responder *Hook*. Es decir, ¿qué pasaría si Peter Pan se hiciese mayor? Sin embargo la película de Jaime Chávarri no es, ni mucho menos, una película infantil, y la respuesta es, al igual que si la hubiese escrito el propio Barrie, mucho más oscura que la de *Hook*. Mientras que la película de Spielberg tenía como referente principalmente la dulcificada versión de Disney de 1953, la de Chávarri se inspiró sobre todo en el epílogo de *Peter y Wendy* que corresponde a los sucesos de *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía*, en el que se narra cómo Peter Pan vuelve a buscar a Wendy, y al descubrir que ha crecido, siente el impulso de matar a su hija Jane (Barrie, 2005a: 461). Sobre este aspecto del carácter de Peter Pan, Chávarri construye un relato en el que Peter es un hombre mayor, casado con una actriz llamada Dubarry que una vez representó el papel de Campanilla en el teatro. Pero Peter no desea a su esposa, con la que se niega a hacer el amor. Vive obsesionado con la infancia, hasta el punto de que se imagina tener todavía doce años y estar librando una carrera contra el tiempo: "Con los ojos cerrados tengo doce años. Si los abro me doy alcance a mí mismo y tengo más. Tú no puedes imaginar lo horrible que es esa carrera".

La película comienza en el momento en que este personaje llega a la casa de campo donde su antigua amiga Laura (Wendy) va a veranear con su marido Juan y sus tres hijos Miguel, Jorge y Juana. A partir de su llegada, el tío Peter baja todos los días a jugar con los niños a un río que se encuentra cerca de la casa, excusa que sirve para desarrollar la compleja psicología de los personajes. Allí nos enteramos de que Peter mató a su primer hijo cuando éste contaba con sólo tres meses de edad al parecerle que crecía demasiado rápido. En esta tesitura, siente que ha perdido la inocencia y espera recuperarla con Laura, su amiga de la infancia. Sin embargo Laura le desea principalmente de un modo sexual, lo que desagrada a Peter, que intentará entonces sustituirla por su hija pequeña Juana (Jane), a la que secuestra para llevarla a una isla con flamencos, metáfora del País de Nunca Jamás.¹⁴ En el último momento, la intervención de Miguel, Jorge y Dubarry permite frustrar los planes de Peter, que desaparece río abajo acompañado de su mujer.

Las alusiones tanto a la vida de Barrie como a su obra son abundantes a lo largo de todo el film.¹⁵ Sin embargo, quizá las referencias más evidentes se encuentran en la relación del tío Peter con Juana. La niña, al comienzo de la película, asegura haber visto cómo Peter entraba por la ventana de su habitación y se ponía a llorar a los pies de su cama, al igual que sucede en la novela. En aquella ocasión, el motivo del llanto de Peter era haber perdido su sombra, lo que enlaza con el final de la película. Juana se encuentra dormida en la cama, entonces despierta y exclama: "¡tío Peter!". A

14 Ya vimos al hablar de *Neverland* que la relación entre Nunca Jamás y los flamencos procede de cómo se imaginan John y Michael la isla en la novela *Peter y Wendy*.

15 Una relación más detallada de las referencias a la obra original y a la vida de su autor se pueden encontrar en el libro de Manzano Espinosa (2006: 267-271).

continuación vemos una sombra aparecer en el cuarto de la niña, y posteriormente un contraplano que muestra a Peter asomado a la ventana de la habitación justo antes de secuestrarla.

Como se puede deducir, la obra de Chávarri tiene una clara vertiente de película de terror, aunque según parece este elemento se encontraba mucho más presente en las primeras aproximaciones a la historia (Alvares y Romero, 1999: 125). El tema de *El río de oro* es, principalmente, el paso del tiempo. Para Chávarri el tiempo pasa, y si no lo aceptas, te conviertes en un monstruo (Losilla, 2005: 270), como le ocurre al tío Peter.¹⁶ De este modo el director madrileño destaca el lado más oscuro del personaje, que además de matar a su propio hijo y secuestrar a Juana, maltrata física y psicológicamente a Dubarry y orina todas las noches encima de Miguel para hacerle retroceder a una etapa más infantil. En este mismo sentido la identificación entre Peter Pan y Garfio es clara en la película, pues a la maldad del personaje se une el hecho de que en sus juegos con los niños, el tío Peter construye un barco e insiste en ser nombrado el capitán. Esto se parece bastante más al espíritu original de la obra de Barrie que a los mensajes que lanzaban películas como *Hook* o *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás*, en las que se trataba de mostrar la importancia de conservar el contacto con nuestro lado más infantil tras convertirnos en adultos. Como ya hemos dicho, para Barrie la situación era mucho más dramática, y no cabía la elección que proponían Disney o Spielberg. Si elegías conservar el espíritu de la infancia, nunca podrías disfrutar de los placeres de la vida adulta, y viceversa. Por eso Peter Pan tiene que regresar a Nunca Jamás. Si se quedase en el mundo real, inevitablemente se convertiría en un inadaptable, en el monstruo que Chávarri nos muestra en su película. En un hombre que, como el propio Barrie, sería capaz de falsificar el testamento de Sylvia Llewelyn-Davies para poder adoptar a sus hijos tras su muerte en 1910 (Birkin, 2003: 194). Adopción cuyos beneficios fueron cuanto menos dudosos, pues dos de los cinco hermanos, que sufrieron serios problemas para adaptarse al mundo adulto, acabaron suicidándose (Manzano Espinosa, 2006: 48-49). Primero fue Michael, que se ahogó junto con el que se rumoreó que era su compañero sentimental en Oxford en 1921, y años después Peter, que se arrojó a las vías del metro de Londres en 1960.¹⁷

Volviendo sobre *El río de oro*, la película de Chávarri recoge también otros aspectos de la obra original además del lado siniestro de Peter. Así por ejemplo la tensión sexual entre Peter, Laura y Dubarry, que ya hemos comentado, refleja el problema edípico del protagonista, incapaz de mantener una relación normal con una mujer al buscar en ellas una madre en lugar de una esposa. Por otro lado, en un momento de la película Laura se refiere a Peter como un sátiro, lo que nos remite al aspecto físico del dios Pan, mitad hombre mitad cabra.

Con respecto a la recepción del film, cosechó indiferencia entre el público y críticas negativas entre los expertos. El propio Chávarri se mostró descontento con el resultado final, especialmente por lo que él consideraba fallos en el guión. En la entrevista que recogen Alvares y Romero en su libro, el director declara que la película "tuvo críticas regulares. Pocos vieron que, con todos sus defectos, era interesante y su planteamiento estaba a años luz de los que se hacía entonces. Creo que provocó

16 En este sentido se puede relacionar la figura del tío Peter con la de Cronos, dios griego del tiempo. Cronos, como el personaje de Chávarri, se resiste a ser sucedido, lo que le lleva a devorar a sus propios hijos.

17 También otro de los niños sufrió una muerte trágica, si bien esta no es achacable en absoluto a Barrie. George, el mayor de los hermanos Llewelyn-Davies, murió en el frente durante la Primera Guerra Mundial en 1915,

bastante desconcierto" (1999: 138), el típico discurso para defenderse de un fracaso.¹⁸ Por otro lado, parece que las críticas le llovieron en abundancia tras el estreno de su siguiente película, *Las cosas del querer* (1989), que los cinéfilos consideraron como una renuncia definitiva al cine de autor para dedicarse a un cine más comercial y populista tras el rotundo fracaso de su personal visión de *Peter Pan* (Alvares y Romero, 1999: 140).

4.2. La pesadilla de un poeta maldito

Finalmente, la última obra de la que me queda por hablar es el guión de Leopoldo María Panero *Hortus Conclusus*. Su elaboración es fruto del profundo interés que el escritor español siente por Peter Pan y que queda patente no sólo en la traducción de la novela de Barrie, a la que ya me he referido, sino también en su propia obra poética. En este sentido, dentro de su primer poemario, *Así se fundó Carnaby Street*, se incluye el poema en prosa "Unas palabras para Peter Pan", que Túa Blesa data de 1967. Del mismo modo, demostrando que no se trataba simplemente de un interés juvenil, en 1990 aparece incluido en *Contra España y otros poemas no de amor* el poema "Peter Punk", y en 1992, dentro de *Once Poemas*, "Captain Hook", curiosamente dedicado a Steven Spielberg (Panero, 2001).

El guión, como anunciaba al principio de este artículo, está inspirado por un lado en la obra de Barrie y por otro en el relato de la escritora Vernon Lee "La voz maldita", traducido libremente por el propio Panero y publicado en 1977 dentro de la antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. El relato de Lee cuenta la historia de un compositor fascinado por la música de Haendel, Glück y Mozart, cuya inspiración agoniza bajo la influencia de la voz del espectro de Balthasar Cesari, Zaffirino, un cantante de ópera capaz de enamorar y hacer enloquecer a sus víctimas. Es curioso el hecho de que tanto Chávarri como Panero hayan relacionado la historia de Peter Pan con el género del terror, mientras que el resto de adaptaciones que hemos visto, a excepción de *Neverland*, eran producciones orientadas hacia un público infantil o familiar.

Entrando en el análisis de *Hortus Conclusus*, la historia de Panero se centra en los personajes de la obra de Barrie, pero identificando al señor Darling con el protagonista del relato de Lee y a Peter Pan con la voz de Zaffirino, que acaba enloqueciendo al señor Darling. La primera de las tres partes de las que se compone el guión es una adaptación más o menos libre del comienzo de la obra de Barrie. En esta parte vemos cómo Peter Pan le pide a Wendy que le deje entrar en su habitación para recuperar su sombra, tras lo cual la lleva consigo al País de Nunca Jamás. Sin embargo la isla es ahora más un infierno que un paraíso. Los indios han desaparecido y las sirenas han sido exterminadas por los piratas. Al mismo tiempo, los niños perdidos son ahora un grupo de retrasados mentales que no hacen más que emitir chillidos y revolcarse en el fango, lo que hace que Wendy le pida explicaciones a Peter para tratar de comprender la situación. La segunda parte del guión, en la que la niña ya no

18 En mi opinión, la película presenta dos graves problemas que explican su fracaso. El primero es que la mayoría de sus escenas sólo cobran sentido si se entienden como una versión de *Peter Pan*, de modo que el espectador que no la vea con la obra de Barrie como referencia las encontrará inverosímiles o ridículas (por ejemplo la escena de la pelea entre Juan y Peter junto al río). Por otro lado, según relata el propio Chávarri en la entrevista que le hacen Alvares y Romero, el actor que hace del tío Peter, el suizo Bruno Ganz, se negó a interpretar de forma alegre y amable al personaje, aduciendo que un hombre tan perverso no podía ser presentado en pantalla como una figura atractiva. El resultado es que el tío Peter es en la película un personaje serio y depresivo, lo que hace inexplicables, por ejemplo, los motivos por los que los niños desean jugar con él.

aparece, comienza con una escena en la que el Capitán Garfio, acariciando la mano a Peter Pan, le asegura que ninguno de los dos existen, y que sólo una “inexplicable caridad” (Panero, 1998b: 283) de los habitantes de la calle Bloomsbury, en referencia a Wendy y su familia, les hace acogerlos en sus mentes. Tras esto, asistimos al acoso que sufre el señor Darling por parte de Peter Pan, que trata de convencerle con una voz susurrante de que le deje entrar. Sin embargo la música discordante que acompaña a la voz de Peter Pan acaba enloqueciendo al adulto, al que en la tercera y última parte del guión vemos en el patio de un manicomio tratando de explicarle a un loco cómo su inspiración desapareció asesinada por una voz susurrante y una música discorde e infame. Tras su monólogo, el señor Darling trata de escapar del manicomio trepando por un muro. La historia termina con el padre de Wendy en lo alto de la tapia acompañado de la música discordante y observando un campo de sirenas crucificadas bajo la luz del País de Nunca Jamás. Tras un fundido en negro, antes de terminar, se vuelve a escuchar la voz susurrante de Peter Pan: “Oh, déjame entrar” (Panero, 1998b: 289).

El guión de Panero es oscuro y su interpretación es compleja, sin embargo podemos señalar algunas claves. Por un lado, resulta interesante la conexión que se establece entre el País de Nunca Jamás y la locura al final de la obra, cuando vemos que el demente señor Darling se fuga al desolado reino de Peter Pan. Esta relación está basada en lo que Panero considera la naturaleza divergente de la realidad percibida por los niños, que para él no es distinta de las alucinaciones de un esquizofrénico (1998a: 13). En este sentido, para el poeta la demencia es de algún modo una regresión a la infancia, lo que hace la fuga del señor Darling al País de Nunca Jamás un viaje a la locura y al mismo tiempo una huida hacia el mundo infantil. Bajo esta perspectiva resulta más comprensible el deplorable estado en el que veíamos que se encontraba la isla. Por otro lado, podemos destacar la vertiente vampírica del Peter Pan de Panero, mucho más patente que en la obra original. Su naturaleza imaginaria le hace depender de la vida de otros para continuar existiendo, motivo por el que, tras secuestrar a Wendy, regresa para hacer lo mismo con su padre, el señor Darling. Pero mientras los niños son capaces de percibirle sin problemas, la única forma de que los adultos lo hagan es que regresen a la infancia, o lo que es lo mismo, que enloquezcan. De este modo Peter Pan debe dañar a los humanos para poder seguir con vida. Su frase más repetida durante el guión, su insistente petición para que le dejen entrar, también enlaza con la mitología vampírica, pues como se ve en películas como *Jóvenes ocultos* –que ya ha sido citada en estas páginas–, o *Déjame entrar* (Tomas Alfredson, 2008) –cuyo protagonista es una niña vampira–, el único modo que tienen estos seres fantásticos de entrar en nuestras casas es que nosotros les invitemos a hacerlo.

Para terminar podemos señalar que a pesar de que conserva la estética del de la versión de Disney (Panero, 1998b: 275), el Peter Pan de *Hortus Conclusus* posee una personalidad mucho más siniestra, como acabamos de ver. Incluso un tanto demoníaca (Rodríguez Espinosa y Acuña Partal, 2008: 69–72). De hecho, el personaje del poeta español es todavía más terrorífico que el que presentaba Jaime Chávarri, ya que el del director de *El río de oro* era un monstruo debido a la incapacidad para asumir que se había convertido en un adulto, mientras que el de Panero es siniestro a pesar de seguir siendo un niño. No en vano, en la introducción a su traducción de la obra original Panero señala que “todos tememos la llegada de Peter Pan a nuestras habitaciones cerradas” (1998a: 14), visión

fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que para él, "Peter Pan es la figura totémica del Gran Dios Pan" (1998a: 14), dios de la pesadilla en la mitología griega.¹⁹

Conclusiones

Por el momento, aquí termina la historia de las adaptaciones cinematográficas de *Peter Pan*. En total hemos comentado nueve películas distintas (tres en la primera parte del artículo y seis en esta segunda parte), dejando fuera las versiones televisivas y contando con un guión para un cortometraje que nunca se ha rodado. Echando la vista atrás, con un poco de perspectiva se puede ver que al menos seis de las adaptaciones fueron realizadas con el objetivo de aprovechar la popularidad del personaje creado por Barrie para conseguir un éxito en taquilla y sólo tres –*Neverland*, *El río de oro* y *Hortus Conclusus*– parecen haber sido escritas pensando más en el valor artístico que en el dinero. Curiosamente estas tres últimas son las únicas que ahondan en los aspectos más oscuros de *Peter Pan*, mientras que el resto se quedaba en la parte más inocente de la historia pensando en cómo agradar a un público infantil o familiar.

Entre las primeras, encontramos las tres adaptaciones literales –la de Herbert Brenon de 1924, la de Disney de 1953 y la de Hogan de 2003–, junto a dos versiones libres –*Hook* y *Peter Pan 2: retorno al País de Nunca Jamás*– y una suerte de biografía ficcionalizada de James M. Barrie que he considerado como si fuese otra adaptación libre –*Descubriendo Nunca Jamás*–. Todavía cabría dudar si fueron motivadas principalmente por motivos comerciales la versión de Disney de 1953 y la película de Spielberg, ya que en ambos casos hemos visto que los responsables tenían un interés personal en ellas. Sin embargo creo que no podemos olvidar que en el caso de *Hook* se trataba de un proyecto de encargo que TriStar Pictures deseaba convertir en una superproducción de gran éxito, situación que en mi opinión prima sobre las supuestas inquietudes artísticas del director, que simplemente adaptó a la pantalla un guión preexistente. Por otro lado, la película de Disney fue uno de los grandes lanzamientos de la compañía, del cual se esperaba que contribuyese a la recuperación económica del estudio después de la II Guerra Mundial. Si a esto le unimos las escasas –aunque a veces significativas– innovaciones que introduce y la casi coincidencia temporal con la celebración del cincuenta aniversario del estreno de la obra de teatro, es cuanto menos dudoso que las inquietudes artísticas fuesen más importantes en este caso que los intereses pecuniarios. En cualquier caso la motivación comercial no le resta interés, siendo destacable la gran influencia que esta versión de Disney ha tenido sobre prácticamente la totalidad de las adaptaciones posteriores.

En cuanto a las tres versiones que se produjeron motivadas por una inquietud artística, podemos ver que son adaptaciones libres que no obtuvieron ninguna repercusión en taquilla –*Neverland*, *El río de oro*– o que nunca se han llegado a rodar –*Hortus Conclusus*–. A la vista de estos datos hay que admitir que a pesar de que las únicas adaptaciones producidas por inquietudes artísticas eran versiones libres, no se puede generalizar, pues entre las adaptaciones libres se encuentran tres motivadas por intereses

19 Quizá Panero está aludiendo aquí con su expresión al relato de terror del escritor galés Arthur Machen *El gran dios Pan*, publicado en 1894. Sobre la relación entre Panero y Machen no se puede olvidar que el relato de Panero "La luz inmóvil", incluido en el libro de 1984 *Dos relatos y una perversión*, es una traducción libre y "se debe a la pluma del gran escritor inglés Arthur Machen" (Panero, 2007: 247).

comerciales y tres por inquietudes artísticas. Lo que sí podemos afirmar es que todas las adaptaciones literales se produjeron principalmente pensando en los beneficios económicos que podrían reportar, mientras que todas las que se produjeron por inquietudes artísticas eran adaptaciones libres.

Sin embargo, dejando a un lado los aspectos económicos, no se puede establecer una relación entre la motivación de los productores y la calidad o el interés del resultado. Hemos visto que no todas las adaptaciones del clásico de Barrie han sabido conservar el aura de sugerencia interpretativa que poseía la obra original, pero en ningún caso se puede afirmar que las adaptaciones libres sean más sugerentes que las literales, o que las producidas por motivos económicos sean menos interesantes que las motivadas por inquietudes artísticas. Así por ejemplo *Peter Pan, la gran aventura* de P. J. Hogan, que es una adaptación literal lanzada al mercado para aprovechar la cercanía del centenario del estreno de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* conserva muchos de los temas presentes en la obra original, añadiendo a estos un aspecto procedente de la versión de Disney de 1953 como es el miedo que posee Wendy a hacerse mayor, siendo una de las adaptaciones más interesantes. Por su parte *El río de oro*, a pesar de su distanciamiento del texto original y de ser un proyecto fruto de un deseo personal del autor, no aporta ninguna interpretación nueva del mito, limitándose a desarrollar únicamente dos de los aspectos que ya estaban presentes en la obra de Barrie: el complejo de Edipo del protagonista y el hecho de que el Capitán Garfío sea la forma adulta de Peter Pan.

Pero a pesar de que muchas de las versiones han simplificado la obra original restándole interés –el ejemplo más flagrante es *Peter Pan 2: retorno al País de Nunca Jamás*–, y de que algunos de los temas presentes en el trabajo de Barrie han desaparecido en su paso al cine, otros aspectos sí se han conservado en la mayoría de las adaptaciones filmicas. Así ha sucedido con la lectura psicoanalítica de la historia, con la consideración del Capitán Garfío como un Peter Pan adulto y especialmente con la interpretación del personaje protagonista como el espíritu de la eterna juventud. Al mismo tiempo ha habido tres películas que han desarrollado nuevos temas que se encontraban sólo de forma latente en la obra original. Es el caso de la versión de Disney de 1953, que convirtió la historia en un sueño de Wendy que reflejaba los temores de la niña a hacerse mayor, aspecto que ha recogido posteriormente la versión de P. J. Hogan aunque desligándolo del mundo onírico. Por su parte *Neverland* ha hecho hincapié en la crítica social que supone Peter Pan como sujeto que se resiste a integrarse en el sistema rechazando sus valores. Finalmente, el guión de Leopoldo María Panero *Hortus Conclusus* destaca la vertiente vampírica del personaje creado por Barrie, aspecto que también se señalaría años después en *Jóvenes ocultos*, película de la que hemos hablado brevemente al no ser propiamente una adaptación de *Peter Pan*.²⁰

20 En este aspecto mi opinión diverge de la de Herreros de Tejada (2010), que sí considera *Jóvenes Ocultos* una adaptación de *Peter Pan*.

Referencias bibliográficas

- ALVARES, R. Y ROMERO, A. (1999). *Jaime Chávarri: Vivir rodando*. Valladolid: Semana Internacional del Cine de Valladolid.
- BARRIE, J. M. (1901). *The boy castaways of Black Lake Island*. London: Published by J. M. Barrie in the Bloucester Road. Consultado el 22 de enero de 2010, http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brblid_getrec.asp?fld=img&tid=1043203].
- (1904). *Anon: a Play*. Inédito. Manuscrito conservado en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. Consultado el 22 de enero de 2010, <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=anon>].
- (1938). *McConnachie and J. M. B.: Speeches*. Londres: Peter Davies.
- (1954). "Scenariio for a proposed film of Peter Pan" en Green, R. L., *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- (1991). *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press (edición de Peter Hollindale).
- (1995). *Peter Pan and other plays*. Oxford: Oxford University Press (edición de Peter Hollindale).
- (1998). *Peter Pan*. Madrid: Ediciones libertarias (edición de Leopoldo María Panero).
- (2005a). *Peter Pan*. Madrid: Valdemar (introducción por Alfredo Lara López).
- (2005b). *Peter Pan: El niño que no quería crecer*. Madrid: Siruela (introducción por Francesco M. Cataluccio).
- (2009a). *El pajarito blanco*. Sevilla: Barataria.
- (2009b). *Peter Pan: la obra completa*. Madrid: Neverland.
- BIRKIN, A. (2003). *J. M. Barrie and the Lost Boys: The love story that gave birth to Peter Pan*. New Haven and London: Yale University Press.
- BLESA, T. (2007). "Relatos de muertos". En Panero, L. M., *Cuentos completos*. Madrid. Páginas de Espuma.
- CARTMELL, D. Y WHELEHAN, I. (2001). "«To die would be an awfully big Adventure»: the enigmatic timelessness of Peter Pan's adaptations". *Cadernos de Tradução*, vol. 7, nº1, pp. 93-107.
- CRAFTON, D. (1989). "The Last Night in the Nursery: Walt Disney's *Peter Pan*". *The Velvet Light Trap*, vol. 24, pp. 33-52.
- FRIEDMAN, L. D. (2009). "Hooked on Pan: Barrie's immortal pirate in fiction and film". En Kavey, A. K. y Friedman, L. D. (Eds.). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- FONTE, J. (2008). *Steven Spielberg: De duel a Múnich. En busca de la película perfecta*. Madrid: Jaguar.
- GEER, J. (2007). "J. M. Barrie Gets the Miramax Treatment: Finding (and Marketing) Neverland". *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 32, nº 3, pp. 193-212.
- HAUN, H. (2004). "Peter Pan Complex: Marc Forster Enters J. M. Barrie's World with *Finding Neverland*". *Film Journal International*, vol. 107, nº 10. Consultado el 22 de enero de 2010, http://www.filmjournal.com/filmjournal/esearch/article_display.jsp?vnu_content_id=1000720832
- HERREROS DE TEJADA, S. (2009). *Todos crecen menos Peter: La creación del mito de Peter Pan por J. M. Barrie*. Madrid: Lengua de trapo.
- (2010). *Las Edades de Peter Pan. Adaptaciones Literarias y Cinematográficas del Niño Eterno (1902-2010)*. Universidad Rey Juan Carlos. Tesis inédita.
- HOLLINDALE, P. (2005). "A Hundred Years of Peter Pan". *Children's Literature in Education*, vol. 36, nº 3, pp. 197-215.
- KAVEY, A. K. y Friedman, L. D. (eds.) (2009). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- LOSILLA, C. (2005). "El vampiro y Peter Pan". En Rodríguez, H. (coord.). *Las miradas de la noche: cine y vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.

- MAIER, S. E. (2007). "From *Peter Pan* to *Finding Neverland*: A Visual biomythography of James M. Barrie". En Stratyner, L. y Keller, J. R. (eds.). *Fantasy fiction into films: Essays*. Jefferson, NC: McFarland.
- MANZANO ESPINOSA, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- MUÑOZ CORCUERA, A. (2008). "Peter y Pan". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 28, nº 2, pp. 145-166.
- PANERO, L. M. (ed.) (1977). *Visión de la literatura de teatro anglo-americana*. Madrid: Felmar.
- PANERO, L. M. (1998a). "Introducción". En Barrie, J. M., *Peter Pan*. Madrid: Ediciones libertarias.
- (1998b). "Hortus Conclusus". En Barrie, J. M., *Peter Pan*. Madrid: Ediciones libertarias, 1998b.
- (2001). *Poesía completa: 1970-2000*. Madrid: Visor, (edición de Túa Blesa).
- (2007). *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma (edición de Túa Blesa).
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. Y ACUÑA PARTAL, C. (2008). "Traducción, represión y malditismo: las lecturas de «Peter Pan» de María Luz Morales, Terenci Moix y Leopoldo María Panero". En Hernández Guerrero, M. J. y Peña Martín, S. (eds.). *La traducción: factor de cambio*. Berna: Peter Lang.
- RUSSELL, P. R. (1983). "Parallel Romantic Fantasies: Barrie's *Peter Pan* and Spielberg's *E.T.*: The Extraterrestrial". *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 8, nº 4, pp. 28-30.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA GARCÍA-RICO, A. (2004). *Steven Spielberg: entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: Dossat.

Pablo Pérez Méndez
Universidad Nacional de Educación a Distancia
pabloinglaterra@hotmail.com

(Recibido 1 marzo 2011/
Received 1st March 2011)

(Aceptado 30 mayo 2011/
Accepted 30th May 2011)

La versión juvenil de los viajes de Marco Polo y su relación con la historia original del Libro de las Maravillas

THE CHILDREN'S VERSION OF THE TRAVELS OF MARCO POLO AND ITS RELATION WITH THE ORIGINAL STORY OF THE BOOK OF THE MARVELS

Resumen

Los viajes de Marco Polo significarán el descubrimiento al otro lado del mundo de una civilización completamente desconocida para la Europa medieval: el poderoso imperio mongol, caracterizado por sus riquezas y productos innovadores. La inmensidad de su territorio, así como sus sorprendentes avances, ricos materiales y extraordinarias costumbres serán difíciles de creer para Occidente. Polo no dudará en reflejar todo lo que ha visto y ha vivido a lo largo de su estancia en Asia en el *Libro de las Maravillas*, auténtica descripción de todos estos increíbles descubrimientos que se encuentra en su itinerario. El autor del libro ha visto unas maravillas con mentalidad de comerciante, por lo que no quiere profundizar en aventuras o emociones que pudiera haber experimentado durante su viaje o su estancia bajo la tutela del Gran Khan. Una versión de los viajes de Polo para la audiencia juvenil requiere una solución efectiva para este imprevisto. El episodio XII de la serie televisiva *Érase una vez el hombre* suplirá esta carencia con la incorporación de elementos como: la lucha entre buenos y malos, que siempre garantiza tensión y emoción; personajes como los bandidos perseguidores de los Polo, que crean una atmósfera de suspense y mantienen la atención entre los jóvenes; el humor, la ironía y los episodios cómicos, especialmente los momentos en que los buenos se deshacen de los malos. Todo ello sin olvidarse de explicar las maravillas descubiertas en el Lejano Oriente, que conforman la base histórica de los viajes.

Palabras clave: descubrimiento, medieval, maravillas, comerciante, viajes, Lejano Oriente.

Abstract

The travels of Marco Polo will mean the discovery of a completely unknown civilization for medieval Europe on the other side of the world: the powerful Mongolian empire, characterized by its wealth and its innovative products. The immensity of its territory, as well as its surprising progress, rich materials and extraordinary customs will be difficult to believe for the West. Polo will not hesitate to reflect everything that he has seen and lived throughout his stay in Asia in the *Libro de las Maravillas*, an authentic description of all these incredible discoveries that he finds along his trip. The author of the book has witnessed a few marvels with the mentality of a merchant, and, as a result, he does

not want to go in any depth into adventures or emotions that he could have experienced during his journey or his stay under the protection of the Great Khan. A version of Polo's travels for the younger audience requires an effective solution to this unforeseen factor. Episode XII of the television series *Érase una vez el hombre* will solve this problem with the introduction of elements such as: the fight between the good and the bad, which always guarantees tension and excitement; characters like the bandits chasing Polo's group, who create an atmosphere of suspense and maintain the youngsters' attention; humor, irony and comical episodes, especially the times when the good guys get rid of the villains. All this, without forgetting to explain the marvels discovered in the Far East, which constitute the historical background of the travels.

Keywords: discovery, medieval, marvels, merchant, travels, Far East.

1. Introducción

El veneciano Marco Polo reveló a la Europa de su tiempo no sólo la existencia, sino la sorprendente grandeza de un imperio en el extremo oriente de Asia, colosal por su magnitud y maravilloso por el desarrollo cultural de sus inmensas poblaciones. Sus viajes significaron la apertura de una vía de comunicación cultural y comercial entre Occidente y Oriente. Asia, las Indias, el imperio del Gran Khan, etc. eran símbolos de riqueza acumulada, de opulencia, de bienestar y de lujo que fascinaban a los hombres y mujeres de la Europa medieval. Polo narra sus aventuras de exploración a la corte del emperador de la Tartaria, el Gran Khan, y, entre otras, a las regiones de Catai y el remoto Cipango China y Japón. Por su viaje van desfilando las maravillas de la riquísima y misteriosa región oriental, con el gran espectáculo de su naturaleza y de su pueblo.

Lo que más fascina en las narraciones de Marco Polo es el estupor que produce en un lector occidental sobre todo en sus tiempos, en que aquello estaba tan remoto y era tan desconocido el saber que existían tales riquezas, capaces de deslumbrar los ojos de un hombre que los tiene acostumbrados a las rudezas de la vida cotidiana, tan rudimentaria y sin sorpresas. Contemplar palacios de oro y plata, jardines espléndidos de miles de raras flores, ceremonias solemnes entre gentes prosternadas ante ídolos o dignidades reales, que promueven tremendas luchas por llegar a la posesión de una pequeña tierra, y las costumbres, y la lengua, y los sentimientos, tan distintos del sentir de un mediterráneo, todo parece cosa de fábula. Este mundo onírico para los hombres medievales iba a ser un mundo auténtico, real, hecho de maravillas.

De la obra original de Marco Polo se podrían esperar páginas y páginas de emocionantes aventuras del protagonista por tierras del lejano Oriente. Es precisamente de esta forma como se nos presentan los viajes de Polo en la serie televisiva *Érase una vez el hombre*, que muchos hemos visto durante nuestra etapa juvenil. Sin embargo, la realidad es otra porque, en este aspecto, el *Libro de las Maravillas* los viajes de Marco Polo como obra original difiere en gran medida de su adaptación en televisión para los más jóvenes. El libro es realmente un reportaje periodístico, un fichero clasificatorio de pueblos y ciudades descritas por un mercader que lo que más le interesa es sacar provecho de productos novedosos, «maravillosos» y de gran valor que se va encontrando en su itinerario. Se trata de la agenda o guía de un comerciante que anota para sus compañeros de profesión lo que van a encontrar a su paso. Este aspecto tiene un peso considerable en el desarrollo de la narración, impidiendo que quede mucho espacio para aventuras o peripecias.

2. Los viajes de Marco Polo para la audiencia juvenil y su relación con el relato original del Libro de las Maravillas

La nostalgia nos inunda con la serie televisiva *Érase una vez el hombre*, cuyo episodio XII está dedicado a los viajes de Marco Polo. El 1190, mientras Occidente emprende cruzadas y construye catedrales, Gengis Khan domina Asia y edificará uno de los imperios más grandes de la historia. En 1200 es proclamado Khan (rey), en 1207 conquista Mongolia y Siberia, en 1209 el Tibet, en 1211 invade China, en 1218 Kazakstán, etc. Gengis se nos presenta como un ser cruel, casi sanguinario, del que se dice que le encanta ver aplastado al contrincante, que no hay mayor alegría para un hombre que despedazar a sus enemigos, verlos acosados, apropiarse de sus bienes, ver llorar a sus seres queridos, apoderarse de sus mujeres y de sus hijas. Su risa parece malvada, como si se regocijase destruyendo, arrasando y provocando el sufrimiento del enemigo. Todo ello se suaviza ligeramente con la afirmación por parte del narrador de la historieta que así era la profesión de fe de Gengis Khan, que muere a los 65 años, habiendo creado un imperio inmenso. Kublai, su nieto, contará con la bendición de Gengis para convertirse en el futuro emperador mongol, cuando es anfitrión de los Polo.

La actitud del ya fallecido Gengis contrasta claramente con la bonachonería de los personajes que aparecen a continuación, los Polo, protagonistas de la historia que ya han emprendido su largo viaje y se dirigen al encuentro del Papa Gregorio X, que los espera en la ciudad mediterránea de Acre. La referencia que se nos da al inicio del capítulo sobre el primer Khan justifica el pavor que domina a los dos «venerables hermanos» que acompañan al Papa en la recepción de los Polo. Éstos le hacen saber al Santo Padre que el emperador mongol ha requerido seis embajadores representantes de Occidente y de la Cristiandad. El Papa, que sólo puede ofrecer dos, no duda en señalar a los frailes como acompañantes de los Polo. Aquí se combina el supuesto temor que inspiraba el Gran Khan, la cobardía de los frailes y el miedo a los posibles asaltos en tan largo viaje. Uno de los clérigos se escabulle muy sigilosamente del mismísimo Papa, provocando una situación muy cómica cuando se esconde en lo alto de una estatua. Es mediante este tipo de humor que se pone en evidencia de una forma muy clara el miedo de los dos frailes, que también se refleja en otras adaptaciones televisivas.

En la continuación de su largo viaje unos bandidos asaltan al grupo, creándose situaciones humorísticas de contrastes entre los buenos y los malos. La expedición formada por los Polo y los frailes son los buenos, las víctimas, mientras que los atracadores se presentan como delincuentes malvados. Estos bandidos no aparecen en la obra original y se crean expresamente para la adaptación televisiva, proporcionándole aventura, colorido y emoción. Al jefe de la banda se le iluminan los ojos ante la posibilidad de adueñarse de riquezas ajenas y de vender a sus víctimas como esclavos. Su risa es delirante. Durante la noche Marco Polo se deshace de las cuerdas que lo tenían preso, liberándose a sí mismo y a sus acompañantes. Acto seguido, el grupo de viajeros aparece golpeando a palos a los asaltantes cuando se calentaban a la luz de una hoguera. Se trata de una forma simple y a la vez cómica y bien comprensible de hacer ver a los más jóvenes que, como también se intuye en la obra original, la pequeña comitiva cuyo destino era la corte del Gran Khan iba superando los imprevistos y obstáculos con los que se iban topando.

Los frailes por fin deciden dar la vuelta antes de llegar a Oriente Medio poniendo como excusa que ellos no estaban preparados para ese tipo de viajes y al resto de la expedición no le queda más remedio que aceptar su marcha. Más adelante los Polo se siguen encontrando con los

bandidos, que los persiguen insistentemente durante buena parte de su itinerario. Este aspecto no figura en la obra original, pero le proporciona un excelente sabor aventurero a la historia, pues siempre consiguen zafarse de ellos, y, por tanto, nos seguimos encontrando con el contraste entre buenos y malos salpicado con una buena dosis de humor, lo cual es un recurso didáctico excelente, pues mantiene constante al mismo tiempo el hilo narrativo y la atención entre los más jóvenes.

La expedición llega a Bagdad desde donde un pequeño velero los llevará al puerto de Ormuz en el Golfo Pérsico. Allí acuden los ladrones que los persiguen sólo para ser burlados cuando se suben a un barco que inmediatamente se hunde por su mal estado, creando una situación jocosa entre los presentes, incluidos los Polo. Más avanzado el viaje, en una zona muy montañosa y en plena tormenta, los bandidos tienden una emboscada, pero la expedición se libra de ellos de nuevo a base de golpes, todo lo cual el narrador lo define como que han «cumplido diversas formalidades» en un tono muy irónico.

A los Polo se les define como «nuestros amigos» término entrañable perfectamente aplicado a esta adaptación juvenil que se adentran entre las cordilleras más escarpadas y los desiertos más inhóspitos como el de Gobi, con sus terribles tormentas de arena.

Llegan por fin a un pueblo cuyos habitantes se caracterizan por su «hospitalidad» aspecto que también aparece en la obra original del veneciano y allí aparecen también los bandidos. En este sentido, podrían encontrarse en la provincia de Camul, de la que se dice en el *Libro de las Maravillas* que existe la siguiente costumbre:

Si un extranjero que pasa por la región va a casa de uno de ellos (los locales) para alojarse, el hombre se alegra mucho y le recibe con gran regocijo, y se toma todas las molestias del mundo para agradarle. Manda a su mujer, a sus hijas, a sus hermanas y a los demás parientes que hagan todo cuanto el extranjero desee, mejor que si se tratara de él mismo; se va de su casa, abandonando su esposa al extranjero, y se va a sus asuntos y permanece dos o tres días en su campo, o en otra parte, según desee. Y desde allí envía todo lo que su huésped desea, pero a cambio de pago, y no vuelve a su casa mientras el extranjero permanece en ella. Por tanto el extranjero se queda en casa con su mujer, y actúa a su capricho, acostándose con ella en una cama como si se tratara de su mujer, y se pasan mucho tiempo retozando. Y todos los de esta ciudad y provincia están deshonrados a causa de sus mujeres. Pero yo os digo que no sienten ninguna vergüenza. Es más, sacan gran honor y gloria debido a la costumbre que reina en toda la provincia, creyendo que agradan a sus ídolos al prestar tan buena acogida a los viajeros fatigados, y que todos sus bienes, hijos y riquezas se multiplican y libran de todo peligro, y que todas las cosas les salen con la mayor felicidad. Y las mujeres son alegres, bonitas, juguetonas, y muy obedientes a todo lo que su marido les ordena, y les gusta mucho esa costumbre. (Polo, 2003: 115)

El hecho de que los habitantes de esta provincia obligasen a sus mujeres a cometer adulterio se sugiere de forma indirecta en la serie televisiva, pues son los componentes del grupo de bandidos los malos a los ojos de los jóvenes espectadores quienes tienen la tentación entrar en las casas, al ver a las mujeres seduciéndolos desde sus puertas. Muchos no pueden resistir la tentación, para la desesperación de los cabecillas de la banda, lo cual crea otra situación graciosa.

En la obra original del *Libro de las Maravillas* resulta muy interesante la abundancia de animales por muchos lugares a través de los que transita nuestro protagonista. La ruta comprendida

entre la ciudad de Yasd y de Cherman, en Persia, es una excusa perfecta para enumerar las diferentes especies:

Hay también buena caza de animales y de pluma. Hay asimismo abundancia de perdices y codornices, y de muchas otras clases de pájaros; y los mercaderes que por allí cabalgan los cazan en gran número, sacando gran placer y solaz. También hay gran número de bellísimos onagros, que son asnos salvajes. (Polo, 2003: 69)

Percibimos inmediatamente la pasión de nuestro viajero por la caza, y casi la palpamos; ejemplos hay muchos: las cacerías de tigres que Polo siempre llama «leones», la descripción de la jirafa, de halcones, gerifaltes, águilas, rinocerontes, cocodrilos, tratando de hacer de esos animales desconocidos para Europa un diseño real, como hombre que ha visto tales «maravillas» con sus propios ojos y las está contando a «incrédulos».

Al Gran Khan también le encanta la caza, y Marco Polo se recrea haciendo mención de todo tipo de aves de las que gusta rodearse al gran emperador:

Hay [...] una soberbia llanura con grullas, faisanes, perdices y muchas otras clases de pájaros. Por eso al Gran Can le gusta residir allí cada año en la estación de caza, y coge bastantes pájaros con el halcón y con el gerifalte con gran alegría y regocijo. En estas regiones hay cinco especies de grullas que os describiré. [...]. (Polo, 2003: 148-149)

Una enorme cantidad de animales acude al día de cumpleaños del Gran Khan:

Y sabed que en ese día vienen de diferentes lugares que han recibido esa orden más de cien mil camellos y caballos blancos hermosísimos y finos que le regalan al Gran Can. Vienen también ese día todos sus elefantes, que son cinco mil, todos cubiertos de ricas gualdrapas hábilmente bordadas de animales y pájaros en oro y en seda. (Polo, 2003: 196)

Kublai Khan hasta dispone de un tigre sumiso bajo su dominio, que el mercader confunde con el león, puesto que nunca antes de su viaje había visto tigres asiáticos:

Sabed que, cuando el Gran Can hace la fiesta y ceremonia que os he dicho antes, llevan ante el Gran Señor un gran león. Y el león, cuando lo ve, se tumba ante él, da señales de profunda humildad y parece reconocerle por Señor. Tan domesticado está que permanece ante él sin cadena alguna, tranquilamente acostado a los pies del rey como un perro; a buen seguro es cosa de maravilla. (Polo, 2003: 199)

El rey de los tártaros utiliza gran cantidad de felinos y aves rapaces para la caza. Marco Polo describe al tigre como «león con rayas» y asegura que las águilas son capaces de atrapar lobos, lo cual parece algo exagerado:

Sabed además que el Gran Señor tiene bastantes leopardos, todos ellos buenos para cazar y coger animales. Hay también gran número de linceos que son amaestrados para coger animales y son muy buenos para la caza. Hay muchos leones grandísimos, más grandes que los de Babilonia. Tienen un pelo hermosísimo y bello color, porque son rayados a lo largo del cuerpo de negro, de rojo y de blanco; asimismo están amaestrados para coger jabalíes y bueyes salvajes, osos y asnos salvajes, y ciervos, y cabritillos y otros animales. [...] También tiene una gran multitud de águilas muy bien amaestradas para coger lobos, y zorros, y gamos, y cabritillos, y liebres, y también de otros animales pequeños

domesticados. Y los que están amaestrados para coger lobos son muy grandes y potentes, porque sabed que no hay lobo tan grande que no sea cogido. (Polo, 2003: 201)

Un animal tan extraño para un europeo de aquella época como la jirafa no podía faltar en la lista de Marco Polo. Nos la describe donde se habla de la isla de Çanghibar:

Hay también bastantes jirafas, que son cosas muy bellas de ver. [...] El animal [...] tiene el cuerpo corto, [...] el cuello es muy largo [...]. Tiene una bonita cola pequeña y no hace ningún mal. Por su color es completamente roja y blanca con hermosos anillos, y es una cosa muy bella de ver. (Polo, 2003: 428)

De todo ello se desprende que el reino animal es una parte importantísima del relato original, pues las especies que va descubriendo el protagonista son demasiado llamativas y novedosas para un hombre de la Europa medieval.

En la serie de dibujos animados, al llegar el otoño se muestran las costumbres de los mongoles con la trashumancia y el descenso desde las altas mesetas tras sus rebaños. También aparece su vida en los campamentos, en la que aparecen animales que no son de ninguna forma descritos como en la obra original, sino que figuran como elementos cómicos complementarios. Un camello insaciable que se come parte del recubrimiento de una tienda de acampada y un lobo que se desgaña en pleno aullido son buenos ejemplos.

En una continuación del contraste entre buenos y malos, cuando Marco Polo y sus compañeros cruzan los campamentos mongoles, todos son saludos, sonrisas, buenas maneras y respeto. Sin embargo, los bandidos, que los siguen muy de cerca, pasan robando, por ejemplo comida, en concreto unos pollos que unos mongoles estaban asando al fuego aprovechando la estela de polvareda provocada por el galope de sus caballos. El cuadro es esperpéntico y a la vez muy gracioso, pues los delincuentes serán castigados por robo. Según las leyes mongolas, pagarán nueve veces el valor de lo robado y recibirán unos palos.

Más adelante, los bandidos perseguidores, armados hasta las cejas, están a punto de apresar de nuevo a los Polo. Sin embargo aparece un gran ejército de Kublai Khan dispuesto a prestar a «nuestros amigos» ayuda y asistencia y a escoltarlos hasta el palacio del gran emperador mongol. En ese momento los bandidos, despavoridos, se dan a la fuga, creando una situación muy graciosa.

Por fin llega la expedición a Pekín, después de cuatro años de viaje. El narrador comenta del emperador que es el más poderoso soberano que ha existido sobre la tierra, de amables maneras, ni alto ni bajo, y de aspecto sano. Se describe de forma diferente a su abuelo Gengis, que aparecía al principio de la historieta como un ser que disfrutaba viendo sufrir al enemigo. De Kublai se dice que tiene una gran cuadra con más de diez mil yeguas blancas, sin mancha alguna, lo que implica que se le está identificando a este emperador con bondad, pureza de ser, por eso se entenderá tan bien con Marco Polo.

Nuestro protagonista no es el único que absorbe los elementos maravillosos de una cultura foránea para él. Remitiéndome de nuevo al *Libro de las Maravillas*, en el asedio de la ciudad de Saianfú el Gran Khan recurre a una técnica guerrera occidental proporcionada por los Polo:

Entonces dijeron los dos hermanos y su hijo, micer Marco: -Gran Señor, tenemos con nosotros hombres que harán a la manera de occidente tales manganeles que

lanzarán piedras tan grandes que los de la ciudad no podrán resistir, sino que se rendirán inmediatamente cuando el mangonel, es decir, el trabuco, las haya lanzado. [...] Y cuando los hubieron hecho y equipado, el Gran Can y toda su corte los vieron gustosamente, y mandaron arrojar muchas piedras delante de ellos: y quedaron maravillados y elogiaron mucho aquella obra. [...] y a los tártaros les parecieron la mayor maravilla del mundo, porque nunca habían visto un instrumento parecido, y fueron los primeros que se hicieron entre los tártaros. (Polo, 2003: 300)

Tanto en el *Libro de las Maravillas* como en la adaptación televisiva se produce este ejemplo de intercambio de culturas, donde las «maravillas» en forma de técnicas guerreras y armas de combate también proceden de Occidente. Oriente quedó maravillado con este descubrimiento que hizo que Saianfú se rindiese gracias a los trabucos que ordenaron fabricar los Polo.

Marco aprende muy rápidamente las costumbres de los tártaros, su lengua, su escritura y se muestra en todo momento prudente y avisado en todas las materias. Todo ello hará que Kublai se sienta muy satisfecho con él y le dispense su amistad y su favor. Por su parte, hablando de la persona a la que realmente admira, afirma Polo con algo de exageración y con tintes adulatorios en la obra original:

Y aún os digo más: todos los emperadores del mundo y todos los reyes, tanto cristianos como sarracenos, si se uniesen, no tendrían tanto poder ni podrían hacer tanto como este Cublai, el Gran Can, puede hacer, él que es Señor de todos los tártaros del mundo, los del Levante y los del Poniente, porque todos son sus fieles y súbditos. (Polo, 2003: 131)

El poder del Gran Khan no tendrá rival en todo el mundo:

Hablaremos del gobierno del Gran Can y de su corte, a los que considero tales, después de haber visto muchas partes del mundo, que ningún otro poder puede compararse con el poder, la riqueza y la dominación del Gran Can, que dejan estupefactos y son casi increíbles para quienes no las hayan visto. (Polo, 2003: 141)

Volviendo a los dibujos animados, de misión en misión que Kublai le encomienda a los Polo el tiempo va pasando. En el año 1292 hace ya diecisiete años que permanecen al servicio del emperador. Ellos ya quieren regresar a sus hogares, pero el Gran Khan, que les ha tomado gran afecto, se opone. Sin embargo acaban convenciendo a Kublai y vuelven a su tierra en barco con mensajes del emperador tártaro para los reyes de la Cristiandad. El viaje dura tres años y en 1295 los Polo llegan a su patria en un estado que revela, como dice el narrador de la serie televisiva, que no ha sido precisamente un viaje de placer. Al día siguiente, delante de toda la familia reunida, muestran las riquezas que traían consigo de sus viajes, lo cual asombra sobremanera a los presentes. Hacia veinticuatro años que los Polo abandonaron su hogar. Delante de tal audiencia se relatan algunas de las maravillas mencionadas en la obra original: sobre el palacio del Gran Khan se dice que el comedor es tan grande que pueden reunirse cómodamente más de seis mil comensales, y hay tantas habitaciones que nadie ha podido contarlas jamás, todo es tan bello y tan grande que faltan palabras para describirlo, no hay nada en el mundo que se le iguale. Los pobres, los ancianos y los huérfanos son escogidos por el Gran Khan para distribuirles pan tierno. Todo ello se empieza a percibir con sorpresa y cierta incredulidad, en lo cual coincide con la obra original. A continuación se describen varias costumbres y productos absolutamente novedosos para el europeo medieval de la época. Los asistentes comienzan a reírse, pues todo parece demasiado exagerado.

Existe una costumbre tan llamativa como extraña en la gran provincia de Çardandán, que se explica en la obra original del siguiente modo:

En esta provincia existe la costumbre de que, cuando las mujeres han dado a luz y han tenido un niño, lo lavan y lo envuelven en telas; y el varón de la dama se mete en la cama y tiene al niño consigo, y permanece en cama cuarenta días sin levantarse, salvo para sus necesidades. Y todos los amigos y parientes van a verlo; y se quedan con él y le festejan y hablan mucho. Y esto lo hacen porque dicen que la mujer ha soportado grandes fatigas llevando al niño en su vientre durante nueve meses y dándole a luz, tanto que el marido también debe tener su parte en los esfuerzos; y por eso, según dicen, ella no debe sufrir más en todo ese término de cuarenta días, excepto para darle de beber. Y la mujer, tan pronto como ha dado a luz, se levanta de la cama y hace las tareas de la casa, y sirve a su varón de comer y de beber en la cama, igual que si él fuera quien ha traído el niño al mundo. (Polo, 2003: 263)

En la serie de televisiva también se habla de esta provincia, en la que cuando las mujeres tienen un hijo se levantan inmediatamente y se van a su trabajo, el esposo se mete en la cama y tiene al niño con él durante cuarenta días, durante los cuales, parientes y amigos van a felicitarlo. Todo ello provoca una carcajada generalizada entre los presentes, alguno de los cuales se marcha sin creerse nada de lo escuchado.

Marco Polo continúa explicando que lo tártaros recogen de las moreras una fibra fina y blanca que se encuentra entre la madera y la corteza del árbol y con ella hacen un papel que tiñen de negro y luego fraccionan; el más pequeño de esos papeles vale por medio denario, el del tamaño siguiente vale por un besante de oro, y así sucesivamente hasta diez besantes; todos esos papeles son sellados con el anillo del emperador. Éste es el proceso de fabricación del papel moneda que ya venía utilizándose en China desde hacía siglos, descrito con más detalle en el relato original de los viajes. En el *Libro*, un aspecto realmente incomprensible en un comerciante como Polo es que, pese a los veinticuatro años de estancia y operaciones comerciales en China, a Marco le parece «alquimia» el papel moneda:

Es cierto que la Moneda del Gran Señor está en esta ciudad de Cambaluc, y montada de tal manera que puede decirse que el Gran Can domina perfectamente la alquimia; y os lo demostraré. (Polo, 2003: 211-212)

No captó, acostumbrado como estaba al cambio de mercancía por mercancía de una materia (sedas, especias, etc.) por otra (oro, plata, amonedado de diversa especie), que ésta última podía ser simbolizada. El papel moneda representaba el oro que Kublai tenía en su palacio. Al no comprender que el papel estaba respaldado por la materia misma (oro, plata, etc.) guardada por el Khan, Polo permanecía arraigado en la concepción medieval del comercio como trueque. Le sorprendía que la producción de billetes no costase apenas nada y que fuesen tan ligeros, en comparación con el valor que tenían:

Se imprimen distintas marcas, según el destino del billete. Y (Kublai Khan) manda hacer gran cantidad de ellos, que podría pagar todos los tesoros del mundo, y esto no le cuesta nada. [...] Y os diré también que todas las gentes y grupos de hombres que viven bajo sus leyes cogen gustosamente estas hojas como pago, porque, por donde quiera que van, hacen con él todos sus pagos por los géneros y las perlas, las piedras preciosas, el oro y la plata, y por todas las demás cosas que se llevan, compran o

venden, cualquiera que sea su valor, como si realmente fueran oro o plata. Y os diré más incluso: son tan ligeras que la hoja que vale diez besantes no pesa siquiera uno. (Polo, 2003: 212-213)

En la adaptación televisiva de sus viajes Marco Polo también asegura que Kublai hace tan gran cantidad de estos papeles que podría comprar todas las joyas del mundo, incluso las más excepcionales que puedan imaginar los soberanos más poderosos de nuestro planeta y por eso su tesoro es infinito y el orbe entero acabará por pertenecerle. Se cuenta también, basándose en el relato original, que llegan a la capital más objetos preciosos de los que entran en otras mil ciudades juntas; sólo de sedas, llegan cada día más de mil carretas y todo el mundo se viste con las mejores sedas que jamás se puedan imaginar. En ese momento, hay alguien entre los presentes que exclama: «¡yo creo que ese hombre exagera!». Nuestro protagonista descubre el carbón mineral, que no se conocía en Occidente: en el norte de la provincia de Catai se extrae de las montañas una especie de piedra negra; esas piedras arden como leños y mantienen el fuego de tal modo que si se encienden por la noche se encontrarán todavía ardiendo a la mañana siguiente. De una forma muy similar se explica la extracción y combustión del carbón en el *Libro*:

Y tened por cierto que en toda la provincia de Catai hay una clase de piedras negras que se extraen de las montañas y que arden haciendo llamas como leños: se consumen completamente como el carbón de madera. Mantienen el fuego y producen la cocción mejor que la madera. Y os digo incluso que si hacéis fuego por la noche y lo hacéis prender bien, mantienen tan bien el fuego toda la noche que (uno) se lo encuentra por la mañana. (Polo, 2003: 224-225)

Este descubrimiento vuelve a provocar risas de incredulidad entre algún que otro «¡No puede ser! ¡No puede ser!». Se habla también del río más grande del mundo que surcan quince mil barcos y en la capital que atraviesa se pueden admirar doce mil de puentes de piedra que son tan altos que por debajo podrían pasar las todas las velas de los mayores navíos que la flota veneciana haya tenido jamás, y esa maravillosa ciudad está enteramente construida sobre el agua. En este punto el resto de los asistentes ya no puede soportarlo más, y, muy enfadados, se marchan exclamando: «¡voy a hacerlo callar!», «¡mentirosos!», «¡ya estamos hartos de oír tantos embustes!».

Es evidente que la serie televisiva de dibujos animados ha dejado para el final las descripciones de estas costumbres y productos tan novedosos como increíbles que el protagonista había descubierto, contrariamente a lo que ocurre en la obra original, donde se van describiendo a lo largo del *Libro*. Lo que se ha conseguido es evitar interrupciones en el desarrollo de las peripecias del protagonista, puesto que lo que interesa es mantener la atención de la audiencia juvenil. Al dejar los sorprendentes descubrimientos de Polo para el final, se realiza una especie de recapitulación histórica de gran importancia magnificada por el asombro de los asistentes que escuchan incrédulos lo que se cuece en una civilización medieval más avanzada al otro lado del mundo.

En 1298 Venecia está en guerra con Génova, su ciudad rival y Marco Polo se encuentra luchando en un barco veneciano. Polo es apresado y encarcelado. El narrador de la historia termina este interesante capítulo de la magnífica serie *Érase una vez el hombre* diciendo que ningún hombre, cristiano o sarraceno, tártaro o pagano, ha viajado tanto por el mundo como este noble e ilustre ciudadano de Venecia, Micer Marco Polo. No obstante ciertos errores y alguna que otra fantasía, Occidente va a conocer por primera vez una descripción real de Extremo Oriente. Dos siglos más tarde,

Cristóbal Colón partirá hacia el oeste en busca de esa Catai, esas Indias descritas por Marco Polo, y descubrirá América.

Conclusiones

El episodio XII de *Érase una vez el hombre* es un ejemplo claro y muy bien logrado de una adaptación en dibujos animados de un hecho histórico de tal calibre como la gesta de Marco Polo, que significó la apertura de una vía de comunicación cultural y comercial entre Europa y el Lejano Oriente. El protagonista revela a la asombrada Europa medieval la existencia del imperio mongol, en el extremo oriente de Asia, en toda su magnitud, con sus maravillosos productos e innovaciones, su desarrollo cultural y en especial su inmensa riqueza.

La obra original de Marco Polo, el *Libro de las Maravillas*, describe incansablemente palacios de oro y plata, jardines espléndidos, ceremonias solemnes, costumbres, sentimientos tan diferentes, etc., pero sobre todo explica los increíbles productos que nunca se habían visto previamente en la Europa del momento. El uso del papel moneda o del carbón son sólo dos ejemplos de las magníficas novedades con las que se encuentra el veneciano. Este mundo de sueños para los hombres medievales se iba a convertir un mundo auténtico, maravilloso, que pasa por un escepticismo inicial entre los que no lo han vivido, tal como se muestra claramente en la conclusión del capítulo televisivo.

Los viajes de Polo reflejados en los dibujos animados están obviamente basados en el relato original. No obstante, buena parte del episodio televisivo cuenta con la presencia de un grupo de bandidos que acosan en repetidas ocasiones a los Polo en su itinerario hacia el Lejano Oriente. El *Libro de las Maravillas* no muestra este aspecto. De hecho, al ser pensado el *Libro* como una agenda o guía de un comerciante que anota para sus compañeros de profesión lo que van a encontrar a su paso, como un fichero clasificatorio de regiones, pueblos y ciudades, de productos novedosos, etc., todo esto tendrá un peso considerable en el desarrollo de la narración original y no concederá mucho espacio para anécdotas o aventuras. Lo que hace la presencia de bandidos en la serie televisiva es cubrir esa carencia de momentos emocionantes, de espíritu aventurero que tanto apasiona a los más jóvenes, mediante el contraste entre buenos y malos donde siempre salen ganando los buenos. Además, para no interrumpir esta situación, las descripciones de todos esos aspectos novedosos se dejan para el final y se realizan de forma breve, aunque intensa. Resulta de gran importancia incluirlas, pues forman el verdadero motor de la creación de la obra original y el auténtico motivo de la realización de tan largo viaje. Por ello es vital informar a los más jóvenes sobre las maravillas más destacables del Extremo Oriente medieval, en un momento crucial de la historia. Si a todo ello unimos una buena dosis de humor y de situaciones cómicas, obtendremos un producto tan bien elaborado como esta adaptación televisiva tan entrañable y que nos llena de tanta nostalgia.

Referencias bibliográficas

- FONSECA, L. (1983). *Los viajes de Marco Polo*. Madrid, Biblioteca Histórica, Viajes y Conquistas, Ediciones Urbión para Hyspamérica.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, C. (1991). "El libro de Marco Polo", en *Filología Románica*, Anejo I. Madrid, Universidad Complutense.
- GUGLIELMI, N. (1994). *Guía para viajeros medievales (Oriente, siglos XIII-XV)*. Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- MONFERRER SALA, P. y Rodríguez Gómez, M^a D. (2005). *Entre Oriente y Occidente: ciudades y viajeros en la Edad Media*. Granada, Universidad de Granada.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (edición y prólogo). *Viajes medievales*, Volumen II. Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- POLO, M. (traducción, apéndice y notas de Mauro Armiño) (2003). *Libro de las Maravillas*. Madrid, Anaya.
- PROCIDIS para televisión internacional (1978). "Los viajes de Marco Polo", en *Érase una vez el hombre*, episodio XII de la serie televisiva de dibujos animados. París, Francia.
- SANZ, C. (1958). *El Libro de Marco Polo. Notas Históricas y Bibliográficas*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

Blanca-Ana Roig Rechou

Universidade de Santiago de Compostela

blanca.roig@usc.es

(Recibido 1 abril 2011/

Received 1st April 2011)

(Aceptado 1 junio 2011/

Accepted 1st June 2011)

From children's literature to border literature: Agustín Fernández Paz and Lygia Bojunga

Abstract

This essay sets out a comparative analysis, of a panoramic nature, of the children's and young adults' literature by two very significant authors in the Galician and Brazilian literary systems: Agustín Fernández Paz and Lygia Bojunga, respectively. They will be examined using the generational method of Karl Mannheim, which allows greater epistemological flexibility by basing itself more on socio-político-cultural processes, that is to say on the agents which operate in the communication of a literary system, than on chronologies and ideologies. Following the differences and, above all, the similarities, biographical aspects of both writers will be addressed, as well as a wide range of thematic-form aspects which give body to their respective literary projects, with a particular emphasis on the commentary on the work of Fernández Paz. Among the various aspects to be noted, which signal the closeness of the two authors' works, can be cited the careful use of form and narrative registers, the exploration of the fantastical-realist trend, the intertextuality, the frequent use of peritexts, the female protagonism, the taste for taboo themes or the social criticism.

Key words: Agustín Fernández Paz, Lygia Bojunga, children's literature, young adults' literature, literature comparison, narrative.

Agustín Fernández Paz (Vilalba, Lugo, 1947) is one of the most recognised Portuguese-speaking literary voices, as he writes in one of the Lusophonic languages, Galician². He is also a writer recognised in other linguistic areas, which he reaches through translations, for many of which he has received various awards.

Fernández Paz has biographical and literary similarities with Brazilian authors who also write for the young, as is the case, for example, with Lygia Bojunga (Pelotas, Rio Grande do Sul, 1932), as, although they cannot be included in the same biological generation, if we follow the period separation theories of Ortega and Gasset (1983) and Petersen (1984), owing to the fact that they were born fifteen years apart, we can place them in "generational units" with related objectives if we apply the

1 Article published in the magazine *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 36, Brasília, julio – diciembre 2010, pp. 153-171. ISSN: 1518-0158.

2 The language of Galicia, which is used along with Castilian. Galicia is one of the three historical autonomous communities, together with Catalonia and the Basque Country, which make up the Spanish state, and is situated in the north west of the Iberian Peninsula, formed by the territories belonging to the Spanish and Portuguese states.

generational method of Karl Mannheim (1990), which allows a greater epistemological flexibility by basing itself more on socio-político-cultural processes, that is to say on the agents which operate in the communication of a literary system, than on chronologies and ideologies.

Both Fernández Paz and Bojunga gave themselves objectives – although not always explicitly – which form a common strategy in their respective literary fields: they established “generational connections” with other authors with whom they shared historical experiences, without necessarily presenting ideological, aesthetic or stylistic homogeneity; and, lastly, they experienced common “generational situations” – despite not having the same age –, marked by identical concerns.

Thus, following the proposed methodology and despite their age difference, Bojunga and Fernández Paz shared, just before situating themselves in the literary field and afterwards too, similar objectives.

Lygia Bojunga began her artistic career in the theatre, moved to radio and television, she was involved with helping to reduce the illiteracy which exists in her country and, hence, also with driving pedagogical renovation, even going so far as to create a school to break from the established educational models. Agustín Fernández Paz, around the same time, after a journey through other less artistic activities, actively participated in the pedagogical renovation movements with very similar aims, particularly if we refer to his involvement with the eradication of illiteracy in Galicia, mainly in the Galician language.

The contact with young people propitiated by these activities led both writers to literary creation, which they did through a rich language, with many oral elements, with no concessions and giving space to an excellent “spoken” narrative. They opted for the fantastical-realist trend, where the supernatural is always justified, and for currents of form and innovative themes seldom used in their native countries. They responded to the objectives of the institutions most active in the development of their respective literary systems – for example, the literary awards and the publishing houses, which began to promote children’s and young adults’ literature from the seventies onwards.

In Brazil, as João Ceccantini stated (2009: 210): “From the mid-1970s, it became normal... the notion of the enormous importance exerted by contact with books from the earliest years of age,” a concern which, almost certainly, led writers such as Lygia Bojunga to the innovation of Brazilian children’s and young adults’ literature. In Galicia, thanks to the 1970 Education Law, which gave a small push to the entrance of language in teaching, and the 1971 Galicia Plan, Galician children’s and young adults’ literature began to develop but it would not be fully established until well into the next decade. These new social situations activated the production of aesthetic and critical works aimed at the youngest readers, with the intention of achieving an adequate literary education and reading training, renouncing the utilitarianism associated with reading, denounced by Fernández Paz himself in various forums, as João Ceccantini recalls (2009).

Lygia Bojunga began her career as a writer in the Brazilian literary field in 1971, at a time of children’s and young adults’ literature renovation and establishment in her country. In that year she won the INL (National Book Institute) Award with the work *Os colegas* (‘The Companions’), published by a prestigious publisher in the literary institution. In addition, the award provoked the introduction of this work into public schools throughout the countries. It was an innovative tale for its time, in which the characters, anthropomorphised animals, as well as seeking their place in society, follow

the path of artistic vocation for individual discovery, a metaphor for Brazil at the time. In it, Bojunga uses structures and themes which she would continue in the future, from the dialogue to the interior monologue, in perfect linguistic connection with the reader, with the clear intention of reflecting features of Brazilian identity, exploring typical customs, ways of being, etc., but also with the intention of universality, in a perfect fusion of the individual and the social, which leads her to deal with themes such as love, friendship, the work ethic, and the commitment to knowledge (in the sense of a personal encyclopedia).

This work received the most notable awards in Brazil and abroad³, as happened with later titles such as *Angélica* (1975), in which she talks of the search for work, love, friendship, of the function and structure of the family, of society and its vices, offering a friendly criticism of many aspects. She continues to opt for anthropomorphism as a resource, that is to say the attribution of human behaviour to animals and objects, and for a similar narrative structure as before: the summation of stories coming from the general conflicts of the characters to later describe the individuals, although a play is introduced in *Angélica*, a metaliterary game which she would use often.

These two works, along with *A bolsa amarela* ('The Yellow Bag', 1976), *A casa da madrinha* ('The Godmother's House', 1978), *Corda bamba* ('Tightrope', 1979) and *O sofa estampado* ('The Patterned Sofa', 1980), with similar preoccupations to the former books and other new ones, now also with human protagonists, led her to appear in the most prestigious national and international nominations, to merit various prizes and to obtain important international awards: the Andersen Award 2002 for her collective works and the Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA) in 2004 (for which Agustín Fernández Paz was also nominated in 2008).

To date, the Brazilian author has published twenty-two books, translated into more than twenty languages, among them Castilian and Galician. In them, she always plays with the freedom of the imaginary and the reality, with a language adapted to the children or young adults for whom her book is destined, although with winks aimed at the mediators, with varied discursive modes – among them, the constant use of dialogue, possibly because of her theatre background; metaliterature, interior monologue, flashbacks, diaries or the epistolary genre – and opting for female protagonism. Without moralising and with humour, she sets out reflections to help resolve conflicts over the most varied themes, such as, for instance, social criticism and youth-adult relationships, love, friendship, family, survival in big cities, overcoming, dreams, the most typical fears of a child's imagination, national identity, gender equality, passion for literary and artistic creation, and reading as liberating, suicide⁴, murder, the abandonment of children by mothers, alternatives to polluting industrial production, memory as poetic material, the denunciation of the abuse of the most underprivileged social classes, etc. Her creative work has been the object of analysis by the best-known specialists in Brazil and beyond its borders, who go so far as to consider her the successor to the classic José Bento Monteiro Lobato (Taubaté, São Paulo, 1882-1948)⁵.

3 Jabuti Award 1973, given by the CBL (Brazilian Book Chamber), the country's most important award; the IBBY Honour List in 1974 and 1978; and the "O melhor para criança" Award from the Children's and Young Adults' National Foundation 1976.

4 A taboo theme which she treated with great accuracy in *O meu amigo pintor* ('My Painter Friend'). See Ceccantini (2009: 111-143)

5 See Cavalheiro (1955), Sachhetta (1997), Lajolo (2000), Ceccantini and Lajolo (2008).

To conclude this very brief summary of the most meaningful facts which led Lygia Bojunga to place herself in the centre of her country's literary system and to convert her into a now classic author, the creation of the Editora Casa Lygia Bojunga (www.casalugiabojunga.com) and of her Foundation, an entity which was founded with the proceeds from her ALMA, must be highlighted. The Foundation, as well as bringing all her work together, performs a multitude of activities.

Next, I will address the biography and analyses of the work of Agustín Fernández Paz, who, as can be seen from the following appendices of this work, has a career which is comparable, in certain aspects, to that of the Brazilian writer, although he came later to the Galician literary field, given that, as well as the already mentioned similarities, he has also merited the most notable awards in Galicia and the Spanish state and many of his works also feature in the most prestigious national and international nominations.

Because of the affinities they have, in this brief work I am attempting to bring to the attention of the professionals in the business, particularly, and to the Brazilian public in general, a Galician author who deserves to be read, as he is characterized by the quality of his work and for being a safe bet for consolidating a wide readership, as demonstrated by the number of copies sold of many of his books.

Some Bio-Bibliographical Notes

In a "Brief Autobiography" published in the Iranian magazine Pazhuhesh Nameh (*The Research Quarterly of Children & Youth's Literature*), Agustín Fernández Paz stated:

I was born in 1947, in the grey and bitter Spain of the post-war years. I was a boy in the fifties, so I belong to the last generation of Europeans which grew up without television. From that time, I remember the evening stories told around the iron stove, some adventure books, tales, the scarce cinema films that we were able to see. Later I studied Industrial Expertise and I worked in Barcelona for a time. Upon returning to Galicia, I studied Teaching and Educational Sciences, as teaching attracted me in a powerful way.

This attraction to teaching to which the author alludes occupied his professional life from 1974, first as a primary and then as a secondary school teacher, until in the school year 2007–2008 he decided to retire to dedicate himself to other passions.

Throughout his full-time dedication to teaching, he was always connected to the movements and collectives for pedagogical renovation which existed in Galicia (Avantar and Nova Escola Galega are good examples), and as he has stated: "I form a part of the generation of teachers who, in the years after Franco's death, have tried to change life through school". During this period, he worked untiringly to create didactic materials, literary scenes, reflections on language, literature, education, reading development, etc., which were published in books, magazines and newspapers. In addition, he participated in institutional projects, in award juries, congresses, symposiums, courses, etc., activities which he still continues today. This active participation in everything related to teaching led him to form part of various commissions and advisory boards in defence of the Galician language and culture.

We turn once again to his words to highlight other aspects of his personality:

I like reading very much, I love comics, I am passionate about cinema. And, perhaps as a logical consequence of this fascination for stories, I decide to go through the looking glass and write my own books (...)

What began as a complementary activity to teaching ended up becoming something increasingly important to me. If I had to define myself in few words, I would say that I am a person who finds pleasure in inventing stories and telling them through the medium of writing. (Roig y Soto, 2008: 161-178)

His literary passion started in the eighties and, since then, to date he has written forty-four works with which he inaugurated, like Lygia Bojunga, currents of forms and themes which Galician children's and young adults' literature was lacking and he renewed other existing ones. But this passion was consolidated after having written short stories in the decade of the seventies of the 20th century, with which he obtained prizes in the "O Facho" National Competition for Children's Stories – "Ao mellor voltan tamén as anduriñas" ('Maybe the Swallows Will also Return', 1976, 3rd Prize) and "O rescate das palabras" ('The Rescue of Words', 1980, 3rd Prize) – given by the Cultural Association of A Coruña since 1968, an institution which has been fundamental in the development of Galician children's and young adults' literature (Agrelo Costas, 2000); after having written short stories and tales which were published in classroom books, in magazines and in some non-retail editions, many of them retouched and expanded later on; and having published *O libro do Merlin* ('Merlin's Book', 1987), which collects narrative and poetic texts and comic strips, of both Galician and translated authors.

His commitment to pedagogical renovation through the use of literature led him to continue with creation and to apply himself to literary renovation using a rich language, a language which allows him, as Juan Carlos Merlo said (1980), to establish this bridge "which brings the child, through enjoyable reading, to correct everyday speaking". It also led him to other activities such as making the video with Bernardo Máiz titled *Xan de Xenaro: memoria de 32 anos* ('Xan of Xenaro: 32 years' memory'), about the life of a guerilla of the Galician "maquis", given a prize in the Fene Council's Educational Videos Screenwriting Competition. In addition, for his body of writing on comics, in 1992 he was given the Ourense "Banda Deseñada" Prize. His classroom book CANALES 5, of which he is co-author, received the Emilia Pardo Bazán Award, from the Ministry for Education, for non-sexist textbooks, and for his career in general he has received various awards and recognitions⁶.

However, in this examination it is of more interest to consider the literary journey of both writers to see how they incorporated themselves into the literary field, if we follow the theories of Bourdieu (1991), and into the literary system, if we bear in mind Itamar Even-Zohar (1991, 1999), as Bojunga as well as Fernández Paz, as cultural agents in their respective systems, apart from participating in the thematic and structural innovation and seducing a readership which was developing in countries with schooling and self-assertion problems, managed to cross their borders and triumph with readers from other countries through translations and the dissemination of their books.

6 In his land they awarded him the Día de las Letras Chairegas ('Chairegas Letters Day') in 2001 instigated by the local governments in the Terra Chá and in 2007 he was recognised by the Galician Language Writers Association and by the Irmandade do Libro ('Book Brotherhood'), among other distinctions. To find out more about the author's bio-bibliography, as well as the reference bibliography, go to the web pages: www.xerais and www.agustinfernandezpaz.com.

The Literary Work of Agustín Fernández Paz

In each of the forty-four books which he has written, whether for infancy or for adolescence and young adults, not to mention the short stories included in collections and classroom books, Fernández Paz showed his talent and his innovation. Characteristics of his poetic art can be drawn from them, what he calls "house brands" as Isabel Soto (2008: 253) reminded us, which I will compare to the characteristics of Bojunga's work to conclude.

Agustín Fernández Paz and Childhood

In his first work for this age range, following the publishing recommendations indicated in the paratexts, *A cidade dos desexos* ('The City of Desires', 1989), Fernández Paz already puts one of his habitual characteristics into practice, which Soto (2008: 253) denominated "the presence of the supernatural within the frame of daily reality", that is to say the fantastical-realist trend which I mentioned in other works. Fernández Paz takes extreme care not to confuse fantasy with imagination, particularly in the works aimed at pre-readers and children, always taking care of the ambience and the atmosphere in which the plot develops so that the story told is plausible within the human possibilities and conventions which are established in the tale itself. Accordingly, so that it is attractive to the model reader it aspires to, but also to any type of reader. In this work some themes are already announced which Fernández Paz will never abandon, such as the ecologist one, which he will take up in *As fadas verdes* ('The Green Fairies', 1999) and in *O soño do merlo branco* ('The White Blackbird's Dream', 2000), where the anthropomorphism, also used by Lygia Bojunga, allows the observation of how living together, understanding, respect, uniting tradition and modernity leads the members of a family of blackbirds to reflect on racism or ecology. The same theme also appears in *A praia da esperanza* ('The Beach of Hope', 2003) where the consequences of the sinking of the oil tanker "Prestige" on the Galician coast are referred to, and in *Os gardiáns do bosque* ('The Guardians of the Forest', 2006).

Another of the themes very much to the taste of Fernández Paz, although there are many subjects which he deals with in each work, is that which refers to the differences between life in the village and in the city, a theme which, along with others, stands out in *Lonxe do mar* ('Far from the Sea', 1991). In this work characteristics of the rural and marine worlds are highlighted and the issue of gender equality is addressed, reflected in the behaviour of the girl protagonists' parents.

Also within the terrain of the author's preferences are found the rewritings of orally told stories (Roig, 2001), already playful, already ideological, already humanising, as is evidenced in a body of work which includes children's imaginary characters taken from stories from the oral tradition and legends, seeking the symbolic meeting point of the rural world with the urban one, but also the rescuing of the classic literary tradition. It is one of the "house brands" of Fernández Paz, on which he openly insists, introducing it into works in which other issues stand out, as happens in *O tesouro do dragón Smaug* ('The Treasure of Smaug the Dragon', 1992), *Unha lúa na fiestra* ('A Moon at the Window', 1994), *No corazón do bosque* ('In the Heart of the Forest', 2001) – where there is a meeting between the symbolic world of any culture and the Galician mythical world –, *A serea da Illa Negra* ('The Creatures of the Black Island', 2003), *A fuxida do mar* ('The Disappearance of the Sea', 2005) and *Querido inimigo* ('Dear Enemy', 2006).

The imaginary fears and terrors of childhood, which emerge in many works as a therapy for losing them, are also treated in a literary way in works such as *As tundas do corredor* ('The Fairies in the Corridor', 1993), *Raquel ten medo* ('Rachel is Afraid', 2004), *Laura e os ratos* ('Laura and the Rats', 2004), *A noite dos animais* ('Night of the Animals', 2005), *¡Que medo, mamá Raquel!* ('I'm Scared, Mama Rachel!', 2005) y *¡Upa!* ('Up!', 2008), in which are described in a masterly way the fear, the terror before a situation which is difficult to get out of because of the pathological state into which one enters, although in some cases this state is more profound than in others.

Criticism of the educational system and how knowledge is imparted in the schools is present in various works, offering innovative and playful alternatives, as in *A nube de cores* ('The Cloud of Colours', 1999), where once again a girl makes one reflect on an outdated educational system through imaginative alternatives, a theme taken up again in *A escola dos piratas* ('The Pirate School', 2005).

National identities, which dominate all the works, are now put into relationships with others to understand cultural differences, as happens in *Ana e o tren máximo* ('Anna and the Magic Train', 2001) and in *Un tren cargado de misterios* ('A Train Loaded with Mysteries', 2001).

The display of the other, the homeless, the different, does not escape the gaze of Agustín Fernández Paz, leaving it to children to notice them in order to provoke the reflection of the mediator. This is the case with *O meu nome é Skywalker* ('My Name is Skywalker', 2003), an homage to the cinematographic character from Star Wars, to homeless people, to immigrants, to the marginalised, who are only seen in this case by Rachel, the protagonist, who exchanges symbolic and strongly identity-related gifts with the immigrant.

The anecdotes, pranks, imaginative dreams and mischievousness of childhood can be traced in realistic works in which the humour and absurdity are noteworthy trademarks, as in *A pastelaria de dona Remedios* ('Doña Remedios' Bakery', 2008).

Agustín Fernández Paz and Adolescence

In the case of the works aimed at adolescents, the writer continues already practised currents of form, themes already enunciated and offers again the mainly female protagonism present in his works for a younger public. Fernández Paz continues to offer his "house brands", at the form and thematic levels. Thus, in his first installment, *As flores radiactivas* ('Radioactive Flowers', 1990), a group novel which is constructed through a diary and an adventure story, protagonised by an independent, decisive, active adolescent without complexes, he returns to the ecologist theme, giving centre stage to a pacifist adventurer against the nuclear waste dumps in the Atlantic. In addition, with this work the author begins another of his particular characteristics, in this case of a formal nature: the conversion of epitexts into peritexts to give credibility to the narration. In this way, he introduces news items on the topic into the book which were published in newspapers and magazines.

In this age range, he also uses another of the "house brands" which characterise his literature, which is the construction of tales based on classified advertisements which appear in the newspapers. From the reading of these suggestive adverts, the author creates tales narrated in the first person or in which the first person gives way to the voice of a third; others in which telephone conversations are described but only one of the interlocuters is heard; and others constructed through fragments of letters, newspaper articles, police reports, etc. All of this can be seen in *Contos por palabras* ('Stories

for Words', 1991), in which there are criticisms of what destroys life, in both the natural environment and for people, and of the Americanisation of customs, as well as a defence of the Galician language and the inclusion of elements from comics and cinema (Spiderman, the werewolf, the vampire), current and classic, Galician and universal themes and characters (heroes).

The school environment is the setting for the tales of science fiction and daily life which make up *Rapazas* ('Raptors', 1993), where themes very much to his taste are addressed, some of them novel in children's and young adults' literature at that time, for instance, death, racism, loneliness, the need for recognition or the search for happiness, themes which reappear in words such as *A néboa escura* ('The Dark Fog', 1998), *O laboratorio do Doutor Nogueira* ('Doctor Nogueira's Laboratory', 1998), *Cos pés no aire* ('Feet in the Air', 1999) and *O Raio Veloz* ('Lightning Quick', 2006), a work which reflects the intrepid life of a 'mieurista' {those who earn around 1000 Euros a month} in the 20th century. Discoveries and persecutions, another house brand, are announced as early as *A fonte maldita* ('The Cursed Fountain', 2001).

Once again, understanding the other is the key theme of *Lúa do Senegal* ('Senegal Moon', 2009), a work protagonised by an adolescent, in which immigration and the hardships it entails and the support for the defence of elements of identity are fundamental, to cite themes already discussed which are embellished in these new installments. In 2009 there are two new contributions: *Valados* ('Barriers', 2009), which announces from its title that it will deal with the lack of liberty and the problems brought about by the many walls produced by fanaticism and how they can be combated; and *A dama da luz* ('The Lady of Light', 2009), an homage to the city which accepted him and in which he lives (Vigo).

Agustín Fernández Paz and Young Adults' Narrative

It may be stated that Fernández Paz is one of the first writers in young adults' literature to opt for a border literature which, although it is directed at a young public, also gives clear signs of desiring to reach a wider reading public, particularly to that which has a certain influence on youth and its pleasures. Some of the books included in the previous section also have ambivalence, as was shown in the change to the collection produced by the publisher in their second edition, as time proved that they were situated between adolescence and youth. This is the case, for example, with *Rapazas*, which moved from a collection for adolescents to one for young adults. This oscillation has always gone from institutionalised literature (or "for adults") to children's and young adults' literature, once the readership make works their own when they were not originally published with age recommendations.

In this age group, the first book was *Trece anos de Blanca* ('Thirteen Years of Blanca', 1994), a narrative centred on the maturing process which the protagonist undergoes because of an illness. The step from childhood to adolescence, the fears, the uncertainties, the appearance of feelings crucial for maturity, such as sexual desire and love, imbue the whole of this story of initiation, one of the most frequently employed formal currents of the author. *Cartas de inverno* ('Winter Letters', 1995) and *Avenida do parque, 17* ('17 Park Avenue', 1996) are mystery novels which begin with letters. *Amor dos quinze anos, Marilyn* ('Love at Fifteen, Marilyn', 1996) is an homage to cinema, a recurrent theme in his productions, where he once again uses classified advertisements to compose the five short stories

of varied topics which it includes, all of them with numerous identifying features. *O centro do labirinto* (The Labyrinth's Centre, 1997) is a suspense novel in which the author offers a generous dose of adventure, intrigue and even aspects of initiation to reflect upon the possible problems deriving from cultural uniformity, one way of thinking, the disappearance of the identity of minorities and the negative effects of globalisation.

With *Noite de voraces sombras* ('Night of Voracious Shadows', 2002) begins the so-called "cycle of shadows and discoveries", made up of novels in which he turns to memory as poetic material – as he had previously done in *A fonte maldita* and in the short stories "As sombras do faro" ('The Lighthouse Shadows') and "Memorias dos sonhos rotos" ("Memories of Broken Dreams"), included in the 2001 collections *Historias para calquera lugar* ('Stories for Anywhere') and *Ninguén está só. 21 autores a prol dos dereitos humanos* ('Nobody is Alone. 21 Authors for Human Rights) respectively –, and which continues in *Tres pasos polo misterio* ('Three Steps to the Mystery', 2004) and *Corredores de sombra* ('Corridors of Shadow', 2006), a literary series in which the protagonists investigate episodes which occurred before and during the Spanish Civil War, which overshadowed lives in Franco's dictatorship and up until recent times, as was the case with the Republican teachers, a theme hardly touched upon until this moment (Agra et al., 2004). They are initiation tales, in general, which also develop from newspaper news items, from documents found (diaries, letters), all of which trigger the initiation of the protagonists Sara, Marta and Clara who, helped by companions such as Daniel and Miguel, invite reflection on repression, frustrations, sacrifices, experiences of love, death, establishing dualities in types of familias, which lead to an observation of social changes already effected or which are underway, such as the city / village duality, so loved by the writer, and the conflicts it brings. These are works which hope to prompt the memory of the reading public and to make it so that the past is not buried before knowing it completely.

Finally, in *O único que queda é o amor* ('The Only Thing Left is Love', 2007) he again offers a collection of short stories in which the multiple concerns originated by love and indifference are displayed with the best and most varied techniques.

Keys of the Poetics of Fernández Paz and Bojunga

After these brief notes on forms, themes, types of protagonists, etc. which I have just outlined, I would like to highlight some recurring points in the poetics of Agustín and point out those which may also be found in the work of Lygia Bojunga:

- A careful use, by both authors, of narrative forms and registers suitable for the intended audience, which causes the body of their work to be pleasing to any type of reader, as the readings are multiple.
- The fantastical-realism tendency, in which the supernatural is combined with the real, creating shock, fear, horror, discovery, initiation, symbolism, identity, memory, is more to the taste of Agustín Fernández Paz, while Lygia Bojunga prefers the realist tendency, although both practise the two trends.
- An explicit and implicit intertextuality with his own work and with that of other classic authors from his literary systems or from universal literature. Thus, many of the characters of the works of Fernández Paz are characterised by having libraries, by being voracious readers

of classic works from Galician literature, above all of institutionalised works, but also from other literatures, in this case many classics from children's and young adults' literature, and by turning in many passages of his works to spaces from these classics or to the reflections, feelings and episodes poured into them which speak of full encyclopedias of internalised intertexts in each character, a mark of the ideal reader to which Fernández Paz aspires. Such intertextuality also is created with cinema and with music. This characteristic is also seen in the productions by Bojunga, particularly in her more metalinguistic works, although she leans more towards the invitation to creation, but without forgetting other aspects, above all that of encouraging reading.

- The employment of peritexts, such as the epigraphs with which Fernández Paz begins the majority of his works and in which he includes his favourite authors, Galicians as well as those from universal literature; an intentional strategy to place the work in a determined field of thought and line of production, in search of ideological and aesthetic dialogues. The additional use of authorial peritexts which clarify the contents of the work and even of epitexts, now converted into peritexts, are therefore comments which were made in other media and which in some editions are incorporated into the book. The latter peritexts are also used by Bojunga, as in the section "For you who read me", which all recent editions of her books, from the Casa Lygia Bojunga, include. In this section, the author attempts to reflect upon the creation strategies of the works, intentions, recurring obsessions, character creations, personal and emotional experiences.
- A clear commitment to Galician culture as there are many elements of identity which appear. For instance, the inclusion and evaluation of classic Galician writers, but also of customs, emblematic places, heroic acts, cities, etc., among the numerous elements highlighted by Anne Marie Thiesse (1999), Antón Figueroa (2001) and Anxo Tarrío (2008), in the two latter cases related to Galician identity. Lygia Bojunga shares this commitment to her country, as we have seen, in works such as *Os colegas*, where the samba and the carnival play a fundamental role in the narration, but with this author, as with Fernández Paz, these features also lend themselves to show a way of being, possibly more explicitly in the works of the Brazilian.
- A clear choice of female protagonism and for some specific names: Alba, Ana, Mariña, Raquel..., girls, adolescents and active young people, entrepreneurs, uninhibited, ultimately confident of gender equality and, therefore, able to share fears, fantasies and thoughts in general with their companions. From them even comes the initiative in finding episodes that many do not wish to remember, but which happened, during the Spanish Civil War, to recover the memory, as in the works that comprise the "cycle of the shadows and discoveries", but also in others, in which the new female status is defended.
- This characteristic may also be perceived in the works of Lygia Bojunga, for example, in *Angélica*. It should also be noted that there is a coincidence in the choice of character names: serving as an example is that both Fernández Paz and Bojunga Nunes use the name Raquel for the protagonist of their narrations.
- The meeting between the symbolic world of any culture and the Galician mythical world already cited earlier, is also present in the work of Bojunga, for example, in the last chapter of *Feito á mão* ('Handmade', 1996).

- Skill and courage in the treatment of themes considered "taboo" in previous eras: death, sex, gender equality, frustrations, homosexuality, characters in search of a place in society, such as immigrants or those belonging to the most vulnerable social classes; many of these themes shared in the productions of both writers.
- A friendly criticism of society, and specifically the educational systems, which allows the two authors to depict the social crises, the changes and transformations experienced by their countries, in cities, the space given predominance by Bojunga, as well as in the city / village duality recurrent in the work of Fernández Paz.
- A didacticism contained in the majority of his works, without moralising, in the most literary manner ever; a characteristic less explicit, although it is there, in the work of Bojunga.
- One of the initiators of Galician young adults' literature, this border literature which, as we have seen, although it is directed at any type of reader, intelligently approaches young people through the linguistic, literary and thematic structure. Bojunga also opted for this border literature, an act which was recognised by many prizes.
- A constant preoccupation with rewriting when his works are published in new editions, a moment in which he opts either for a republishing or a revised publication which only corrects spelling mistakes and / or adapts the texts to the most current spelling rules, or he opts for adding text, reducing or introducing fragments, as we can see in the work done by Isabel Soto (2010). Because of this, the studios always have to review each edition of this author, just as the Brazilians must, particularly with the latest editions of Bojunga's works from her own publishing house.

These would be some of the "house brands" which characterise the good work by these authors. We could consider others – the registers they use, the symbolic games, etc. – but that would lead us to a study impossible to complete in the few pages I am able to dedicate to them.

Contemporary Classics

As a result of all this activity as a teaching professional and as a writer up until now, going back to the end of the 20th century, Agustín Fernández Paz is considered a contemporary classic (Gomes, 2007), as is Lygia Bojunga in the Brazilian literary system. That is because both of them, as well as having an active socio-political-cultural life, in general have written works of considerable aesthetic quality, which opened trends and themes in universal children's and young adults' literature and became models to emulate for future literary generations, as we have just seen. This process occurs in their own literary systems as well as in others, to which they are introduced through translations, as many of their works today occupy the centre of the most significant canons and have been supported with the most important awards.

Bibliographical References

- AGRA, María Jesús e Blanca-Ana ROIG RECHOU (coords.) (2004). *A memoria das guerras na Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Gálix. {*The Memory of Wars in Children's and Young Adults' Literature*}
- AGRELO COSTAS, Eulalia (2000). "La labor de la Asociación Cultural O FACHO dentro del programa de la Literatura infantil y juvenil gallega", en Eloy MARTOS NÚÑEZ, José M. CORRALES VÁZQUEZ, Arturo GONZÁLEZ y Sara MORENO (eds.). *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura e Ilustración Ibéricas*. Extremadura: Junta de Extremadura, col. Documentos/Actas, pp. 353-355. {*The Work of the O FACHO Cultural Association in the Galician Children's and Young Adults' Literature Programme*'}, in *Acts of the 2nd Children's and Young Adults' Literature Congress: Critical History of the Iberian Literature and Illustration*}
- BOURDIEU, Pierre (1991). "Le champ littéraire", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 89, nº 1, pp. 3-46. {*The Literary Field*'}, in *Acts of Research in Social Sciences*}
- CAVALHEIRO, Edgard (1955). *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. {*Monteiro Lobato: Life and Work*}
- CECCANTINI, João Luís y Marisa LAJOLO (orgs.) (2008). *Monteiro Lobato, livro a livro: literatura infantil*. São Paulo: Imprensa Oficial; Editora Unesp. {*Monteiro Lobato, Book to Book: Children's Literature*}
- and Rony PEREIRA (orgs.) (2008). *Narrativas juvenis. Outros modos de ler*. São Paulo: Núcleo Editorial Proleitura/Editora Unesp. {*Young Adults' Narratives. Other Ways of Reading*}
- (2009). "Leitores iniciantes e comportamento perene de leitura", en Fabiano de SANTOS, Jose Castilho MARQUES NETO y Tania M. K. RÖSING. *Mediação de leitura. Discussões e alternativas para a formação de leitores*. São Paulo: Global, pp. 207-231. {*Initial Readers and Perennial Reading Behaviour*'}, in *Reading Mediation. Discussions and Alternatives for Reading Formation*}
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). "The Literary System", en *Poetics Today*, 11 (1), pp. 27-44.
- (1999). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", "Planificación de la cultura y mercado", en Monserrat IGLESIAS. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 23-45/pp. 71-96. {*Factors and Dependencies in Culture. A Review of the Polysystem Theory, Planning Culture and Market*'}, in *Polysystem Theory*}
- FERNÁNDEZ PAZ, Agustín. "Breve autobiografía", en *Pazhuhesh Nameh: The research quarterly of children & youth's literature*. Irán. {*Brief Autobiography*'}
- FIGUEROA, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais in Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. {*Nation, Literature, Identity. Literary Communication and Social Fields in Galicia*}
- GOMES, José António y Blanca-Ana ROIG RECHOU (coords.) (2007). *Grandes Autores para Pequenos Leitores. Literatura para a infância e a juventude: Elementos para a construção de um cânone*. Porto: Deriva Editores. {*Great Authors for Little Readers. Literature for Infancy and Youth: Elements for the Construction of a Canon*}
- LAJOLO, Marisa (2000). *Monteiro Lobato – un brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna. {*Monteiro Lobato – An Undervalued Brazilian*}
- MERLO, Juan Carlos (1980). *La literatura infantil y su problemática*. Buenos Aires: Ateneo. {*Children's Literature and Its Problematics*}
- ORTEGA Y GASSET, José (1920). *El tema de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Espasa [1950] {*The Theme of Our Time*}
- (1933). *En torno a Galileo*. Madrid: Revista de Occidente [1959] {*About Galileo*}
- PETERSEN, Julius (1945). "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 75-93. {*The Literary Generations*'}, in *Philosophy of Literary Science*}

- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (2001). "Achega para unha periodización da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade", en WAA, *Congreso literatura galega e do norte de Portugal. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela, dos días 25 ao 28 de decembro de 2000*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Dirección Xeral de Cultura, Comunicación social e Turismo, pp. 109-126. {'Approach for a Periodization of Current Galician Children's and Young Adults' Literature', in WAA, *Galician and Northern Portugese Literature Congress. Acts of Congress by the Cultural Promotion General Council, 25th - 28th December 2000*}
- (2002). "La literatura infantil y juvenil en Galicia"/ "A literatura infantil e xuvenil en Galicia", cap. 8 en Darío VILLANUEVA PRIETO y Anxo TARRÍO VARELA (coords.). *La Literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción/A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*. A Coruña: Hércules Ediciones, pp. 382-501. {'Children's and Young Adults' Literature in Galicia', in *The Literature from 1936 to the Beginning of the 21st Century: Narrative and Translation*}
- and Isabel MOCIÑO GONZÁLEZ (2006). "O centro do labirinto, de Agustín Fernández Paz", en Blanca-Ana ROIG RECHOU, Pedro LUCAS DOMÍNGUEZ e Isabel SOTO LÓPEZ (coords.). *Multiculturalismo e identidades permeáveis na literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 131-146. {'The Labyrinth's Centre, by Agustín Fernández Paz', in *Multiculturalism and Permeable Identities in Children's and Young Adults' Literature*}
- (2008a). *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor/A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*. Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/ Xunta de Galicia (Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural. Consellería de Cultura e Deporte). Available at: www.usc.es/lijmi {'Children's and Young Adults' Literature in the 21st Century. Six Keys to Understand It Better'}
- and Isabel SOTO (2008b). "En Santiago de Compostela con Agustín Fernández Paz", *Boletín Galego de Literatura*, nº 38, pp. 161-178. {'In Santiago de Compostela with Agustín Fernández Paz'}
- (2008c). "Agustín Fernández Paz: Un clásico contemporáneo da Literatura Infantil e Xuvenil", *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infancia e a juventude)*, nº 16, pp. 8-12. {'Agustín Fernández Paz: A Contemporary Classic in Children's and Young Adults' Literature', *Malasartes (Notebooks of Literature for Children and Young Adults)*}
- (2008d). "A Guerra Civil na narrativa infantil e xuvenil galega: unha temática incompleta", en Blanca-Ana ROIG RECHOU, Pedro LUCAS DOMÍNGUEZ e Isabel SOTO LÓPEZ (coords.). *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia. {'War in Galician Children's and Young Adults' Literature: An Incomplete Theme', in *The Spanish Civil War in Children's and Young Adults' Literature*}
- SOTO, Isabel (2008). "Literatura contra a desmemoria: unha lectura de *Noite de voraces sombras*, de Agustín Fernández Paz", en Blanca-Ana ROIG RECHOU, Pedro LUCAS DOMÍNGUEZ e Isabel SOTO LÓPEZ (coords.). *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia, pp. 251-269. {'Literature Against Forgetting: A Reading of *Night of Voracious Shadows*, by Agustín Fernández Paz', in *The Spanish Civil War in Children's and Young Adults' Literature*}
- (2009). "Agustín Fernández Paz: procesos de reescritura", *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infancia e a juventude)*, nº 18, pp. 26-28. {'Agustín Fernández Paz: Processes of Rewriting'}
- TARRÍO VARELA, Anxo (2008). "Literatura, nación y geografía. Espacios culturales en la Galicia contemporánea (1840-1936)", en Leonardo ROMERO TOBAR (coord.). *Literatura y nación. La emer-*

gencia de las literaturas nacionales. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Clío y Caliope, pp. 245-173. {Literature, Nation and Geography. Cultural Spaces in Contemporary Galicia (1840-1936), in *Literature and Nation. The Emergence of National Literatures*}

SACHHETTA, Vladimir et alii (1997). *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. SENAC. {*Monteiro Lobato: Hurricane in Botocúndia*}

THIESSE, Anne Marie (1999). *La Création des identités nationales. Europe XVIII-XX siècle*. Paris: Editions du Seuil, pp. 133-158. {*The Creation of National Identities. 18th – 20th Century Europe*}

Elena Stapich y Mila Cañón
Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)
macanon@mdp.edu.ar · estapich@mdp.edu.ar

(Recibido 1 abril 2011/
Received 1 April 2011)

(Aceptado 1 junio 2011/
Accepted 1st June 2011)

Laura Devetach o el peligro que puede encerrar un garbanzo

*LAURA DEVETACH OR THE DANGER
CONTAINED IN A CHICKPEA*

Resumen

Este trabajo da cuenta de una investigación sobre la obra de la escritora argentina Laura Devetach. Sus textos, orientados en su mayoría al público infantil, han recorrido un extenso camino, desde su prohibición durante la última dictadura militar (1976) hasta su canonización, de la que dan cuenta dos hechos: en 2009 es declarada Doctora *Honoris Causa* por la Universidad de Córdoba y en 2010 es ganadora del VI Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil. Nos interesa relevar las características de su poética: su relación con el *corpus* de la poesía folklórica de nuestro país, su experimentación con procedimientos de la poesía de las vanguardias históricas, el borramiento de las fronteras entre los géneros literarios, la autorreferencialidad que se opera entre sus textos, las huellas en su escritura de una síntesis de lo femenino: por un lado, la presencia de motivos vinculados a lo cotidiano –la cocina, la costura, el hogar– y, por otro, la defensa de un espacio autónomo para la mujer.

Palabras clave: literatura, infancia, prohibición, vanguardia, tradición, femenino.

Abstract

This paper delves on research conducted on the work of Argentinian children author Laura Devetach. Her texts, mostly addressed to young audiences, have gone a long way: from the prohibition of her work during the last de facto military government (1976) to her canonization, signalled by two facts: in 2009 she is declared Honorary Doctor by the University of Cordoba and in 2010 she is awarded the VI SM Ibero-American Award of Literature for Children and Young Adults. We are interested in describing the features of her poetics: the relationship of her work with the corpus of folk poetry in our country, her experimentation with procedures typical of historical vanguards, the 'deletion' of borders among genres, as well as the self-referentiality among her texts. Another feature worth mentioning is the femininity that can be traced throughout her work: the presence, on the one hand, of motifs associated with domesticity –home, sewing, the kitchen–, and, on the other hand, the defense of an autonomous space for women.

Key words: Literature, childhood, prohibition, vanguard, tradition, feminine.

1. Introducción

Un texto, como la vida, nunca es simplemente lo que parece.

Laura Devetach

Laura Devetach es una escritora que piensa una infancia sin *corset*, desde el lugar de la libertad, porque no olvidó los elementos fundantes de ese momento de la vida: la creatividad, la osadía, la ingenuidad, la imprudencia de las palabras y el valor de los gestos, que al igual que los "tesoros" mínimos¹ y cotidianos emergen en su escritura. Y por oposición a la tranquilidad que aporta la demagogia de ciertos textos para niños, su escritura busca el resquicio a la réplica, la denuncia, la puesta en evidencia.

Esta escritora argentina nació el 5 de octubre de 1936 en Reconquista, provincia de Santa Fe, ejerció la docencia en todos los niveles y desde 1969, participa activamente en el marco de seminarios y talleres sobre la lectura, la infancia y la literatura, entre otras actividades relacionadas con la temática. Escritora, ensayista, docente, tallerista; hizo periodismo, radio y televisión y además, teatro para niños allá por los años sesenta en la ciudad de Córdoba.

Su fructífera carrera como escritora de literatura infantil y juvenil se inició en 1966, cuando publicó su primer libro, y desde entonces lleva editados más de 70 títulos, tanto en Argentina como en Cuba, Estados Unidos, Alemania, México y en la República Checa. Entre sus textos infantiles se pueden destacar: *La torre de cubos* (1993a), *Monigote en la arena* (1975), *Historia de Ratita* (1984a), *Picaflores de cola roja* (2003a), *El paseo de los viejitos* (1998b), *El hombrecito verde y su pájaro* (1989), *Las 1001 del garbanzo peligroso* (1992), *Todo cabe en un jarrito* (1996), *Los Pomporera* (2001a), *Secretos en un dedal* (2003b), *La hormiga que canta* (2004), *Así, así y así* (2005), *Canción y pico* (1998a), *Avión que va, avión que llega* (2007), etc., además de ensayos como *Oficio de palabrera* (1996) o *La construcción del camino lector* (2008).

Por ellos ha sido reconocida con múltiples premios, como integrar en 1986 la Lista de Honor de la Organización Internacional para el Libro Juvenil, IBBY; recibir el Premio Casa de las Américas 1975, en el rubro Literatura Infantil-Juvenil; el Premio Argentores en 1972; el Premio "Martín Fierro" en el mismo año; el Premio Trayectoria 1992 de la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina (ALJJA); el Premio Pregonero de Honor a la Trayectoria, otorgado por la Fundación El Libro de Buenos Aires en 1998, Doctora *Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Córdoba en 2009 y el último a su obra completa, VI Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil en 2010, entre otros.

La lectura crítica de su universo simbólico es un modo de revisar lo que se propone a los niños como una de las más importantes formas de la construcción de su subjetividad: las *lecturas de infancia* en interacción con un mundo cambiante, globalizado y desigual. La poética de Laura Devetach tuerce el gesto aleccionador o psicologista de cierta literatura para niños y no sólo ofrece otros temas, sino que, como se lee en este trabajo, su escritura recupera temáticas, procedimientos y tradiciones ineludibles que definen sus textos desde el quehacer de la literatura. Dice Teresa Colomer:

...los debates sobre los criterios para valorar los libros se fundamentan en una apuesta de nuestro colectivo por defender la palabra como construcción de la humanidad. Nos hallamos inmersos en una producción vertiginosa de nuevos tipos de libros y de nuevas

1 Ésta es una bella metáfora que utiliza Victoria Ocampo (1945).

formas de lectura, sí, pero el proceso de ser uno mismo en el seno de una cultura es siempre el mismo para cada nueva generación. (...) Alguien debe continuar diciendo qué palabras y qué historias pueden ejercer mejor esa misión y como podremos ofrecérselas a la infancia. (Colomer, 2002:17)

Por otro lado, resulta insoslayable el trabajo de Laura Devetach como ensayista, en textos que focalizan sobre la construcción de lectores, y sobre el rol de la mujer como mediadora de cultura. Dentro de esta temática, valen como ejemplos los libros *Oficio de palabrera* (1996) y *La construcción del camino lector* (2008).

2. Clausura y silencio: la dictadura militar argentina y los libros prohibidos

Quienes determinaron cuáles serían los libros con "pido gancho" se ocuparon de que fueran los que funcionasen bien como conservadores del limbo en la Argentina. Nada más oportuno que consolidar y difundir opiniones y valores adecuados para el mantenimiento de una realidad que no debe ser modificada.

Laura Devetach

Yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros.

M. Foucault

Esta escritora, "prohibida" en los años setenta, con la democracia en la Argentina recupera las posibilidades de encontrarse con su público lector. En una época no muy lejana, fue exiliada de las librerías y, principalmente, de las escuelas argentinas, a través de un decreto que se firma para la provincia de Santa Fe y se extiende, luego, a todo el país. Fueron años de silencio público pero de fortalecimiento de redes y de la maravillosa oralidad, que como dice la autora, en la dedicatoria de la reedición de su libro *La torre de cubos* (1993a)², permitieron que sus textos siguieran circulando por muchísimos caminos, gracias a: "... las maestras y todos los maestros que hicieron rodar estos cuentos cuando no se podía". En este sentido, no sólo el cuerpo se exilia, no sólo el viaje es huida o exilio. Quedarse también significó para muchos escape, viaje, silencio, caminos sinuosos que recorrer.

Durante esos años, Devetach se trasladó con su marido a Buenos Aires en busca de "trabajo y anonimato". En la ciudad intentó publicar como y cuanto pudo. Hoy es una reconocida escritora de literatura infantil: tres generaciones - abuelos, hijos y nietos - leyeron *La torre de cubos*.

La generación intermedia lo leyó en hojas sueltas, sin saber que esos cuentos eran míos. Porque, maravillosamente, el libro siguió circulando pero sin mi nombre. Era incluido en antologías y los maestros hacían copias a mimeógrafo y se los daban para leer a los alumnos. Recuerdo varias Ferias del Libro en las que las maestras me acercaban esas hojas mimeografiadas para que se las firmara. (Invernizzi & Gociol, 2003: 315)

Su producción que va desde el año 1966 hasta 1983, cuando las reglas de juego en el país cambian, inclusive en el campo de la literatura para niños, fue silenciada o prohibida. Durante esos años, ganó

2 En 1966 se publica el paradigmático libro *La torre de cubos*. Ilustraciones de Víctor Viano. Córdoba, Editorial Eudecor. (Reediciones: Buenos Aires, Editorial Luis Fariña, 1969; Buenos Aires, Librería Huemul, 1973; Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1985, colección Libros del Malabarista. Es traducido al checoslovaco: Bratislava, Editorial Mladé Letá, 1984; ilustraciones de Kamila Stanclová). *Imaginaria, revista de literatura infantil y juvenil* [en línea]. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar>

la partida la clausura a través del fragmento, la censura o lo hegemónico como única elección. Con el retorno de la democracia (1983) se produce en la Argentina un *boom* editorial, el despertar a la lectura, el descubrimiento de la literatura infantil incipiente, cálida, henchida de tanto silencio. Más tarde las palabras van cerrando el cerco nuevamente en una inevitable soldadura; el imperativo de subordinar lo literario a lo didáctico es sustituido por el lema del "placer de leer", consigna bienintencionada que acaba trivializando la lectura y diluyéndola entre la variedad de discursos circulantes en la cultura escolar. Entonces, desde la apertura de los años 80 se vuelve a otro "corral"³.

Habíamos salido al rescate de la lectura porque estaba encerrada en cotos poco ventilados y resulta de nuevo "controlada", y entonces "encerrada", trenzada, encorsetada... Es curioso, pero no es extraño. La "facilitación controlada". (Montes, 99: 85)

Las características de la poética de Devetach exaltan, evidentemente, el trabajo con la práctica literaria. Quizás los censores leyeron bien en su momento y descubrieron que esta autora no convenía a su proyecto de escuela, de lector, de Nación. Esta autora que conjugaba la tarea docente con la literaria, que trabajó a destajo, en los bordes de lo permitido, escapando a la publicación y a la publicidad, fue prohibida por "exceso de imaginación"⁴; otros autores sí fueron publicados, leídos en las escuelas, legitimados desde el campo literario y escolar, y permitidos. Ellos desaparecieron por ausencia de imaginación; ella, hoy, está vigente y circula por los canales ineludibles que llevan al éxito editorial.

El decreto decía, por ejemplo: "*objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía*". En *La torre de cubos*, al igual que la Alicia de Carroll, Irene se introduce en otro mundo que está animado y como si esto fuera poco sus personajes, los Caperuzos, hablan, piensan, opinan y dicen: "Defendemos a los negros, cuando los blancos los desprecian. Les susurramos al oído negro, negro, tu cuerpo es brillante como la piel de la manzana, tu cuerpo es bueno y buena tu cabeza" (1993a:15).

Como se ve, el tipo de personajes del cuento no responde al mandato imperante, lo que dicen y hacen promueve el desarrollo de la *fantasía* y del sentido crítico y el significado explícito de muchos de los diálogos centra su contenido en cuestiones sociales. El juego con el significante devora el significado único que se pretendía durante el periodo histórico recortado, a través de diversos procedimientos. La puesta en evidencia de un lenguaje popular y cotidiano que se vuelve poesía, el trabajo con lo fantástico o la representación alegórica de los conflictos sociales o de la dictadura misma, posicionan a la autora en el lugar de la prohibición que quisieron los censores, y, posteriormente, en el lugar del éxito editorial de una poética que hoy se edita, se vende y es leída por el público, sin restricciones.

3 Dice Montes: "En la Argentina, el final de la dictadura militar y el regreso a los gobiernos democráticos encontró en la literatura infantil en un estado de brote interesante" (99:90). La escritora desarrolla el concepto de "literatura de corral" en su libro *El corral de la infancia*. (1990).

4 Ver Anexo 1.

3. Identidad femenina: ampliando fronteras

Caperucita llora:
Quiero volar, lejos de aquí escapar,
Dime mi bien, quién me llorará
Si me dan alas y echo a volar...
Quiero dormir, no quiero despertar,
Quiero ser la lluvia del otro lado del cristal,
quizás alguien me espere en la oscuridad.
Ismael Serrano

En la obra de Laura Devetach es posible rastrear las marcas de lo que se puede denominar, de un modo general, una escritura feminista. Esta categoría plantea por sí misma sus problemas, ya que resulta una etiqueta que se utiliza para manifestaciones muy diversas y hasta contrapuestas. Por un lado, se agrupan dentro de ella las posiciones de escritoras y de una crítica que reivindica para la mujer el derecho a ejercer en un pie de igualdad con los hombres las prácticas culturales de lectura y escritura. Por otro lado, sirve para acoger posturas que otorgan relevancia estética a las manifestaciones emergentes de un lugar subalterno, el de lo femenino, atravesadas por la impronta de lo marginal, lo secreto, lo oscuro, lo doméstico, y caracterizadas por la delicadeza propia del bordado, del tejido, de la costura, de la labor surgida de las manos de la mujer.

Desde esta perspectiva, pareciera que se desea iluminar los rincones donde se genera esa producción simbólica, sin reclamar para ella un lugar central. A este carácter bifronte de las líneas feministas se refiere Carmen Perilli (2004):

La teoría, esa pasión de la segunda mitad del siglo, se arma, a veces, en espacios fronterizos; gesto reflexivo atravesado de lirismo y ficciones. Estas lecturas visitan viejas metáforas para reformularlas o inventan nuevos relatos apelando a los saberes del género: "filosofías de cocina"; "tretas del débil"; "bordados de manos"; construyen versiones de un imaginario, operaciones en las que se intersectan lengua poética y saber crítico. Reivindican otra lógica y producen otras "iluminaciones", pretenden inscribir la diferencia. Algunos exhiben engañosos *locus amoenus*, de reconfortantes y homogéneas representaciones que repiten mitos patriarcales, armados desde lugares de enunciación planeados como débiles o subalternos.⁵

Indudablemente, Laura Devetach no se ubica en estos "*lugares de enunciación planeados como débiles o subalternos*". Por el contrario, parte del reconocimiento de la existencia de estas prácticas femeninas relegadas a la clandestinidad para solicitar su desplazamiento hacia un lugar central, que permitiría no sólo ingresarlas a la construcción de una nueva subjetividad femenina, sino irradiar desde ese nuevo lugar su influencia sobre niños y niñas. Tradicionalmente la mujer ha estado a cargo de la educación de los hijos; actualmente lo hace también desde el rol de docente, de bibliotecaria. ¿Cómo plantearse la construcción de sujetos autónomos a través de la práctica de la lectura y la escritura, cuando estas prácticas no ocupan en la vida de estas mujeres un lugar relevante, vinculado más con el deseo que con la obligación? Dice Laura Devetach (2001b):

5 La razón de que las citas textuales no posean la página se debe a que algunos libros infantiles o documentos electrónicos no están paginados.

Históricamente, las mujeres fuimos narradoras de viva voz, transmisoras de la moral y las tradiciones. Enseñanzas, cuentos y fábulas desfilaron por las antiguas cocinas. Entonamos canciones y oraciones. Leímos la Biblia y las vidas de los santos a los niños de las familias cuando nos llegó la hora de la alfabetización. Los hombres escribían y administraban y las mujeres eran lectoras públicas en las parroquias, en las escuelas. Asuntos religiosos, instrucciones prácticas, enseñanzas. Todo a la luz del consenso social. Pero furtivamente y como se pudiera, la lectura de novelas, de revistas, de poesías, la escritura de diarios, cartas, la confección de libros a mano cosiendo hojas de los periódicos con los folletines por entregas, pegoteando poemas, bajo el apercebimiento de una cultura que penaba todo esto por pecaminoso, dañino para la salud, y por ser un signo irrefutable de pereza. Las mujeres de familia y la literatura eran incompatibles.

(...)La segunda línea, la de la otra lectura que entra a la zona de sombras, que se confiesa furtiva, culposa, curiosa, siempre apurada, de cuentos, novelas, poemas. ¿En qué lugares se realizaron estas lecturas? Debajo de las sábanas, con linterna, en el baño, en gallineros, huertas, a la hora de la siesta, en cualquier lugar oculto, o por lo menos con disimulo, o fuera de casa, en bares, plazas. A la hora en que el deseo se pudiera abrir un hueco para la privacidad.

Estas son claras formas de expresar tomas de conciencia sobre la necesidad de tener momentos de lectura privada. Si no conseguimos ese espacio interior que por supuesto se refleja en el espacio exterior, si no lo defendemos, si no dejamos de leer como si robáramos algo, mal vamos a transmitir a los chicos esas nociones para ayudarlos a formarse como lectores. Deja así expresada su filiación con una línea de reflexión sobre la subjetividad femenina que busca ampliar los márgenes estrechos dentro de los cuales la mujer negocia sus tratos con la literatura. Leer sin culpa, escribir sin sentimientos de inferioridad, leer para los alumnos sin sentir que se está faltando a las supuestas obligaciones de una buena docente.

En los textos de ficción de la escritora circula también el tema de la identidad femenina. Vamos a detenernos en dos ejemplos en los que Devetach se apoya en los arquetipos del imaginario sobre la mujer, para resignificarlos, haciéndoles decir otra cosa. Uno de ellos es el texto *Carta al lobo*, en el que Caperucita, ya anciana, se dirige a su antiguo adversario y reflexiona sobre la aventura que vivieron. La carta constituye una especie de "ajuste de cuentas" de Caperucita a su madre y a su abuela: "...mi nombre real se borró de un saque porque a mi abuela se le ocurrió llamarme para siempre como a esa capucha roja hecha por sus propias manos."; "...yo fui al bosque porque mi mamá, con esa maldita costumbre que suelen tener muchos grandes, me mandaba de delegada frente a mi abuela en lugar de ir ella."; "...No entiendo por qué, si Ud. estaba en el bosque y ella lo sabía y también sabía de su apetito, esa mamá mía no me acompañó o me enseñó a defenderme."; "Mi mamá y mi abuela siguen diciendo que verdades eran las de antes y que las mujeres no tenemos que pensar pavadas porque esa es la voluntad de Dios y si no, nos come el lobo" (1996: 123-125).

Esta Caperucita se rebela ante el papel que se le ha otorgado: ni nombre tiene, ya que no lo necesita. No es una persona sino una alegoría de la curiosidad de los niños pequeños frente al sexo, como postulara Bruno Bettelheim (1975), o la protagonista de un "cuento de advertencia", como dijera Marc Soriano (1975). Un raro caso dentro de los relatos tradicionales: el de la heroína que termina mal su aventura, para que quede claro cómo deben comportarse las niñas. Sólo que la pobre

Caperucita no tuvo oportunidad de elegir ni elegir-se. Estaba programada para ese final.

El otro texto al que queremos referirnos es el emblemático *Historia de Ratita*, (1984^a) que Laura Devetach produjo como reescritura de *La princesa ratona*, un relato popular de origen oriental. Es en la comparación entre ambos textos donde surge la diferencia. En el cuento tradicional, la princesa ratona no alcanza ni siquiera la categoría de personaje, en la medida en que las acciones son emprendidas por el rey ratón, su padre, quien trata de casarla con el ser más poderoso del mundo, para lo cual ofrece la mano de su hija a una sucesión de posibles candidatos. Cada uno de ellos, con el encadenamiento típico de los cuentos tradicionales, lo reenvía a otro, al que considera más poderoso que él, hasta llegar al ratón, que será quien se case con la princesa.

En *Historia de Ratita* se reitera ese encadenamiento, pero los sucesos relatados tienen un sesgo diferente: se trata de un relato iniciático, dado que el punto de partida es la salida de la protagonista de la cueva, con intenciones de conocer el mundo: "Y se quedó un rato encantada en la puerta de la cueva, porque el mundo le pareció más lindo que un jardín de quesitos" (Devetach, 1984a:7).

Después de una etapa de exploración, la ratita siente deseos de ponerse de novia y se lo propone a diversos personajes, quienes aceptan gustosos. Pero ante una frase que ellos pronuncian "...te cubriré con mis hilos de oro y todo el mundo será sol para los dos."(8) en la que se manifiesta la certeza de que esa unión implicará para la heroína el fin de su libertad recién adquirida, la ratita desiste. Sólo regresa a su deseo anterior cuando se enamora de Ratón-Ratón, con el que puede unirse sin que eso implique el fin de sus aventuras y de sus aprendizajes. Por lo tanto, la historia no finaliza con esta unión, dado que ambos personajes continúan después de ella con su autoconstrucción como sujetos. Se forma una nueva familia, pero se elude la clásica mención del casamiento:

-¿Podríamos ponernos de novios? -preguntaron los dos juntos.

"Y los dos juntos contestaron que sí y se dieron un beso con muchísimo cariño. Después siguieron explorando, oliendo, mordisqueando y descubriendo el mundo pasito a paso.

"Ratita se hizo una hamaca de plumas. Ratón-Ratón aprendió a saltar de rama en rama como Tarzán.

"Ratita pintó cuadros con la punta de la cola.

"Y los dos juntos aprendieron a contarse cosas. Y los dos juntos aprendieron a ser papás. Tuvieron hijos y les dieron una cueva tibia, pero con una puerta fácil de abrir, para que pudieran salir a conocer el mundo pasito a paso, cuando tuvieran ganas. (1984a:12)

Ratita, por lo tanto, se propone como un modelo de identidad femenina en el que la mujer decide desde el deseo su entrada a una vida en pareja, elige y rechaza alternativamente hasta encontrar lo que busca, sigue creciendo después de la unión con su pareja y aprendiendo cosas en común con Ratón-Ratón y también de modo individual, para terminar diseñando un estilo de maternidad y paternidad que abarca, simultáneamente, el cuidado de los hijos pero también el permiso para que éstos puedan tejer su propia historia, en un mundo que se extiende más allá de la cuevita.

4. Una poética enraizada en el extrañamiento de lo cotidiano

Los cuentos para niños de Laura Devetach con frecuencia se apoyan en la conversión de lo cotidiano en extraordinario. En *Un cuento ¡puaj!* (1992a), el conflicto se presenta ante el desafío que afrontan los animales: la tía Sidonia está *espuajada*, neologismo al que alude la dedicatoria: "A los chicos que inventaron la palabra más graciosa de este cuento." Palabra que condensa significaciones y que alude, en alguna de ellas, a un cambio en el carácter de la tía, que la hace exclamar *¡puaj!* ante las cosas que normalmente le parecen agradables. Los animales resuelven el problema sometiendo a Sidonia a una experiencia de "rarificación": cada uno de ellos sustituye su sonido característico por el de otro bicho. Ante tamaña sorpresa, la tía recupera su talante natural.

En cierto modo, podría decirse que este cuento funciona como metáfora de la literariedad de otros textos. Que una gallina cacaree no hubiera sido significativo; pero que la gallina ladre consigue llamar la atención de la protagonista, sorprenderla, hacerla percibir un desajuste que –al repetirse– logra sacudirla y la hace reaccionar.

El garbanzo peligroso (1995), un clásico dentro de los cuentos de esta autora, opera también con esta perturbación de lo cotidiano. Empieza con el título, que constituye casi un oxímoron. Si hay algo que no esperamos de un garbanzo es, precisamente, que sea peligroso. Luego, sigue con las reacciones encadenadas de los otros personajes, que se alteran ante la presencia del garbanzo y se van transmitiendo su alarma. Algo tan pequeño e inofensivo –en la normalidad de lo cotidiano– reviste un carácter amenazante: la tía Sidonia lo caza y lo encierra en una jaula; el gato juzga que es mejor enterrarlo. Nunca sabremos porqué este garbanzo era peligroso, porque –una vez enterrado– se comporta como todos los garbanzos: "Pero entonces el garbanzo peligroso empezó a cantar como cantan los garbanzos cuando están bajo la tierra. Y cantando se puso a brotar y a crecer..." El toque de lo absurdo, que caracterizara hasta entonces a esta historia, queda finalmente reducido cuando el final restituye al garbanzo a su destino de legumbre. Pero ¡atención!, la planta que sale de él se cubre de vainas que contienen, a su vez, muchos garbanzos peligrosos. ¿Por qué lo son? No lo sabemos, ya que de ellos sólo se dice que son "redondos, redondos, que ahora sirven a los chicos para contar en la escuela y para jugar a las bolitas." La perturbación introducida por ese adjetivo –"peligrosos"– continúa.

Las prácticas propias de la vida cotidiana, hogareña –cebar mate, cocinar– aparecen también en los textos de Laura Devetach estetizadas a través del extrañamiento propio del lenguaje poético. Así, es posible encontrar poemas con la superestructura propia de una receta de cocina (ingredientes, procedimientos), en los que la mirada poética permite redescubrir los actos que ejecutamos rutinariamente, otorgando a los rituales domésticos connotaciones lúdicas o eróticas. Diseminados en sus libros se encuentran las recetas del pan casero, de las tortas fritas (que se asocian en el imaginario de los argentinos a los días de lluvia) y del mate, mate de leche, en este caso. En *Las 1001 del garbanzo peligroso* leemos *Para las lluvias, soles*:

Se necesita:
Un día de lluvia.
½ kg. De harina de trigo.
Una pizca de sal.
Una cucharada de grasa o manteca.
Agua para formar una masa tierna.

Empezar a cantar.
Hacer una corona de harina sobre la mesa.
Desatar un chaparrón con una taza de agua.
Dejar caer como un trueno la cucharada de manteca.
Amasar todo moviendo los dedos como relámpagos.
¡Que la masa sea un nubarrón gordo!
Arrancar un pedazo y hacer un sol pequeño y chato.
Hacerle al sol un agujero en el medio.
Hacer varios soles.
Calentar aceite en una sartén honda.
Poner a dorar los soles, llueva o no llueva.
¡Esas son las tortas fritas! (1992b, 7)

Mientras que a *La plaza del piolín* pertenece *Canción del mate de leche*:

En el pozo del mate
llueve
y en la yerba
la leche
se pone bien verde
Canta la pava en llamas
alborotada
saltan chisporroteos
en tu mirada.
En el pozo del mate
llueven tus chispas
y no puedo tomarlo
de pura risa. (2001c, 77):

5. Historia de una escritura

Una de las características de la literatura de las últimas décadas es la frecuencia con la que aparecen discursos metaficcionales dentro del texto. Dice María Cecilia Silva-Díaz (2005): "En la crítica parece haber un acuerdo general en definir la metaficción como un tipo de ficción que llama la atención sobre su propia construcción y por tanto sobre su condición de artefacto." También refiere esta autora que algunos críticos hablan de un cierto narcisismo de la escritura, en tanto los textos hablan sobre sí mismos, sobre sus procesos de construcción, sobre las relaciones realidad/ficción, etc.

Silva-Díaz, así como otros autores enfocados hacia la literatura infantil y juvenil, han señalado que este rasgo de los textos contemporáneos –no sólo de los literarios, sino también del cine, la televisión, los *comics*– se ha instalado también en los textos para público infantil, especialmente en el soporte libro-álbum, pero no exclusivamente allí. La autora, a través de una investigación de

campo, llega a la conclusión de que los procedimientos metaficcionales ayudan al desarrollo de la educación literaria, ya que proponen conflictos que llevan a los lectores a cuestionamientos que serían impensables a partir de textos más sencillos.

Estos procedimientos metaficcionales son explorados ampliamente por Laura Devetach en la novela *La plaza del piolín*⁶. En ella se cuenta la historia de una mujer, ama de casa y escritora, que vive en una casa de apartamentos que se halla ubicada frente a una plaza. La mujer tiene en común con algunos de sus vecinos, como la pequeña Blanquita, el haber venido a vivir a la capital desde una provincia. Ella es la narradora, pero está diseñada de modo tal que se superpone con la autora, que así entra en la ficción, se convierte en personaje y pone en escena, entre otras cuestiones, la de la construcción del texto:

Otra cosa que me pasa es que escribo un poquito en cada papel que encuentro. Entonces toda la casa está embanderada con papelitos.
"Pero un buen día los junto. Los acomodo, los aliso, pongo uno primero y otro después, como las piezas de un rompecabezas, los añado y salen páginas para este ovillo. Además de lo que escribo en la libreta amarilla. (2001c: 81)

La gestión de la escritura forma una de las líneas narrativas de la historia y se desdobra en varias escrituras: la del propio libro, la del libro de Blanquita, la de los chicos de la escuela. La idea de la génesis del libro como el armado de un rompecabezas, cuyas piezas son los papelitos sueltos, se va completando con la mención de otras operaciones, connotadas con lo femenino, lo hogareño: ordenar, alisar, añadir. El libro de Blanquita se arma mediante la costura de los papeles; la plaza del piolín, con los escritos de los chicos colgados de cuerdas, tiene algo de terraza con la ropa tendida.

El rompecabezas, por otra parte, alude también a la estructura del libro, que cuestiona las clasificaciones genéricas al aceptar, simultáneamente, los rótulos de novela o cuentos – los capítulos "cierran" en sí mismos, de modo que tienen su autonomía– y, además, se intercalan poemas que, si bien se articulan con los segmentos narrativos, tienen la posibilidad de ser vistos como textos independientes.

El ovillo de hilo resulta un elemento polisémico, en tanto remite a la memoria –Blanquita recuerda su lugar de origen a través de los piolines recogidos en diversas ocasiones y que ha ido enrollando–; el ovillo connota también a la escritura, a la génesis del libro, que se va desovillando a lo largo de las páginas; pero además, los piolines evocan la delimitación de un espacio propio, o la apropiación de un espacio, a la par que el tendido de redes que van tejiendo los personajes, a través de su interacción, de los vínculos que van estableciendo.

Por lo tanto, se podría decir que *La plaza...* constituye uno de esos textos de aparente sencillez, pero que plantea, junto con una historia sesgada por la cotidianeidad, muchas de las complejidades propias de esto que llamamos *literatura*: los problemas de las relaciones entre ficción y realidad, autor/ narrador/personaje, las cuestiones vinculadas con la gestión de la escritura tematizadas dentro de la obra, el cuestionamiento de las clasificaciones genéricas, la pluralidad de sentidos que descansa sobre un elemento tan simple –el ovillo de piolines– que atraviesa el texto disparando asociaciones múltiples.

6 En Argentina, la palabra "piolín" se emplea para designar un cordel, un hilo más o menos grueso.

6. Todos los textos el texto

Hay un rasgo propio de la escritura de Laura Devetach que es la fuerte intertextualidad que se establece entre sus producciones. Cada libro nuevo que se lee depara algún elemento familiar, un viejo conocido. Hay personajes que aparecen en un cuento, como el ya citado Garbanzo Peligroso, y que vuelven a aparecer en *Otra vez el garbanzo peligroso* (1983: 12).

En esta historia, el pequeño protagonista inicia una serie de acciones que terminan provocando un choque en cadena que da la vuelta al mundo. En su aparición anterior nos sorprendió el nombre del personaje. Ya comenzamos a entender porqué es peligroso.

Va a reaparecer en el título de otro libro, *Las 1001 del Garbanzo Peligroso* (1992b). Este libro puede asociarse con otros, publicados en la colección Pajarito Remendado de Editorial Colihue, por su carácter de miscelánea que reúne materiales diversos (coplas, adivinanzas, instructivos, curiosidades, etc.).

El primero de los textos que ofrece es, precisamente, *Canción del Garbanzo Peligroso*, explicitando, en cierto modo, las características del miniatúresco personaje que acreditan el uso de un adjetivo que resultara sorprendente:

Si un garbanzo se pone
A hacer preguntas
Y lo cierto se hace más dudoso,
Es mejor mirarlo desde lejos,
¿Por qué?
Porque
Es un garbanzo peligroso. (1992b:3)

De ahí que podamos registrar un efecto de lectura entre los tres textos, el cuento *El garbanzo peligroso*, *Otra vez el garbanzo peligroso* y *Canción del Garbanzo Peligroso*, como de una pregunta que se abre en el primero y se responde en el segundo y en el tercero.

Hay otros personajes que recorren los libros de la autora, como la tía Sidonia, que apareció en *El Garbanzo Peligroso* (1995), como el único personaje humano entre una serie de animales que se van encadenando a la manera de los cuentos tradicionales, para reaparecer en *Un cuento ¡puajjj!* (1992a), de estructura similar, pero donde el conflicto se focaliza en ella. También es la protagonista de *Pobre mariposa* (1994c), si bien en este texto es la mamá de Periquito, mal que nos pese a quienes nos habíamos imaginado que era una especie de tía solterona.

Otros personajes que se esconden y se asoman entre las páginas de Laura Devetach son los monigotes. Siempre tienen en común el animismo, pero presentan rasgos que los diferencian. *Monigote en la arena* constituye una prueba de que cualquier tema puede entrar en un texto de literatura infantil, incluyendo el de la muerte: "Y mientras se borraba siguió riendo, hasta que toda la arena fue una risa que juega a cambiar de colores cuando la solpla el viento" (1983:10). Se trata de uno de esos textos en los que quizás chicos y grandes no leamos lo mismo, o tal vez sí, pero de diferente manera.

En *La torre de cubos* (1993a) hay también cuentos con monigotes: *Monigote de carbón* (1993b), una historia de deseos que se encienden, se frustran, se vuelven a encender y se realizan. En el mismo

libro aparece *El pueblo dibujado* (1993c), donde una niña – Laurita– cubre una pared con dibujos de un pueblo que cobra vida, habitado por diminutos monigotes que no tardarán en presentarle sus quejas en un idioma extraño. Estos personajes producen – en la protagonista y en el lector– un efecto humorístico por el contraste entre su tamaño y su gran capacidad para enojarse.

Los mismos personajes protagonizan *Medias de monigote* (1992a), pero esta vez son disparatados, creativos, y le sugieren a la niña la solución para su problema: de ellos aprende que las medias pueden convertirse en otras cosas, como imaginativos regalos de Navidad para toda la familia.

También *El hombrecito verde* (1997), un cuento que se vincula con otros textos, los del libro *El hombrecito verde y su pájaro*, donde el segundo de ellos resulta una amplificación del primero. En uno de los paratextos de este último, la autora refiere la historia original y explica: "Y el hombrecito verde se quedó verdemente solo. Y yo le escribí esta historia." (1989:10) Este comentario que funciona como introducción a los cuentos del libro explicita el vínculo que une a la autora con sus personajes y permite entender una de las razones por las que estos vuelven, una y otra vez, a poblar el mundo ficcional que ella ha creado. Las historias son también, a su manera, un "pueblo dibujado". Cuando nos acercamos a contemplarlo de cerca, como Laurita, los lectores nos encontramos, en sus calles y rincones a los mismos, entrañables personajes de siempre.

7. Algo viejo, algo nuevo

En la obra de Laura Devetach –como en muchos otros escritores– se puede advertir la raigambre tradicional. Ella recrea relatos populares, algunos originarios de Oriente, como en la ya citada *Historia de Ratita*.

Algunos de sus cuentos son versiones de relatos populares, como *La gran pelea* (1994a). Veamos el inicio del cuento mencionado: "La siesta zumbaba y el campo era todo de sol. Las langostas hacían tic, tic y las flores del aroma se balanceaban en el aire con un tonito de arrorró". Otro ejemplo de versión es *¿Quién se sentó sobre mi dedo?* (1994b), que comienza diciendo: "En realidad, el que empezaba todo era el viento. Se metía en el cañaveral y el cañaveral cantaba con esa voz finita que terminaba en penacho. Después, seguían los juncos: fras fres fris de brotes frescos". Los rasgos de su escritura, como la invención de palabras onomatopéyicas, por citar un ejemplo, se sobreimprimen a estas historias y le otorgan una suerte de "marca registrada": la impronta de la subjetividad en el lenguaje.

También la poesía tradicional es recreada por Laura Devetach, a través del empleo de sus diversas variedades, como las coplas, los suspiros, los cuentos mínimos, y de las matrices de encadenamiento y acumulación, propias de la poesía folklórica. Enhebrando dichos populares vinculados temáticamente, realiza un texto-collage en el que se preserva para la infancia de hoy el decir de los niños de otras épocas: *Enganchado de la pelea*

- ¿Cómo te va?
- Con la cola para atrás
como todos los demás.
- ¿Querés mani? Comeme a mí.
- Guiño un ojo y como uno.

Guiño un ojo y como otro.
Guiño el codo y como todo.
-El que come y no convida
tiene un sapo en la barriga.
-Yo comí y convidé
así que el sapo lo tiene usted.
-¿Adónde vas?
-Lejos lejos
donde hizo caca el conejo.
-Qué me importa cara de torta
pico largo y lengua corta.
-El que se fue a Sevilla
perdió su silla.
-El que se fue y volvió
de la silla lo sacó
por el lugar que robó
por todo lo que comió
y porque no convidó.
-Qué me importa cara de torta
cuchillito que no corta.
-Al que da y quita
le sale una jorobita.
-Mirá para arriba, mirá para abajo
¡la vieja pelando ajo!
-El burro del teniente
lleva carga y no la siente.
-Al botón de la botonera
pim pom ¡fuera! (1998a: 18)

Las fórmulas de inicio, la cadencia y reiteración de la poesía infantil de origen folklórico laten en algunos textos de Devetach, como éste, que se entrelaza con la antigua voz que enuncia "A la lata, al latero, a la hija del chocolatero...": *Porque sí los panes*

Érase una vieja
érase un viejito
que cantaban juntos
y también solitos.
Porque sí los panes
porque no el quesito
porque en el bolsillo

no queda un pesito.
Porque sí a la lata
porque no al latero
no hay en la canasta
nada de dinero. (1998:58)

Pero la reelaboración de materiales tradicionales convive en los textos de Laura Devetach con la experimentación sobre el lenguaje, propia de la poesía vanguardista. Veamos algunos ejemplos. En *La plaza del piolín*, en el capítulo 11, se intercalan dentro del texto unos poemas escritos en dos columnas, precedidos por el título CATÁSTROFES y por una indicación entre paréntesis: (*Esta historia es para leer ASÍ, ASÁ Y ASÚ*) (2001:39), un juego de palabras que no pocas veces aparece en sus textos para significar que las cosas no siempre son de un mismo modo. Queda abierta, entonces, la posibilidad de seguir al menos dos recorridos posibles de lectura: primero una columna y después la otra, o ir intercalando una estrofa de cada columna. El lector decide.

También es el lector quién debe aceptar el juego de completar el texto, en *Una caja llena de*, que comienza diciendo: *Yo iba con esta caja llena de. Y por un caminito me encontré con. Abrí mi caja y le ofrecí mis* (1984b:9).

Si se trata de propuestas relacionadas con la experimentación estética, dos libros-álbum como *La hormiga que canta* (2004) de la mano de Juan Lima y *Avión que va, avión que viene*, ideado por el ilustrador Istvan (2007), diseñan para el lector un itinerario de lectura poético, lingüístico, visual y hasta de interacción, al permitir plegar las hojas en forma de avioncitos que se van (también del libro al cortar el troquelado).

Este tipo de textos pone en escena cuestiones centrales en relación con la lectura: en el primer ejemplo, el modo en que leemos, que no es lineal y progresivo, sino errático, lleno de avances, retrocesos, desvíos. En el segundo caso, la cuestión sobre la que Umberto Eco llamara la atención al plantear la existencia de los espacios vacíos del texto, que deben ser completados con la cooperación del lector (1981).

En el libro *Canción y pico* (1998a) hay textos que experimentan con el nivel de lo gráfico, como *Los difíciles días de la lombriz*, que juega con las posibilidades caligramáticas del poema., en tanto otros presentan imágenes y metáforas de filiación surrealista.

A modo de conclusión

Hemos tratado de presentar unas pocas puertas de acceso a la poética de esta escritora. El recorrido realizado nos permite sostener, en relación con lo planteado en la introducción, que los distintos niveles textuales que hemos tratado de examinar revelan una escritura que logra sortear uno de los principales peligros de la literatura infantil: el de trabajar con un lector implícito que se supone poco competente. Dice Italo Calvino (1983), citado por López y Bombini: "...si se presupone a un lector menos culto que el escritor y se adopta hacia él una actitud pedagógica, divulgativa, tranquilizadora, no se está haciendo más que confirmar el desnivel." (1992: 28 - 31)

Consideramos que, a través del recorrido crítico por su poética, es posible establecer que los textos de Laura Devetach no operan con un lector implícito al que se dirigen en forma condescendiente,

sino, por el contrario, presentan a sus lectores los desafíos propios de la literatura. No debemos confundir ciertos elementos característicos del género infantil –las reiteraciones, el recurso a lo tradicional, la sonoridad del lenguaje, el animismo, la selección de elementos de la cotidianidad– con una escritura simple y poco desafiante. Por el contrario, sus textos se dejan leer con facilidad, pero no están exentos de problemas, rupturas cognitivas, propios de la recepción del texto literario.

El peligro que puede encerrar un garbanzo se disemina en los textos a través de las diferentes series que se pueden construir al leer y analizar su poética. Su escritura produce en forma contundente procedimientos, gestos y tramas que se reiteran para darle sesgos particulares: la preocupación por lo femenino, por las cuestiones sociales y la mirada crítica y perturbadora en la representación literaria; la filiación con la cultura popular, la poesía folclórica en relación con otras formas contemporáneas y vanguardistas del discurso poético; y a su vez, el lenguaje poético atravesando los géneros para dar cuenta de una pauta de escritura que quiere borrar ciertos límites. En este sentido, algo tan cotidiano como un garbanzo o un monigote "extrañados" para producir ficciones que, al mismo tiempo, se entrelazan en otras que trabajan intertextualmente en un corpus variado de textos, que a lo largo de los años han ido perfilando una poética definida, atravesada, como siempre, por los giros de la historia; una historia que silencia pero que hoy reconoce y premia.

En fin, se trata de de una escritora que ha tejido sus textos cautelosa y precavidamente, tejido que el lector puede revisar punto a punto cuando desteje los hilos de su poética.

Referencias bibliográficas

- BETTELHEIM, B. (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo.
- COLOMER, T. (2002). Una nueva crítica para un nuevo siglo. *CLIJ*, 145, 17-25.
- DEVETACH, L. (1996). Carta al lobo. En *Oficio de pablito*. *Literatura para chicos y vida cotidiana* (pp.123-125). Buenos Aires: Colihue.(Primera edición, 1991)
- _____(1983). *Monigote en la arena*. Buenos Aires. Edición Colihue. (Primera edición, 1975).
- _____(1984a). *Historia de ratita*.Buenos Aires: Colihue. (Primera edición, 1975)
- _____(1984b). *Una caja llena de*. Buenos Aires: Kapelusz.
- _____(1989). *El hombrecito verde y su pájaro*. Buenos Aires, Colihue.
- _____(1992a). *Un cuento ¡puaj!*. Buenos Aires: Colihue.
- _____(1992b). *Las 1001 del Garbanzo Peligroso*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- _____(1983). Otra vez el garbanzo peligroso. En *Monigote en la arena*. Buenos Aires: Colihue.
- _____(1992a). Medias de monigote. En *Un cuento ¡puaj!* Buenos Aires: Colihue.
- _____(1993a). *La torre de cubos*. Buenos Aires: Colihue. (Primera edición, 1966).
- _____(1993b). Monigote de cartón. En *La torre de cubos*. Buenos Aires: Colihue.
- _____(1993c). El pueblo dibujado. En *La torre de cubos*. Buenos Aires: Colihue.
- _____(1994a). *La gran pelea*. Buenos Aires: Colihue.
- _____(1994b). *¿Quién se sentó sobre mi dedo?* Buenos Aires: Colihue.
- _____(1994c). *Se me pianta un lagrimón / Pobre mariposa*. Buenos Aires: Ediciones del Cronopio Azul.
- _____(1995). *El garbanzo peligroso*. Buenos Aires: Colihue. (Primera edición, 1975)

- _____ (1996). *Todo cabe en un jarrito*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (1997). *El hombrequito verde*. Buenos Aires: Colihue. (Primera edición, 1989).
- _____ (1998a). *Canción y pico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1998b). *El paseo de los viejitos*. Buenos Aires: Alfaguara. (Primera edición, 1987).
- _____ (2001a). *Los Pomporerá*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2001b). Palabras para Scherezada. *Imaginaria. Revista quincenal de literatura infantil y juvenil* [en línea], N° 46. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar> [2010, 5 de octubre].
- _____ (2001c). *La plaza del piolín*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2003a). *Picaflores de cola roja*. Buenos Aires: Alfaguara. (Primera edición, 1977).
- _____ (2003b). *Secretos en un dedal*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- _____ Y LIMA, J. (2004). *La hormiga que canta*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- _____ (2005). *Así, así y asá*. Buenos Aires: Ediciones e.d.b.
- _____ E ISTVAN (2007). *Avión que va, avión que viene*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- _____ (2008). *La construcción del camino lector*. Córdoba: Comunicarte.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FOUCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- INVERNIZZI, H. Y GOCIOL, J. (2003). *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ, C. y BOMBINI, G. (1992). Literatura Juvenil o el malentendido adolescente. En *Revista Versiónes*, 1, (1), 28-31.
- MONTES, G. (1990). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- MONTES, G. (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OCAMPO, V. (1945). Lecturas de infancia. *Sur*, 14(123), 1-8.
- PERILLI, C. (2004). Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [en línea], N° 29. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/indgener.htm> [2010, 5 de octubre].
- SILVA-DÍAZ ORTEGA, M. (2005). *Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficcionesales y conocimiento literario*. Repositorio TDX (Tesis Doctorales en Xarxa) [en línea]. Disponible en: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0621106-000248/> [2010, 10 de noviembre].
- SORIANO, M. (1975). *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ANEXO 1

Boletín N° 142 – julio 1979 – Ministerio de Cultura y Educación

NIVEL PRIMARIO

Prohibición de una obra

La Provincia de Santa Fe ha dado a conocer la Resolución N° 480 con fecha 23 5-79.

Buenos Aires, 23 de mayo de 1979.

VISTO:

Que se halla en circulación la obra "La Torre de Cubos" de la autora Laura Devetach destinada a los niños, cuya lectura resulta objetable; y

CONSIDERANDO:

Que toda obra literaria para niños debe reunir las condiciones básicas del estilo;

Que en ello está comprometida no sólo la sintaxis sino fundamentalmente la respuesta a los verdaderos requerimientos de la infancia;

Que estos requerimientos reclaman respeto por un mundo de imágenes, sensaciones, fantasía, recreación, vivencias;

Que inserto en el texto debe estar comprendido el mensaje que satisfaga dicho mundo;

Que del análisis de la obra "La Torre de Cubos", se desprenden graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológicos-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes;

Que algunos de los cuentos-narraciones incluidos en el mencionado libro, atentan directamente al hecho formativo que debe presidir todo intento de comunicación, centrandolo su temática en los aspectos sociales como crítica a la organización del trabajo, la propiedad privada y al principio de autoridad enfrentando grupos sociales, raciales o económicos con base completamente materialista, como también cuestionando la vida familiar, distorsas y giros de mal gusto, la cual en vez de ayudar a construir, lleva a la destrucción de los valores tradicionales de nuestra cultura;

Que es deber del Ministerio de Educación y Cultura, en sus actos y decisiones, velar por la protección y formación de una clara conciencia del niño;

Que ello implica prevenir sobre el uso, como medio de formación de cualquier instrumento que atente contra el fin y objetivos de la Educación Argentina, como asimismo velar por los bienes de transmisión de la Cultura Nacional;

Por todo ello

EL MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA RESUELVE:

1°) Prohibir el uso de la obra "La Torre de Cubos" de Laura Devetach en todos los establecimientos educacionales dependientes de este Ministerio.

2°) De forma.

ANEXO 2

Monigote en la arena

Extraído, con autorización de su autora y sus editores, del libro Monigote en la arena (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1984. Colección Libros del Malabarista).⁷

La arena estaba tibia y jugaba a cambiar de colores cuando la soplaban el viento. Laurita apoyó la cara sobre un montoncito y le dijo:

—Por ser tan linda y amarilla te voy a dejar un regalo —y con la punta del dedo dibujó un monigote de seda y se fue.

Monigote quedó solo, muy sorprendido. Oyó como cantaban el agua y el viento. Vio las nubes acomodándose una al lado de la otra para formar cuadros pintados. Vio las mariposas azules que cerraban las alas y se ponían a dormir sobre los caracoles.

—Hola —dijo monigote, y su voz sonó como una castañuela de arena.

El agua lo oyó y se puso a mirarlo encantada.

—Glubi glubi, monigote en la arena es cosa que dura poco —dijo preocupada y dio dos pasos hacia atrás para no mojarlo—. ¡Qué monigote más lindo, tenemos que cuidarte!

—¿Qué? ¿Es que puede pasarme algo malo? —preguntó monigote tirándose de los botones como hacía cuando se ponía nervioso.

—Glubi glubi, monigote en la arena es cosa que dura poco —repitió el agua, y se fue a avisar a las nubes que había un nuevo amigo pero que se podía borrar.

—Flu flu —cantaron las nubes—, monigote en la arena es cosa que dura poco. Vamos a preguntar a las hojas voladoras cómo podemos cuidarlo.

Monigote seguía tirándose los botones y estaba tan preocupado que ni siquiera probó los caramelitos de flor de durazno que le ofrecieron las hormigas.

—Crucrí crucrí —cantaron las hojas voladoras—. Monigote en la arena es cosa que dura poco. ¿Qué podemos hacer para que no se borre?

El agua tendió lejos su cama de burbujas para no mojarlo. Las nubes se fueron hasta la esquina para no rozarlo. Las hojas no hicieron ronda. La lluvia no llovió. Las hormigas hicieron otros caminos.

Monigote se sintió solo solo solo.

—No puede ser —decía con su vocecita de castañuela de arena—, todos me quieren pero porque me quieren se van. Así no me gusta.

Hizo "cla cla cla" para llamar a las hojas voladoras.

—No quiero estar solo —les dijo—, no puedo vivir lejos de los demás, con tanto miedo. Soy un monigote de arena. Juguemos, y si me borro, por lo menos me borraré jugando.

—Crucrí crucrí —dijeron las hojas voladoras sin saber qué hacer.

Pero en eso llegó el viento y armó un remolino.

7 Se puede leer en: <http://www.imaginaria.com.ar/02/1/devetach3.htm>

—¿Un monigote de arena? —silbó con alegría—. Monigote en la arena es cosa que dura poco. Tenemos que hacerlo jugar.

“Cla cla cla”, hizo monigote porque el remolino era como una calesita.

Las hojas voladoras se colgaron del viento para dar vueltas.

El agua se acercó tocando su piano de burbujas.

Las nubes bajaron un poquito, enhebradas en rayos de sol.

Monigote jugó y jugó en medio de la ronda dorada, y rió hasta el cielo con su voz de castañuela.

Y mientras se borraba siguió riendo, hasta que toda la arena fue una risa que juega a cambiar de colores cuando la sopla el viento.

Laura Devetach

Gina Weinkauff

(Recibido 18 marzo 2011/
Received 18th march 2011)

(Aceptado 20 mayo 2011/
Accepted 20th May 2011)

¿Está muy lejos otra parte? Sobre la concienciación de lo extranjero en la literatura infantil y juvenil alemana

*HOW FAR IS IT TO ELSEWHERE? ON THE
AWARENESS OF THE ALIEN IN GERMAN
CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE*

Resumen

Este artículo presenta una selección de las investigaciones llevadas a cabo por el proyecto descrito en la nota. Comienza abordando algunos problemas relacionados con la terminología: significados de alteridad en un sentido objetivo y subjetivo, grados diferentes de alteridad. Luego se describen algunos fenómenos básicos: la alteridad en varios modelos de realidad ficcionales, el significado de los elementos culturales y su significado en conceptos diferentes en la literatura para niños y jóvenes y diferentes convenciones para retratar otras culturas. Finalmente el estudio destaca el proceso de desaparición de esas convenciones y retratos tradicionales de otras culturas en la literatura para infantil y juvenil.

Palabras clave: alemán, cambio de funciones, el "otro", enculturación, álbum, la novela de aventuras.

Abstract

This article presents a selection of those findings. It starts with some problems of terminology: meanings of alterity in an objective and a subjective sense, different grades of alterity. Then it reveals some basic phenomena: Alterity in several different fictional models of reality, the significance of cultural elements and their meaning for different concepts of literature for children and young adults, different conventions of portraying other cultures in the literature for children and for young people. Finally it highlights the process of disappearance of these conventions and traditional portrayals of other cultures in contemporary literature for children and young people.

Key words: German, change of function, otherness, enculturation, picture book, adventure novel

Introduction

Apart from everyday life the representation of foreign cultures has traditionally occupied an outstanding position in German literature for children and young readers. Those stories about exotic regions and faraway countries had a decisive impact on the emergence of children's and youth literature in the late 18th century and they continued to play an essential role for nearly two centuries. In the course of history not only the specific ideas of the own and the other have have changed but also the function of literature for children and young people in general. After 1945 this process was characterized by a high grade of acceleration and by the rise of completely new trends.

The decline of children's literature as a traditional medium of enculturation is partly a consequence of the rise of modern electronic media. Further more it is a result of decanonization and cultural hybridization which is characteristic for post-modern as well as post-colonial conditions. In this context the boundaries of children's and youth literature, literature for adults and popular entertainment media begin to merge. A new type of adventure story distinguishable through its resignation from authentic and educational ambitions and characterized by rich elements of intertextual play is emerging. It moreover leads to a hitherto unknown differentiation regarding content and form of the *cultural alienation* theme within literature for children and young people. These processes and their mutual connections were investigated using a large foundation of material (i.e. nearly 10.000 children's books and stories in German language which were published from the end of World War II until the turn of the century) as part of a research project at the University of Leipzig (1997 – 2006). These processes are referred to as Ent-Fernungen in the title of the abovementioned monograph. This is an untranslatable wordplay with the German word for distance (*Entfernung*), the prefix *Ent-*, which denotes an inversion or a dissolution of the original meaning of the word *Ferne* which means a long distance.

Terminology

Will we know more about how far it is to Elsewhere, if we know the alien in German Children's and Youth Literature? Some differentiations in terminology are highly relevant in German research (cf. Weinkauff 2006, 18-25). The term *Alterität* (Otherness) represents an objectively measurable or describable level. The term *Alienität* (Foreignness) stands for the subjective perception of otherness. Both terms describe correlations, we cannot use them in an absolute sense. Otherness describes the relation between at least two objects, conditions or constellations. Foreignness describes the relation between a perceiving subject and the object of his perception.

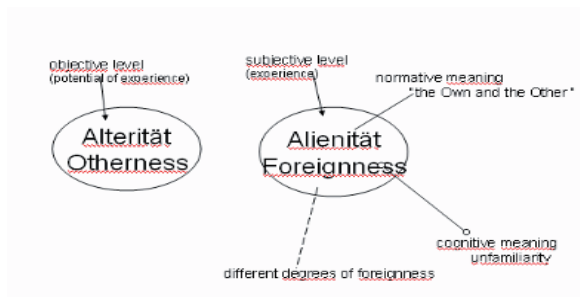


Fig.1. [Diagramme]

Something is different; for example the code of conduct between children and adults in different cultures or groups of society. Such differences can be perceived as foreign by an individual.

Everyday school life is stamped by customs which are varying from region to region and which are changing permanently. The writer of this article attended school in the comparatively liberal city of Francfort in the sixties and seventies (and her children from 1986 to 2004). Since 2001 she had to watch the traineeship of prospective teachers as part of her job at the University of

Education Heidelberg seated in the German federal state Baden-Württemberg, which is governed by the conservative party since 1953. The author had an experience of foreignness every week as she witnessed the classroom routine of beginning each lesson with a choral greeting of "*Guten Morgen*" spoken by the erect standing pupils.

Foreignness can mean two things: The perceiving subject does not know the ritual from her own experience (which is true in this case). It appears therefore as unfamiliar or cognitively alien/strange for her. Or: She believes the ritual is anachronistic. It appears as normatively alien/strange for her (which would be true as well).

The following considerations also refer to phenomena of otherness and foreignness. We are speaking about otherness concerning the different use of language in literature and other fields of verbal communication and about foreignness concerning the literary perception of other countries and cultures.

To determine the degree of this literary perception of cultural differences we additionally use the terms *ferne Fremde* and *nahe Fremde* (the close and the far foreignness; cf. Weinrich 1990 and Turk 1993). The close foreignness is represented by translations and other cultural imports in perceptive literature of other countries. In the perception of the far foreignness exotic projections prevail.

The Otherness of literature

Literary texts *can* discuss or express cultural differences. In any case they are characterized by some kind of fundamental otherness which originates in their literariness (cf. Mecklenburg 1990). This poetic or aesthetic otherness can be located in three different areas: the area of language and style, the area of communication and the area of the narrated world.

In literary texts language and style are different from every day use. Unlike in pragmatic communication the linguistic signs are not transparent. They do not aim at an unmistakable phrasing of an explicit message. The signs are opaque and the message is ambiguous. Furthermore, narrations construct a fictional world which can vary from our empirical experiences, to our perception of reality (cf. Eco 1996, 101-128).

We usually expect the content of an historical novel not to contradict historical evidence (or what we believe to be such evidence). The European *Volksmärchen* (Fairy Tale) is based on a model of reality, which includes magic parts. In a realistic novel we want to encounter believable, psychologically detailed characters, which might contradict the reality of other genres. A fantasy novel¹ is based on the conflict between two contradictory models of fiction. Therefore, the degree of otherness concerning literary fiction and empirical (historical) reality differs greatly.

1 In the narrower sense of Todorov's definition: "The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural or supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work -- in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations." (Todorov 1973, p. 33)

Moreover in children's literature at least two other distinctions are made: firstly the disparity between the adult sender of the literary message and the young addressee, who is assumed to perceive reality in a different way and to lack world knowledge and skills in understanding literature and secondly the disparity between the official young addressee and the unofficial adult addressee (cf Ewers 2009, Part I). Additionally it "makes a difference for the originator and the sender of a literary message, whether they approach an adult as an (actual) reader or as a mediator." (Ewers 2009, p.43). The first case encourages ambiguous textual structures which allow for two or more ways of interpretation. Some elements of such a text may be foreign to the first (childish) implied reader and familiar to the second (adult) one. Some other elements, which refer to a childish world view, contain particular experiences of foreignness for the implied adult reader based on his distance to the way a child feels and thinks and on his reflectivity.

haun Tan: *Arrival*
n. pag. [page 23-24]

Cultural images in children's and youth literature

Cultural foreignness manifests itself inter alia in literary images of other cultures, countries or groups. In many children's and youth books the intention to communicate an appropriate image of the cultural Own and Other to the adolescent generation is inscribed.

In the course of history these images not only change in regard to content (which images of the Own or Other are appropriate). The general relevance of the enculturation function of the children's and youth literature also change.

The aim to import images of other cultures, which are both faithful to reality and create cultural identity was more important within concepts of children's literature defining itself as didactic literature such as in the Age of Enlightenment, than within concepts which emphasize the entertainment function, the child suitability or aesthetic qualities (cf Ewers 2009, Part III).

The share of cultural images concerning sense-making potential of children's and youth literature undergoes an historical change. This change experiences a special dynamic since 1945.

One example is the perception of children's literature by Astrid Lindgren. Astrid Lindgren's story of success in the German-speaking countries starts 1949 with the German translation of *Pippi Longstocking* [*Pippi Långstrump* 1945] and continuous with the *Smålandian Tales*². The later determine in a not to be underestimated extend the Sweden-image of the Germans. This orchestration of the *Smålandian Tales* as a medium to communicate positive cultural stereotypes met the translation ideology of the 1950s and the 1960s. Translated children's books were to - following a familiar quotation - "build bridges" to the countries of origin and hereby foster international understanding.

In the perception of the fantastic novels of the great Swedish author's late works such contexts are rather irrelevant. *The Brothers Lionheart* and *Ronia, the Robber's Daughter*³ are not perceived as literary messages of Sweden anymore. The texts add relatively little to the Sweden image and relatively much to the symbol system of the target literature.

2 For example the *Bullerby*-trilogy (swed.: 1947, 1949, 1952; germ.: 1954, 1955, 1956), the stories about *Michel* respectively *Emil* of Lönneberga (swed.: 1963, 1966; 1970; german.: 1964, 1966, 1970) and *Madita* (1961 <*Madicken*, 1960>) and *Ferien auf Saltkrokan* (1965 <*Vi på Saltkrokan*, 1964>).

3 *Die Brüder Löwenherz* (1974 <*Bröderna Lejonhjärta*, 1973>), *Ronja Räubertochter* (1982 <*Ronja Rövardotter*, 1981>)

Imagological approaches to children's literature should not solely study the content of images or stereotypes nor exclusively their ideological tendencies and aesthetical dimensions. They also (and firstly!) have to analyze the amount and the general relevance of these elements in the sense making potential of the texts and ask about the importance of the transmission of cultural knowledge and values within the framework of different concepts of (children's) literature.

Different degrees of foreignness

As a result of Astrid Lindgren's great success, Sweden is one of the most important producing countries of translations of children's literature for Germany. Almost three-fourth of the children's and young adult's books, which are set in Sweden, are Swedish translations.

Sweden belongs to the "Nahe Fremde – close foreignness" of the German children's and youth literature. This means that the image of Sweden in German children's and young adult literature is mainly coined by Swedish children's literature in the German translation. And in German Children's and Youth Literature Sweden is usually not presented as an "exotic elsewhere" but as a "next-door" similar to the own culture.

This general decrease in the image-making dimension of Swedish translations – as exemplary shown with Astrid Lindgren – means that Sweden tends to be perceived less and less as the alien in German children's literature but more and more as part of a transcultural cross-language children's and young adult's literary public (cf. Weinkauff 2006, 288-316).

Swedish self-images have got a great presence in the few stories set in Sweden and written by German authors. Some of them are strongly influenced by Swedish children's and youth literature. For example Angelika Kutsch who translated many Swedish children's and youth books into German and wrote three novels abandoning herself to those impulses: *Der Sommer, der anders war* (The summer which was different, 1972), *Abstecher nach Jämtland* (Trip to Jämtland, 1977) and *Liebe Malin oder Nie wieder Dein Hänschen* (Dear Malin or Nevermore your Hänschen, 1980, epistolary novel).

German authors who are writing children's books about Sweden very often prefer genres which are shaped by the Swedish children's literature. And the inter-textual frame of reference is dominated by Swedish pretexts like Kirsten Boies novel *Man darf mit dem Glück nicht drängelig sein* (One must not be tailgating for happiness, 1997). The story about the summer vacation experiences of three German children, who travelled with their father to Sweden after the parent's divorce, is full of allusions to Astrid Lindgren's *Seacrow Island*⁴. German-Swedish encounters are only founded in peripherals of storyline and they usually do not create an intercultural dialogue.

On the other hand the far foreignness (ferne Fremde) in German children's and youth literature is used as a basis for projections), with few translations from those regions into German and little impact on their transmitted image. Instead of the inter-textual play with motifs, figures and shapes deriving from the other culture, stereotyping storyline constellations based on the motif of intercultural encounter and characterised by the rhetoric of cultural comparison can be found.

In German literature translations play a very important role, just as in German children's

4 *Vi på Saltkrokan* (1964); *Ferien auf Saltkrokan* (1965); *Seacrow Island* (1968)

literature. During the long period from the late 18th century until today (except the Nazi era) their qualitative and quantitative impact on target literature has been more important than the impact of translations in English speaking countries. But the range of source literatures was very small and the African, Asian and Latin American children's literatures usually remained unnoticed.

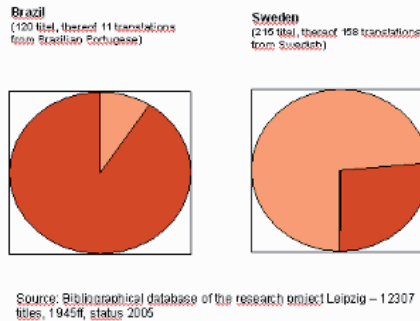


Fig. 2 [Diagramme]

Of all the Latin-American Children's and Youth Literature it is the Brazilian that is most recognized in German-speaking countries because of the worldwide success of the psychologic fantasy children's novels by Lygia Bojunga-Nunes⁵. Mexico for example is the setting of many historical novels and tales for children and young adults. None of these texts is translated from Mexican Spanish to German and the contemporary Mexican children's literature is mainly unknown in Germany⁶.

Never the less, Brazil continues to belong to the far foreignness as well. Translations from Brazilian Portuguese make up a small fraction of the children's and youth books set in Brazil⁷. Like in other far foreign regions particularly adventure novels are set in Brazil. Sometimes in combination with the emigration topic they tell about the perils of the jungle, encounters with dangerous animals and wild and uncivilized people. Unlike the German novels about Sweden they are full of textual and para-textual signals persuading the reader of the authenticity of her view, which actually is much more clichéd and furthermore they do not refer to the literature of the represented country⁸.

5 Nine Works of Lygia Bojunga Nunes are translated in German language by Karin Schreiber and edited by Dressler (Hamburg: 1983: *Maria auf dem Seil* [Corda bamba, 1979] and *Die gelbe Tasche* [A bolsa amarela, 1976]; 1984: *Das Haus der Tante* [A casa da madrinha, 1978] and *Das gebülmte Sofa* [O sofá estampado, 1980]; 1985: *Angelika* [Angélica, 1975] and *Die Freunde* [Os colegas, 1971]; 1986: *Mein Freund, der Maler* [O meu amigo pintor, 1984] und *Tschau* [Tchau, 1985]; 1988: *Wir drei* [Nós três, 1987].

6 I only founded two titles translated from Mexican Spanish in the relevant databases: The novels *Auliya. Eine magische Reise durch die Wüste* (2001) [Auliya, 1997] and *Das grüne Feuer* (2003) [El fuego verde, 1999] by Verónica Murguía. Both are translated by Ilse Layer and published by Nagel & Kimche (Zurich) in the *Baobab* series which are subsidised for translating books from the "South" of the world (that means: from poor countries),

7 Source: Bibliographical database of the research project Leipzig – 12307 titles, 1945ff, status 2005

8 Because of the large number of examples (), only some authors can be named: Amalia Schoppe and Sophie Woerishoeffler, who wrote the first youth novels about German migrants and adventurers in Brazil in the 19th century, Karl Tanera and Josef Vierasegerer as representatives of the increasingly aggressive and chauvinistic tendencies in the 20th century which have culminated in the Nazi era and finally the very interesting case of Erich Wustmann (1907-1994), who wrote about 20 books set in Brazil, published between 1956 and 1985 so in GDR so in FRG. Some of his books were edited even in the 1990s. Never the less the traditional adventure themes have been more and more superimposed by new topics like soccer, social and environmental problems. The most popular of the current titles is Isabel Abedis Thriller *Isola* (2007) about the experiences of 12 German teenagers on a small island off Rio de Janeiro.

Elsewhere in literature for children

The elsewhere in children's literature traditionally is not too far from to the world of the implicit reader. It is usually colorful and picturesque; distances are covered on the wings of fantasy or like Theodor Storm's *Kleiner Häwermann*⁹ riding on the moon. In Marlene Reidels: well known picturebook *Kasimirs Weltreise* (1957, Kasimir's round-the-world trip) the whole world is described as a merry playground for little *Kasimir*, and cheerful by nature. We can follow the journey over 24 double-pages, covered by linocuts in vibrant colours depicting what is narrated in the iambic couplet rhymes and verbal text as well. The unsophisticated way of narrating in mono-scenic image sequences and a completely redundant verbal text corresponds to the simplicity of portraying other countries represented by stereotyped details carrying mainly positive connotations: Turkey is represented by a mosque, Egypt by the pyramids, the Netherlands by windmills and women with white bonnets and klompen (clogs) and Africa by lions and cannibals. Due to the easily comprehensible structure of narration and the mirthful atmosphere of the pictures even the latter does not seem threatening. The book stands for a long tradition of portraying other cultures and countries in children's literature (excluding youth literature). Experiences with the foreignness do not take place in this kind of literature.



Fig. 3 Marlene Reidel: *Kasimirs Weltreise* (1957), n. pag. [10th double page]

These long-lasting conventions of portrayal are broken in a spectacular manner within modern and post-modern children's literature as it developed since the paradigm shift in the 1970s. The two picture books *Das Land der Ecken* [Land of squares] by Irene Ulitzka and Gerhard Gepp (1993), *Königin Gisela* [Queen Gisela] by Nikolaus Heidelbach (2006) provide examples of this.

The land of the corners is a one-dimensional world controlled by constraint and just like in Andersen's fairy tales it is a child, who stops this. So far, so traditional. Not at all traditional is the almost Kafkaesque appearing harshness and cruelty of the adult law enforcement officers. In the land of corners a harmless object like a ball is granted no acceptance, just as children as such are not accepted.

9 Storm, Theodor: Der kleine Häwermann [1. ed.]. In: Volksbuch auf das Jahr 1850 für Schleswig, Holstein und Lauenburg. Ed.: Biernatzki, Karl. Altona, Verlag der Expedition des Altonaer Mercur's 1849. Many Picturebook-editions from the early twentieth century since today. Engl. Transl. by Anthea Bell: Storm, Theodor: Little Hobbin. New York : North-South Books, 1995.



Fig. 4 Irene Ulitzka, Gerhard Gepp: *Das Land der Ecken* [Land of squares] (1993), n. pag. [4th double page]

Like in *Kasimirs Weltreise* each double-page contains one single scene and the story is developed by page turning and changing sites. However, while the narrated and showed world of the traditional picture book leaves an impression of safety and happiness, the modern world appears disturbing and ominous. In *Das Land der Ecken* the verbal and the pictorial text both remain fragmentary. In an abstract style, using a mixing technique with elements of collage pictures, a world of tensions and contradictions is shown. The text blocks, manually printed by stamps from the school-typecase, contain only short sections of character speech which do not transmit a coherent story by itself.

The fictional world was playfully equipped with lots of edged details. This world of corners, which the child calls home, initially seems to offer a delightful and appealing to various senses encounter with the Other for the reader or the listening child. But soon it is revealed to be not only a limited but also a oppressive world. A few pages later, as a symbol of total strangeness, a round ball is introduced to this world.

It is on this double-page (as documented above) where the conflict of action reaches its climax. At this point we know that the "Land of Corners" is not only inhabited by the child and its cat but also by adults. Those adults show neither individual nor gender traits and wear, or to be precise are cloaked or uniformed in, an angled anthracite robe. The child showed the unique discovery (the ball) to one of these grown-ups, to one parent-figure. The trust given by the child is betrayed as the adult takes the ball away from the child in order to present it to a form of consortium (as can be seen above). In this and the following picture the monotony and the constraints of the "Land of Corners" is expressed: The coloring, the threatening impression left by the anthracite figures, the setting, in which the action takes place, and the fact, that the child has obviously been locked out and has to follow the action from outside the window. The adults speak, in contrast to the child, a nonsensical language formed with hard consonants and short vowels. The home of the child is far from being a place of security. There are not many friendly elements – exceptions are the food or the cat – and the child is a stranger, an outsider to the grown-ups. After the ball is destroyed by the adults the cat jumps into action. It shows the child a world beyond the "Land of Corners", which the child leaves for at the end of the book accompanied by a friend, who originated from this promising foreign world.

The character of the child is so radically strange to his environment, like one would expect from a protagonist in an adolescence novel. The picture book (finally) ends just like an adolescence

novel with the departure of the protagonist to an elsewhere, beyond the unbearable constriction of his home world.

The viewer of Heidelberg's picture book *Königin Gisela* cannot benefit from such a comforting prospect. The picture book is also rather complex in terms of narration. It has two plots revolving around a rather unsympathetic protagonist.



Fig. 5 Nikolaus Heidelbach: *Königin Gisela* [Queen Gisela] (2006), n. pag. [22. page]

The story, which the father of the main plot tells to his pleasure-seeking daughter, does not come to a good end. At least not for Queen Gisela, the female character of the parabolic embedded narrative.

She is doomed to ship the ocean alone just like the *The Flying Dutchman*. She had gambled away the chance to live on a paradisiac island by acting like a ruthless colonialist towards the native people.

The title-page and the blurb give away this bleak ending:

„Stell dir ein kleines Mädchen vor,
[Imagine a little girl
Das hieß Gisela und wollte
called Gisela and she decided
eine Weltreise machen ohne Eltern.
to travel around the world without her parents
Nur kam sie nicht so weit,
but she didn't come as far
Wie sie dachte, sondern viel weiter...“
as she thought, but much farther...]

Traditionally the fantastic journeys in children's literature and picture books end like *Kasimirs Weltreise*: "Da war der Kasimir zu Haus. Hier liegt er nun und ruht sich aus" [Now Kasimir was at home, you see him lying down and relaxing]

Or the imaginary trip of little Hänschen (in the popular Children's song *Hänschen klein*): "da besinnt / sich das Kind / kehrt nach Haus geschwind" [Such, the child / changes his mind / swiftly turning back home].

Elsewhere in youth literature

The actual domain of portraying intercultural encounters and experiences is not children's literature but youth literature. In youth literature the *ferne Fremde* (far foreignness) is often presented as room for proving oneself especially for male protagonists. The template is provided by the classical adventure literature of the 18th and 19th century, from which young adult literature adopted the concept of portraying foreign countries and cultures in line with reality.

Joachim Heinrich Campe's *Robinson der Jüngere* (1. ed. 1779) [*Robinson, the younger*. 1. Ed. 1781-82] can be seen as a founder text of this adventure literature with the intent to educate. Until the late 1960s, adventure novels set in foreign countries with the intent to convey knowledge and educate socio-politically, in which young heroes had to prove themselves in tests and matured towards masculinity, were very common in German youth literature. In the 1970s these texts became suspicious concerning their ideology and temporarily disappeared from the book supply. In the 80s a new type of post-modern game adventure literature was established (cf. Weinkauff 2009, 27-281).

The translation of the novel *Vendredi ou la vie sauvage*¹⁰ by Michel Tournier triggered this development. The fictional world of these novels is not determined by the intent to portray reality adequately – geographical areas, historical events and literary motives function solely as game material. Just like the traditional, the post-modern adventure novels often circle around questions of identity. Tournier's *Robinson*, just like his literary model, is deeply insecure in his existence. The wreckage and his life in the wilderness of the island ask him to find a meaning in his life, which meets the values of civilization. In the end, those values do not triumph but their counter parts do. The hero finds happiness with the persistence of identity in the fusion of nature and cosmos accompanied by a wild life of the moment. In general the post-modern adventure literature did not only dismiss the fictional concept which was dominant in the genre until the 70s but also dismissed its orientation towards storyline patterns of the education novel.

The narratives are therefore not about heroes who have to prove themselves in the distance in order to find to themselves, but have more complex and open developments and endings. The fascination for the elsewhere and the desire for the exotic foreign have therefore lived beyond the previous adventure literature.

10 *Vendredi ou les limbes du pacifique* [adult version, original language, 1.E.] (1967); *Freitag oder Im Schoß des Pazifik* (Transl.: Herta Osten), 1.Ed. Hoffmann und Campe 1968 [further editions: Rowohlt 1971; Fischer 1982, 6. Aufl. 1994; Aufbau 1984]; *Fridav or the other island* (Transl.: Norman Denny). Harmondsworth : Penguin 1974. *Vendredi ou la vie sauvage* [youth version, original language, 1.E.] (1971); *Freitag und Robinson im Bann der wilden Insel* (Transl.: Rolf and Hedda Soellner) 1.Ed. Boje 1971 [further editions: Ravensburger 1977; under the title *Freitag oder das Leben in der Wildnis* Hanser 1997; dtv 2007; *Friday and Robinson. Life on Speranza Island* (Transl.: Ralph Manheim). London: Aldus Books 1972

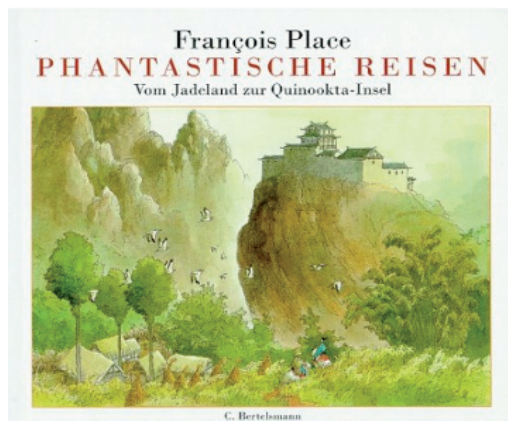


Fig. 6 François Place: *Phantastische Reisen. Vom Jadeland zur Quinookta-Insel*. München: Bertelsmann 1998

Ent-Fernungen (disappearing distances)

Unfortunately the trilogy *Atlas des Géographes d'Orbae*¹¹ (1996, 1998, 2000) [Atlas of geographers of Orbae] by François Place belongs to the great number of fascinating children's books which are not translated in the English language. The *Atlas* fits the context of the *Ent-fernung* perfectly because it is a collection of fantastic exoticisms disguised as a specialized book. Sadly the German title of the trilogy takes away the joy of discovering this: *Phantastische Reisen* (Fantastic journeys). This atlas presents a world that seems familiar despite its differentness. It is constructed as a bricolage of myths, literary and fine art motives, historical traditions and geographical knowledge (cf. Dubois-Marcoïn 2007). The concept of fiction is described by François Place as such:

„Il n'y a pas de temps précis pour L'Atlas. Il y a des histoires du XIXe siècle, du XVIIe, d'autres du XVe. C'est pareil pour l'espace, le pays de la Mandragore est sur la route du pays de Jade mais certains endroits peuvent se situer n'importe où. Je ne voulais pas créer un monde fermé, trop fini, qui empêche le lecteur de se promener à sa guise. Je voulais que ce soit un plaisir, pas un système.“(Place 2002)

[There is no precise time in the atlas. Some of the stories are situated in the 19th, others in the 17th or in the 15th century. It is similar with the space. Land of the Mandragore is at the route of the land of Jade, but several places may be situated anywhere. I didn't want to create a closed and ready world, that didn't allow the reader to explore it as he or she wishes. It should be a pleasure, not a system.]

Such an openly constructed text does not agree with a closed concept for the addressee. It is a book for people with itchy feet and half-way literate children, adolescents and adults with a sense for irony, who are able to enjoy intertextual games.

11 François Place: *Atlas des géographes d'Orbae*. Paris: Casterman / Gallimard [Phantastische Reisen. München: Bertelsmann]. 1. Du pays des amazones aux îles indigo, 1996 [Vom Land der Amazonen zu den Indigo-Inseln (transl. by Marie Louise Knott), 1997]; 2. Du pays de jade à l'île Quinookta, 1998 [Vom Jadeland zur Quinookta-Insel (transl. by Marie Louise Knott), 1998]; 3. De la Rivière Rouge aux pays des Zizotls 2000 [Vom Roten Fluss zum Land der Zizotls (transl. by Bernadette Ott), 2000].



Fig. 7 Shaun Tan: *Arrival* (2007), n. pag. [page 23-24]

The fictional concept of Shaun Tan's textless graphic novel *Arrival* (2007; german ed.: *Ein neues Land*, 2008) seems to be similar. He also does not report about actually existing geographical sights but about culturally constructed images and symbols. The content of the picture doesn't mean that the hero of the story arrives at Ellis Island. The picture of the arrival of an emigrant ship in New York Harbour rather belongs to the culturally available reservoir of images concerning the migration in the 19th and early 20th century. This does not mean that the narrated time in *Arrival* can be historically concretized. The historical and geographical facts the story hints at are not portrayed here. They are merely one part of the material needed to construct the fictional world. The strange monumental figures, which take up the space of the Statue of Liberty are evidence that it must be a surreal, fantastic estranged world.

The intertextual framework of reference is also coined by the surrealistic painting. The pictures of the story create endless associations which involve the viewer in a game, pushing the intent to find a coherent sense into the background. However the intertextuality does not find its purpose in itself. The many pre-texts are rather needed to tell a – necessarily polyphonic – history of migration: Starting with the farewells from home and family and with the hinting at the things which make life there impossible for the protagonist, telling about the experience of disorientation and with inhospitableness, telling about the communication with the inhabitants of the strange country, from which many have come from elsewhere just like the protagonist; and finally telling about the settling down.

Leaving out verbal text is also a consequence of the topic of the book. The narration without words shows the protagonist's radical experience with foreignness. The immanent concept of the addressee of the book differs some from the one of *Atlas des Géographes d'Orbae*. Although both are all-ages-books, the "Atlas" seems to be more "children's literature-like" than the "Arrival". The humour and the playful character of the *Atlas* contrast the seriousness in which the topic (which is unspecific for children's literature) is explored by Shaun Tan. Additionally, this contrast is highlighted by the difference of the intertextual horizons in the two pieces. François Place basks in allusions of pre-texts and genres, which have always been popular in youth literature. The pre-texts in *Arrival* are unexceptionally part of adult culture.

In 2007 *Arrival* received a special mention *Bologna Ragazzi Awards*, announced by the Bologna

Children's Book Fair, 2009 the book was nominated for the *Deutscher Jugendliteraturpreis* (German award for Children's literature). This documents the dramatic process of transgression of the picture book, which used to be part of infantile culture since the middle of the nineteenth century.

In the past four decades not only the formal and contentual conventions of children's and young adult's literature changed in German-speaking areas but also the text immanent concepts of addressees and their cultural and societal function. As a result of the decreasing enculturation function of children's and youth literature the room for experiences with alterity expands. Meanwhile, texts about cultural foreignness loose importance.

This article is based on a large-scale study concerning German children's and youth literature since 1945, which was published in 2006. Our imagological approach leads us to the differentiation between *nahe* and *ferne Fremde* (close and far foreignness), which was reasonable with view on the entire period of investigation and the starting point of the investigated developments.

Considering the convergence of the cultural and literary systems as well as publics, the disappearing of distinct images and the decrease in the image-making dimension of translated children's books, these categories seem only partly useful for the description of current processes and phenomena.

The word-game *Ent-Fernungen* refers to all these processes.

Works Cited

- DUBOIS-MARCOIN, Danielle (2007): De Selma Lagerlof à François Place, la cartographie des mondes invisibles dans la littérature de jeunesse, une affaire de contexte historique. [Lesson at the conference Si loin, si proche : voyages imaginaires dans la littérature pour la jeunesse et alentour. Une journée d'étude a réuni le 23 mai 2007, Bibliothèque de Valenciennes. Published online on the Website of the French national institute for pedagogical research at Lyon: <http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/litterature-de-jeunesse/cartographie-des-mondes-invisibles>, visited at July 2010.
- ECO, Umberto (1996): *Im Wald der Fiktionen*. München: dtv, 101-128 [Six Walks in the Fictional Woods. Sei passeggiate nei boschi narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1994]
- EWERS, Hans-Heino (2009): *Fundamental concepts of children's literature research. Literary and sociological approaches*. London / New York: Routledge
- MECKLENBURG, Norbert (1990): Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Krusche, Dietrich / Wierlacher, Alois (Eds.): *Hermeneutik der Fremde*. – München: iudicium, , 80–102 [1. Ed. 1987]
- PLACE FRANÇOIS (2002): without title [„Il n'y a pas de temps précis...“ Published online on Nicolas Dompniers Website Les albums de François Place : <http://dompnier.nicolas.free.fr/Album/Place/Orbae1.htm>, created July 2002, visited October 2007
- TODOROV, Tzvetan (1973): *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. by Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve University Press (Introduction à la littérature fantastique, 1970)
- TURK, Horst (1993): Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdeheitsbegriff der Übersetzungsforschung. In: Wierlacher, Alois (Ed.): *Kulturthema Fremdheit*.

Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung. – München: iudicium, 173–197

WEINKAUFF, Gina [2011]: Authentizität, Identität, Exotik. Charles Sealsfield und der jugendliterarische Abenteuerroman. In: Amerikaerleben und fiktionale Lebenswelten im europäischen Roman um 1850. Ed.: Alexander Ritter. Wien: Praesens (= Sealsfield Bibliothek 7) 2011 [in process of printing]

_____(2006): Ent-Fernungen. Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. Mit einem Vorwort von Ulrich Nassen. Vol. 1: Fremd-

wahrnehmung. Zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. Vol. 2 (together with Martina Seifert): Kulturtransfer. Studien zur Repräsentanz einzelner Herkunftsliteraturen. München: iudicium 2006

WEINRICH, Harald (1990): Wie fern ist die Fremde? Von der Hermeneutik zur interkulturellen Fremdeheitsforschung. – In: Krusche, Dietrich / Wierlacher, Alois (Eds.): Hermeneutik der Fremde. – München: iudicium, 48–50

Libros reseñados

Carina Rodrigues
Universidade de Aveiro
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
a36807@ua.pt

Becerra Suárez, C. y A. Fernández Mosquera
(eds.) (2010). *Diálogos intertextuales 1:
De la palabra a la imagen*. Frankfurt am
Main: Peter Lang. 135 pp. ISBN: 978-3-
631-58931-1.

Tras la celebración del *Congreso Internacional de Literatura Comparada – Intermediaciones*, organizado, en 2007, por el grupo de investigación LITERACINE de la Universidad de Vigo, se publicó el presente monográfico, donde se reúne una selección de estudios en torno a los diferentes diálogos que se van urdiendo entre la literatura y el cine infanto-juvenil de la cultura occidental e incluso latino-americana.

Las más de cien páginas que componen esta obra se abre con un artículo introductorio, titulado "A modo de introducción. Sobre los discursos infanto-juveniles" y firmado por las propias editoras Carmen Becerra Suárez y Ana Fernández Mosquera, en el cual ambas, profesora e investigadoras de la Universidad de Vigo, dilucidan los objetivos y propósitos incipientes, recapitulando posteriormente cada una de las exposiciones incluidas en las páginas siguientes. El vigor artístico del dúo de lenguajes literario y cinematográfico, sus propiedades genológicas y discursivas, no menos valoradas cuando dirigidas al público infantil; el interés de sus potencialidades educativas, sin ceñirse a las funciones estética o lúdica, así como su incidencia en el proceso de formación lectora; o aún el análisis de la articulación de la ficción literaria con los nuevos medios tecnológicos y audiovisuales, generadora de un amplio abanico de registros, fueron, entre otras, algunas de las cuestiones que más preocuparon a las autoras y que por lo tanto orientaron este trabajo de investigación.

Circunscritos a una misma línea temática, los tres estudios siguientes inciden sobre oralidad y tradición cuentística, así como en sus respectivas representaciones en México, Perú y los estados fronterizos norteamericanos.

En "Literatura infantil y juvenil en el México posmoderno", Laura Guerrero Guadarrama nos brinda una contextualización genérica del desarrollo de la literatura infanto-juvenil mexicana, atendiendo a sus evoluciones temáticas y formales, y a sus más variadas manifestaciones en cinco épocas distintas, a saber: la época prehispánica, la del mundo novohispano, la independiente, la del Porfiriato y la postrevolucionaria. A continuación, destaca el carácter novedoso y revolucionario de la Primera Feria Internacional del libro infantil y juvenil celebrada en aquel país en 1981, que no sólo despertó el interés por este tipo de convocatorias, sino que impulsó la proliferación de concursos y certámenes para el fomento de la producción artística, a la que siguieron, con prosperidad, otros importantes acontecimientos, desde la aparición de una colección infantil y juvenil básica y de un notable catálogo electrónico de textos de autoría mexicana, hasta la producción masiva de obras, un crecimiento considerable, en número, de bibliotecas y una amplia gama de actividades formativas dirigidas a la mediación lectora. Para terminar, la autora presenta las conclusiones de una interesante

investigación referida a las denominadas "modalidades neo-subversivas" de la LIJ postmoderna en México, como reflejo de los principales cambios artístico-literarios de la época.

Por su parte, Alba Nora Martínez examina "Dos momentos en el panorama de la literatura infantil y juvenil chicana / chicano". En una primera parte, la crítica y académica de la Universidad de Arizona revisita sus orígenes a partir del análisis de un conjunto de novelas infantiles, que, según asegura, patentizan la pervivencia de las tradiciones orales y de la lengua española, a pesar de todas las trabas a las que fueron sistemáticamente sometidas. En la parte siguiente, define este fenómeno literario, describiendo el contexto socio-ideológico en el que se inscribe, así como las opciones temáticas que siguen imperando en sus textos contemporáneos para los más jóvenes – concretamente del ámbito del relato testimonial –, y en los cuales, partiendo de la ficcionalización de *topos* como la inmigración, la integración social, o la diferencia, se materializa una denuncia del racismo y la busca de una identidad – racial, cultural o de género.

Esta sección se cierra con el estudio panorámico de Marleny Torres Bardales, en el que, además de trazar una breve historia de la "Literatura infantil y juvenil en Perú" –cuyas primeras producciones, como recuerda la propia autora, se heredaron en parte de la tradición oral incaica y sólo se cimentaron en una dimensión sobre todo educativa y instrumental ya finales del siglo XIX–, también aclara el déficit de obras literarias de calidad, que sigue motivando una serie de controversias ante el reconocimiento de la efectiva existencia de una literatura infantil en Perú.

Carmen Franco Vázquez y José M.ª Mesías Lema ofrecen en "Breve análisis de la ilustración en las editoriales más emergentes de Galicia durante el siglo XX", un breve recorrido por los pocos antecedentes surgidos antes de la década de los cincuenta para centrarse, posteriormente, en el estudio de la segunda mitad del siglo, época en la que, tras un paulatino desarrollo de la producción, se plasma una preocupación intelectual y editorial por las obras escritas en gallego, y en la que surge la primera editorial como puerta abierta a la creación pictórica efervescente de las décadas siguientes. Para ello, los investigadores del grupo LITER21 de la Universidad compostelana proponen un riguroso razonamiento de las dimensiones plástica, compositiva e estética de las imágenes que conquistan las obras ilustradas de cada época, así como del asentamiento de la ilustración en los años 1980-2000, deteniéndose de forma atrayente e inteligentemente en el *boom* de uno de los productos más pujantes e innovadores de los últimos tiempos, en lo que respecta a la producción literaria y gráfica para los más jóvenes, como es el caso del álbum ilustrado, cuya proliferación en Galicia se ha debido sobre todo a la prestigiada editorial pontevedresa Kalandraka (1998), que no sólo invitó a la creación a un buen número de jóvenes artistas gallegos sino que se arriesgó difundiendo por el mundo sus formatos muy diferentes y originales.

El artículo "El Preste Juan: ¿de héroe a villano? Adaptación de la leyenda medieval al cómic del siglo XX", de Ana Belén Chimeno Del Campo, explora nuevas formas de leer y reinterpretar, en tiempos actuales, una fábula del Medievo, abordando la recepción contemporánea de la figura mítica medieval que el título indica, a través de su adaptación al cómic. Para entender la evolución que fue sufriendo el héroe, la autora plantea un recorrido por sus orígenes, retrocediendo hasta la Europa del siglo XII y acercándose posteriormente a los años sesenta del siglo XX, época en que la factoría Marvel integra el legendario personaje en un volumen de una de sus producciones de mayor éxito – la saga de *Los Cuatro Fantásticos* (1966). Partiendo de ambas lecturas iconográfica y lingüística de las

obras analizadas, reflexiona en torno al retrato físico y a la idiosincrasia del Preste Juan, que se fue transmutando e adecuando a representaciones locales y temporales distintas.

Como efígie de los profundos cambios estructurales sufridos por el libro infanto-juvenil ante los imparables avances tecnológicos y audiovisuales, Veljka Ruzicka Kenfel propone, en "*Momo, novela cuento de hadas versus Momo. El libro de la película*", un estudio de uno de los tipos de creación actual más recurrente y atractivo, que define como una "(pseudo)literatura" generada "a partir de los productos audiovisuales de una obra clásica", con la intención de suscitar la discusión en torno a las ventajas e inconvenientes de este ejemplo de adaptaciones para el receptor. Contraponiendo el cuento de hadas *Momo* (1973), de Michael Ende, con la obra de Carlo Frabetti, *Momo. El libro de la película* (2002), procedida de su película de dibujos animados, *Momo. Una aventura a contrarreloj* (2002), la crítica demuestra cómo, en este caso concreto, se perdieron rasgos tanto de la novela como del cuento de hadas, convirtiéndose la obra adaptada del guión de la película en un "libro ilustrado de detectives". Ante el enigma de la conveniencia de este tipo de manipulación, Ruzicka refiere la necesidad de crear modelos de crítica literaria que velen por el valor estético-literario tanto de los materiales librescos como multimedios contemplados por la literatura de potencial recepción infantil y juvenil, impidiendo que sus adaptaciones se restrinjan a simples reproducciones, reductoras del estímulo al lector a acercarse a las obras originales.

"La disneyficación de los cuentos de hadas tradicionales", de Celia Vázquez García comprueba el poder de la factoría Disney sobre la industria cinematográfica basada en los cuentos de hadas, cuyo valiente impacto fue, no raras veces, capaz de sustituir las versiones literarias originales, enturbiando consecuentemente, tanto a los creadores de los textos como a las descripciones de sus héroes, en la memoria y el imaginario colectivo. A partir del análisis de dos de las películas animadas más populares de los estudios Disney (*Blancanieves y los Siete Enanitos*, 1937; *La Bella y La Bestia*, 1991), la autora analiza un conjunto de cambios visuales y verbales a los que se sometieron las adaptaciones y que, además de narrar muy superficialmente el cuento original, alteran su modo, mensaje y finalidad, a través de la ocultación de la parte más tenebrosa o violenta del cuento, sentimentalizándolo y convirtiéndolo, segundo afirma, en un "entretenimiento más que algo que puede enseñar al niño o guiarlo moral y emocionalmente".

En el artículo siguiente, Alicia Gil se ocupa de "La imagen femenina en la cinematografía de Superman", personaje de conocimiento universal nacido del cómic en los años treinta. Para ello, la autora se centra en la fiel compañera del superhéroe – Lois Lane, procurando, desde una perspectiva feminista, perfilar su imagen filmica, desde el estreno de la primera película en 1978. Empieza por delimitar algunos de los aspectos de la crítica feminista, con, entre otros, el propósito de promover una imagen positiva de la mujer y mostrar cómo se ubica dentro de un esquema de valores masculinos, efectuando, en seguida, un breve repaso a la historia del desarrollo de Superman y su referida compañera, en las cinco películas existentes hasta el momento. El posterior análisis de Lois Lane en el medio cinematográfico demuestra la evolución que llevó el personaje convertido en "un icono con valor por sí mismo" – y no menos inspirador que el propio héroe de la serie –, cuyas aventuras han tenido una capacidad de repercusión a generaciones de mujeres.

Este volumen colectivo se completa con el estudio "El audiovisual infantil y juvenil gallego: descripción y evaluación", de María Jesús Agra Pardiñas, Blanca-Ana Roig Rechou y Isabel Freire

Bazarra, una aproximación a una historia del audiovisual gallego dirigido al espectador infantil basado en textos literarios, con el intento de averiguar la influencia que tienen estas adaptaciones en la educación literaria, artística y lectora. En esta primera entrega, las autoras plantean un recorrido por las cintas emitidas por la Televisión Galega. Fijándose en las que han tenido más éxito de público y de versiones, comentan las producciones propias para llegar a la conclusión de la efectividad de una interrelación. Con todo, el análisis demuestra la casi inexistencia de estos productos en el panorama televisivo y cinematográfico gallego, inviabilizando, por lo tanto, su hipótesis investigadora inicial llevándolas a evaluar, de momento, la influencia de cintas foráneas en la creación realizada en Galicia.

Se trata, en definitiva, de un conjunto de reflexiones muy pertinentes y útiles, no sólo para el público investigador sino también para el mediador de la lectura, a quienes se les ofrecen diferentes tipos de géneros y textos, algunos con una exigente participación y esfuerzo cognitivo por parte del lector en el proceso hermenéutico. Una diversidad textual y analítica que amplía los horizontes de sus receptores sobre el panorama literario para la infancia y la juventud, en general, y sobre un maridaje de lenguajes, en particular, como es el del verbal y del icónico, capaz de desafiar e implicar el lector en la construcción de sentidos. Una prueba aún de cómo, con la aparición de nuevas formas de consumo, el avance tecnológico y el desarrollo de las técnicas de comunicación, la llegada de la publicidad y del cine, así como el impulso de la globalización y de la profundización de la conciencia socio-cultural, delimitaron las fronteras de una nueva era, la comúnmente designada *posmodernidad*, en la cual se emancipa esta alianza lingüística, cada vez más enérgica y axiomática.

María del Carmen Ferreira Boo
Universidade de Santiago de Compostela
Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades
verinesa@yahoo.es

Cerrillo, Pedro C. y César Sánchez Ortiz
(eds.) (2010). *Tradición y modernidad de la
literatura oral (Homenaje a Ana Pelegrín)*.
Cuenca: Ediciones de la Universidad de
Castilla La-Mancha, col. Estudios, n.º 128.
298 pp. ISBN: 978-84-8427-754-5.

Este interesante e imprescindible volumen colectivo supone un homenaje, como bien indica el subtítulo, a la investigadora y profesora Ana Pelegrín (Argentina, 1938-Madrid, 2008), especialista en Literatura popular infantil. Se divide en dos partes bien diferenciadas por su planteamiento. La primera, con una leve mayoría de los estudios dedicados al género lírico, acoge dieciséis artículos, tanto teóricos como prácticos, que estudian la denominada "Literatura oral" o "Literatura popular", concretamente la más adecuada para la infancia y juventud, desde diferentes perspectivas como la folclórica, la antropológica, la sociológica, la didáctica y la filológica. La segunda parte presenta, con cierto tono emotivo y sentimental, cuatro aproximaciones personales a la figura de Ana Pelegrín.

El volumen se abre con un revelador e interesante trabajo historiográfico titulado "La literatura oral en el moderno sistema escolar" (pp. 9-18), de Gabriel Núñez, en el que se estudia cómo a partir de la segunda mitad del siglo XIX la "conciencia nacional" y la recuperación del folclore, entendido como elemento del nacionalismo, motivaron la implantación de la Historia de la Literatura en la enseñanza como instrumento ideológico y educativo. Núñez describe el proceso mediante el cual la Institución Libre de Enseñanza integró la literatura popular en la enseñanza por considerarla contenido curricular y expresión de la nacionalidad española, además de ser material idóneo para la educación lectora y literaria del niño. También señala que este tipo de literatura entró en los centros oficiales de enseñanza a través de los manuales que revalorizaban a los escritores del Siglo de Oro y al Romancero español y recuperaban la poesía popular. Por lo tanto, concluye explicando que a partir de 1845 el sistema educativo español era un sistema dual con dos itinerarios lectores: el de los centros públicos con un canon lector basado en el romancero, los villancicos, las canciones y la rehabilitación de Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco Quevedo; y el de los institucionistas que transmutaron la literatura oral en literatura infantil al acoger juegos y canciones de la tradición oral, cuentos populares y adivinanzas.

Con la intención de reivindicar el carácter formativo del cancionero infantil, José Manuel de Amo Sánchez-Fortún en "La alquimia de la palabra: aspectos formativos del cancionero infantil" (pp. 19-34) analiza cómo la lírica popular de tradición infantil configura la competencia poética de los niños. Considera que el canto o recitado provoca el funcionamiento de ciertas operaciones mentales del niño con las que consigue atribuir valor lúdico y poético a lo que en otro contexto podría ser recibido como un sinsentido semántico. De modo que el Cancionero Popular Infantil, con sus características formales, temáticas y estilísticas, contribuye a la educación literaria y al proceso de socialización del niño, además de descubrirle la potencialidad expresiva del lenguaje y las peculiaridades del género lírico y generar el intertexto lector. Por todo esto, reivindica un canon literario infantil con

una visión integradora que incluya elementos estéticos, ideológicos e psicopedagógicos y en el que la lírica popular infantil sería idónea. Por último, el estudioso ofrece los elementos constitutivos de la competencia poética referidos al código lingüístico, literario y genérico como la forma poética, la modalidad discursiva, el tema, la performance, la versificación y musicalidad, la autorreferencialidad, el coupling, las isotopías discursivas y las estrategias de recepción textual.

En el trabajo "Entre *zamaziles* y *quisicosas*. Afinidades y diferencias del género adivinancístico en México y en España" (pp. 35-54), M^a Teresa Miaja con un enfoque comparativo analiza el enriquecimiento de la adivinanza mexicana gracias a la conjunción cultural española e indígena entre zamaziles, quisicosas y adivinanzas españolas. Para ello presenta las características temáticas y estructurales de las tres formas adivinancísticas, sus similitudes y, finalmente, el carácter mestizo de las adivinanzas mexicanas.

También con un método comparativo Mariana Masera en "Que salga la dama que la quiero ver bailar': bailes y poesía en las rimas infantiles del cancionero hispánico" (pp. 85-111) analiza las características formales y simbólicas de tres rimas: "Que salga la dama" o "Jerigonza", "Yo soy la viudita" y "Estaba la pájara pinta". Y concluye que para la tradición oral infantil es tan importante en las rimas infantiles el texto como la melodía y el gesto, debido a la presencia de distintas voces y roles diferentes.

Por su parte Pedro C. Cerrilo y Ángel Luis Luján en "La imposición de roles enunciativos en las canciones religiosas españolas. Un estudio pragmático" (pp. 55-73), tras delimitar dentro del cancionero popular infantil el género de la oración según sus características formales y semánticas y señalar la ausencia de estudios sobre su caracterización pragmática, estudian la imposición de los roles enunciativos a los niños en las canciones religiosas. Además advierten de la importancia de las características pragmáticas de la oración para su delimitación genérica y su función ideológica al ser un ritual que solemniza diferentes momentos de la vida. Por lo tanto, analizan esta forma lírica atendiendo a los actos de habla, los personajes invocados, su contenido proposicional y su función ideológica, destacando en este análisis la desigualdad que hay entre los papeles del emisor y del receptor. Por último, aprovechan para advertir de la pérdida paulatina de las oraciones infantiles y para reivindicar su rescate a través de la escuela, aunque suponga el paso de la oralidad a la escritura.

En "Escritura creativa a partir del Cancionero Popular Infantil: una experiencia en la Universidad de Mayores" (pp.75-83), de Cristina Cañamares Torrijos, César Sánchez Ortiz y M^a Carmen Utanda Higuera prevalece la perspectiva práctica ya que los autores relatan el proceso y el resultado de la experiencia didáctica realizada en la Universidad de Mayores "José Saramago" con la serie "Contar y cantar" de Montserrat del Amo con la que pretendían desarrollar la creatividad personal y hábitos expresivos escritos para poder enjuiciar el texto literario al mismo tiempo que potenciar el aspecto lúdico y creativo del lenguaje.

El investigador Luís Díaz Viana en "Tradiciones que pasan desapercibidas: poesía popular entre los niños y los jóvenes de ahora" (pp. 113-127) nos ofrece, con una mirada antropológica, uno de los escasos estudios sobre las dedicatorias, una de las formas líricas del folklore juvenil actual. Advierte el antropólogo que aunque las dedicatorias tienen un carácter discreto y clandestino con difusión escrita su procedencia es oral. Señala que sus temas principales son el amor, el mundo del colegio, las parodias de las asignaturas y de teoremas, la droga, los héroes del cómic o temas escatológicos.

En este análisis concluye que se pueden establecer diferencias y coincidencias entre el folklore actual, "textos transicionales", y el anterior, pues se mantienen las versiones y variantes, el molde tradicional, la creación colectiva, la vocación pública y el sentimiento de identidad, mientras que se moderniza el medio de transmisión, que ahora es Internet, se actualiza el tiempo actual y tiene un ámbito virtual y globalizado.

El primero de los estudios que se interesa por el género narrativo se debe a Eloy Martos Núñez, quien en "Leyendas tradicionales y leyendas urbanas. Una revisión conceptual" (pp. 129-137) se adentra en el universo de las leyendas para ofrecer la definición de "leyenda urbana" y las diferencias con la tradicional, manifestadas en una ambientación espacial y temporal indeterminada, en la secularización de lo sagrado en la no pretensión de veracidad ni de comentario etiológico, además de recurrir a fuentes mitológicas o literarias.

Por su parte Pascuala Morote se centra en la vitalidad y supervivencia de la narrativa oral en el trabajo "Universalidad de la narrativa oral" (pp. 139-149) e incide en su carácter conservador de la memoria colectiva como uno de los factores importantes para la educación lingüística y literaria. También señala las principales características estéticas del género narrativo como son las peculiaridades de los personajes, el proceso de recreación, transformación y revitalización, el realismo y los temas que trata (vida, muerte, matrimonio, creencias y prácticas religiosas), la recurrencia de lo real y lo cotidiano con lo maravilloso, fantástico y humorístico. E incide en la presencia de temas, motivos y personajes y en el respeto por las diferencias culturales a la hora de su aplicación didáctica para estrechar los vínculos afectivos, fomentar el gusto por la lectura y el desarrollo de la competencia lingüística e imaginativa.

De nuevo las leyendas urbanas son el centro de interés del trabajo comparativo "Delicado, Cervantes, Kubrick... y el apagón de Nueva York: leyendas (urbanas), ocios, insomnios y natalicios" (pp. 151-169), del profesor de la Universidad de Alcalá, José Manuel Pedrosa. En él se analiza la asociación que se establece entre el apagón eléctrico y el alza en la tasa de natalidad en la leyenda urbana que tiene como base el apagón de Nueva York, ocurrido el 19 de noviembre del año 1965. Presenta también la similitud de esta leyenda con otras que también asocian la curva ascendente de nacimientos con fiestas, catástrofes o acontecimientos futbolísticos. Y, aunque pudiera parecer que se trata de una leyenda actual y moderna, Pedrosa encuentra el motivo del alza natalicia en obras como *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, y *El coloquio de los perros* (1613), de Miguel de Cervantes. De modo que concluye que desde la antigüedad se ha establecido relación entre la ociosidad, el amor, el sexo y la natalidad por vía oral y anónima hasta la leyenda urbana actual.

El cuento maravilloso y más concretamente los personajes de brujas y hadas son el centro de interés para el profesor portugués Armindo Mesquita en su interesante artículo "Bruxas e fadas: da tradição à actualidade" (pp. 171-188). Mesquita parte de la premisa de que los cuentos maravillosos poseen función educativa, estética y lúdica para la infancia y que son transmisores de valores por medio del mundo de los sueños, el lenguaje simbólico y el maniqueísmo. A partir de ahí, analiza la tradición e innovación de este material narrativo en la Literatura Infantil y Juvenil, al recuperar temas, personajes y situaciones de la tradición pero con una contextualización actual. Propone tres diferentes tendencias al emplear los cuentos maravillosos: valorar el aspecto lúdico del lenguaje, mezclar realidad y fantasía y transformar y deconstruir los seres maravillosos; de modo que se

realizan "reescritas", nuevas versiones y adaptaciones, en las que se recuperan las estructuras, los personajes y situaciones en un nuevo contexto a la vez que se permite la "rehabilitación" de los cuentos. Para ejemplificar este proceso estudia la reconfiguración de las figuras de la bruja y el hada desde los cuentos orales hasta los cuentos modernos y concluye que la reescrita se efectúa, sobre todo, en la parodia de atributos y funciones, mediante la caricaturización y la adecuación a las nuevas necesidades.

En el estudio "El cuento acumulativo en la tradición oral: *Chicken Little* y *Las bodas del tío Perico*. Avanzando hacia la educación intercultural" (pp. 189-205), Armando López Valero y Armando López López se interesan por el cuento acumulativo como instrumento socializador con una finalidad pedagógica clara. Mediante el análisis y la comparación de la configuración lingüística de dos cuentos acumulativos, pretenden demostrar cómo, además de los valores humanos, está implícita la cultura y cómo se puede promover la Educación Intercultural y desarrollar la competencia comunicativa intercultural en la infancia, gracias a la narrativa popular.

La simbiosis que se da entre el juego y la literatura oral en las formas literarias dirigidas a la infancia se analiza en el artículo "Juegos de crianza y literatura oral o cómo la literatura nace al calor del juego en la primera infancia" (pp. 207-219), de Carlos Silveyra. Esta simbiosis permite diferenciar tres grupos de juegos de infancia: juegos de sostén (canciones de cuna y hamacas); juegos de ocultamiento, esconderse y exhibirse; y juegos de persecución. Se concluye que estos primeros juegos de infancia están conectados con la palabra estética gracias a los mecanismos lúdicos manifestados en el "lenguaje efectivizado".

Con carácter divulgativo e informativo Ramón F. Llorens García y José Rovira Collado en "Tradición oral e Internet, un binomio fantástico: la transmisión de la literatura popular de tradición infantil en la red" (pp. 221-233), plantean las posibilidades y ventajas de la web 2.0 como nuevo medio de transmisión y difusión de la literatura de transmisión oral para su recuperación. Presentan una serie de recursos sobre literatura oral en Internet a nivel de investigación pero también a nivel divulgativo como pueden ser las páginas web de la Biblioteca Virtual Cervantes y la Weblitoral, los blogs, podcast, wikis, vídeos y redes sociales que permiten la interacción entre el usuario y el productor de contenidos y compartir información en abierto, aunque denuncian la falta de organización de toda esta información.

En "Forma y función de la literatura popular en la producción para jóvenes" (pp. 235-252), Antonia M^a Ortiz Ballesteros analiza de forma muy breve pero globalmente la repercusión de la literatura popular en la Literatura Juvenil. Advierte que, si bien la Literatura Infantil de tradición popular cuenta tanto con estudios como con presencia en la escuela a través de canciones, cuentos, juegos, no sucede lo mismo en la Literatura Juvenil. Por esta carencia, reivindica la contribución de los géneros tradicionales adaptados, transformados, recreados y contextualizados para la formación lectoliteraria de los jóvenes. Diferencia acertadamente en la Literatura tradicional juvenil dos conceptos: la literatura popular propiamente dicha y aquella creada específicamente para los jóvenes y que recoge características, formas, motivos, personajes de las formas tradicionales de forma voluntaria o inconsciente. Después, partiendo de esta diferenciación analiza de forma general los tres grandes géneros (lírico, narrativo y dramático). Así compara la escasez de producción del género lírico en la Literatura Juvenil frente a la de la Literatura Infantil. En cuanto al género narrativo, resultan

muy interesantes las observaciones sobre las reescrituras y adaptaciones de relatos populares de autores actuales, que denomina "segundas reescrituras", en las que se establecen muchas relaciones intertextuales que permiten desarrollar comparaciones y sugieren nuevas interpretaciones. Por lo que respecta al género dramático destaca que los títeres, marionetas y dramatizaciones pensadas para este lector son escasas aunque hay adaptaciones de cuentos populares con transgresiones de la historia. El trabajo se completa con el análisis de los valores didácticos de la literatura popular en la ESO para la educación literaria y con una propuesta para acercar esta literatura a la Literatura Juvenil y éstas al adolescente.

Por último, en "Donde no hay príncipes ni princesas: infancia y tradición oral en la amazonía indígena" (pp. 253-266), de Luisa Abad González, se presenta la evolución histórica en la recopilación del folklore de Perú, sobre todo del pueblo aguaruna, y los procedimientos empleados para visibilizar las culturas orales primitivas. Se comenta que en el caso del pueblo aguaruna la tradición oral refleja su cosmos al niño pero que los programas de educación bilingüe de la Ley General de Educación de 1972 ha llevado a los niños a una aculturación progresiva mediante la castellanización. Sin embargo, gracias a las organizaciones indígenas que han reivindicado los derechos identitarios de los pueblos, se ha realizado la visibilización de la literatura oral indígena gracias a la promoción del intercambio cultural del programa de Educación de Maestros Bilingües de Amazonia Peruana y de la AIDSESP (Asociación Interétnica de Desarrollo de las Selva Peruana) que ha promovido entre otras acciones un concurso de narradores y revistas como plataforma de expresión de la literatura.

También se destaca la rigurosidad, la transcripción fonológica y la clasificación temática de la recopilación de Manuel García Rendueles y Aurelio Chumpa (1979), *Duik Múun, Universo mítico Aguaruna*.

La segunda parte titulada "Homenaje a Ana Pelegrín" consiste, como ya adelantamos, en cuatro pequeñas contribuciones personales que destacan las virtudes personales y profesionales de esta investigadora de la Literatura oral de tradición infantil. Así en la primera de ellas, "*Pequeña Memoria recobrada: una experiencia compartida*", M^a Victoria Sotomayor relata no solo la idea, gestación y elaboración de este volumen sino también el recuerdo personal de su primer encuentro con Ana Pelegrín en 1979, el contacto mantenido a lo largo de los años y el ahínco y tesón de Pelegrín por llevar a buen fin este proyecto, que consideraba una deuda histórica.

Por su parte Luis Díaz de Viana en "Ana pelegrin, peregrina en el bosque de las palabras" se acerca a la investigadora por compartir su adscripción al grupo de los "oralistas" y la atracción por los "aspectos innovadores y subversivos" del folklore con una visión más revolucionaria o subversiva que nostálgica y recuerda la impresión que le causó su voz "a la vez profunda y cantarina" en el encuentro que tuvieron durante las Primeras Jornadas de Literatura Popular de Tradición Infantil.

En "La maleta de Josefina (una colección de lecturas de los niños de la guerra de España en la Unión Soviética)", M^a Jesús Ruiz destaca primeramente dos campos de estudio de Ana Pelegrín: la poesía infantil de tradición oral y el exilio. Después explica su participación en el volumen *Pequeña Memoria recobrada* (2008), el trabajo de catalogación de los libros escolares de Josefina Iturrarán, editados en las décadas de los sesenta y setenta en Moscú, Kiev y La Habana, y el sistema escolar soviético en el que fueron educados los niños evacuados a Rusia debido a la Guerra Civil española.

El último de los trabajos, "Ana Pelegrín y Andalucía", de Antonio Rodríguez Almodóvar trata la mirada andaluza de Ana Pelegrín en *La flor de la maravilla* y *Mi primer libro de poemas*, una selecta colección de tres poetas andaluces (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti).

Se trata, por lo tanto, de un interesante trabajo multidisciplinar no sólo para los especialistas e investigadores de la Literatura de tradición oral, al ofrecer trabajos y perspectivas diferentes sobre formas poco tratadas, como las leyendas urbanas, las dedicatorias o las adivinanzas, sino también para todos los mediadores (padres, profesores, bibliotecarios, etc) que intervienen en la educación literaria de la infancia y juventud, al proponerles otras alternativas pedagógicas y lectoras en las que se reivindica la Literatura oral como elemento formativo para la competencia lectora y artística.

Felipe Munita
Grupo GRETEL
Universitat Autònoma de Barcelona
fmunita@gmail.com

Colomer, Teresa, Bettina Kümmerling-Meibauer y Cecilia Silva Díaz (eds.) (2010). *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Banco del Libro-GRETEL. 235p. ISBN: 978-980-6417-36-6/978-84-608-1028-5.

Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum es una coedición entre el Banco del Libro, organización venezolana dedicada a la difusión y al estudio de los libros para niños, y el Grupo GRETEL de la Universitat Autònoma de Barcelona, cuyo ámbito de investigación se centra en la literatura infantil y juvenil y la educación literaria. La obra, compuesta por dieciséis artículos escritos por académicos de once países (de Europa, América del Norte y del Sur), tiene su origen en el I Simposio Internacional "Nuevos Impulsos en la Investigación sobre el Álbum", celebrado en septiembre de 2007 en la misma universidad, siendo la gran mayoría de los artículos versiones revisadas de las ponencias allí presentadas.

Los autores incluidos comparten una reconocida trayectoria académica en el sistema de la literatura para niños y en particular del libro-álbum, y dentro de este grupo se encuentran investigadores que han sido claves en la formación y posterior evolución del cada vez más institucionalizado campo de estudio sobre álbumes, como Perry Nodelman o Maria Nikolajeva. Así pues, las investigaciones que llevan a cabo los autores en sus respectivas universidades y centros de estudio, sumado a la diversidad de sus países de procedencia, hacen de este volumen una muestra representativa del estado actual de la investigación internacional sobre álbumes, y confirman de paso el interés académico que esta expresión estético-literaria ha suscitado en los últimos años.

Ya en la introducción se nos señala que "el objetivo de esta obra es el de contribuir a la investigación y debate sobre los libros-álbum centrándose en sus aspectos culturales, estéticos y cognitivos" (p. 8). Para ello, se han estructurado tres grandes campos de reflexión, correspondientes a los tres capítulos del volumen: los libros-álbum y la cultura actual, la construcción narrativa del álbum y los retos cognitivos y la búsqueda de significado en la lectura de álbumes.

En el primer apartado, integrado por cinco artículos, se observa el libro-álbum como producto cultural propio de la sociedad actual, analizando las relaciones que el género establece con diversos aspectos de las sociedades postmodernas que conforman sus contextos de producción: su utilización como instrumento de poder para cuestionar la normativa adulta, su evolución en la forma en que discute (y discutió en el pasado) el comportamiento humano en términos de educación moral de la infancia, o los procedimientos de apropiación y reelaboración que el álbum contemporáneo realiza sobre los cuentos de hadas.

Así por ejemplo, en el texto que da inicio al volumen, Nodelman contextualiza el álbum a partir del lugar central que le confiere en el sistema literario infantil. En su artículo, el investigador canadiense afirma: "El libro-álbum es, en mi opinión, la única forma de literatura creada específicamente para un

público infantil" (p. 18), e intenta demostrar cómo los rasgos distintivos de la denominada literatura infantil están representados especialmente en el álbum. En otro artículo del mismo apartado, Teresa Colomer compara álbumes actuales con los del último cuarto del siglo XX, para demostrar los significativos cambios en el sistema de valores propuesto por la producción editorial de la actualidad, relacionados estos con una representación social de la niñez propia de los primeros años del siglo XXI. A su vez, la investigadora catalana sitúa ya el álbum en el contexto de sus "amplias posibilidades de interrelacionar géneros y códigos"(p. 59), idea que atraviesa toda la obra, lo que implica adoptar también para la actividad crítica una mirada multimodal que permita acercarse al objeto de estudio desde las diversas perspectivas que lo conforman.

Los cinco artículos que integran el segundo capítulo revisan aspectos relacionados con la construcción narrativa del género. Al ser esta una expresión artística marcada, en buena medida, por su particular forma de apropiación de soportes y formatos, al volver pues su atención hacia el libro como objeto de diseño, es esperable que un porcentaje de la investigación actual sobre libros-álbum se centre (y lo siga haciendo en el futuro próximo) en "su naturaleza de objeto y artefacto que se puede manejar y manipular, además de leerse" (p. 159). La preocupación de los autores, ilustradores y editores contemporáneos por el diálogo manifiesto entre el texto literario, la imagen y el concepto visual que despliega el libro como artefacto material tiene su correlato en algunos artículos de esta obra. En este capítulo, el lector encontrará análisis sobre el uso de los marcos en los álbumes actuales, y cómo estos pueden transmitir complejos significados que amplían los sentidos construidos en la lectura. O bien apuntes sobre cómo la utilización del espacio y las relaciones entre imágenes son claves para guiar las hipótesis y (re)formulaciones del lector en álbumes sin texto. O sobre el funcionamiento de la técnica del "fuera de campo" o acción en *off* para entretener aspectos metaficcionales y saltos significativos en la narración. El conjunto aludido también destaca el uso de la sorpresa como procedimiento recurrente en la producción actual del género, centrándose tanto en los finales sorprendentes o inesperados, en los cuales la relación texto-imagen juega un papel central para ocultar o revelar significados, como en la forma mediante la cual un recurso proveniente de la retórica posibilita la gradación de la información durante la lectura, constituyéndose así en un procedimiento clave para intensificar la búsqueda de sentido que el lector realiza.

La tercera parte del libro cuenta con seis artículos que comparten una marcada orientación hacia el lector y los complejos procesos de lectura que este lleva a cabo enfrentado a la producción actual de álbumes ilustrados. Algunos de estos artículos se basan en resultados de proyectos de investigación desarrollados en los últimos años, fundamentalmente en Reino Unido (Cambridge, Glasgow). Resulta especialmente interesante, en este apartado, la descripción de experiencias de lectura de álbumes con niños, sobre todo por la diversidad y heterogeneidad de dichas experiencias: algunas se llevaron a cabo en contextos escolares (ver el texto de Evelyn Arizpe), otras en el hogar (el estudio de Ingeborg Mjør); las hay con niños de 11 ó 12 años, en su último curso de educación primaria (Arizpe), pero también con bebés de dieciocho meses de edad (Mjør). Así pues, estos artículos entregan una buena panorámica sobre lo que sucede en contextos y grupos etarios diversos en cuanto a la construcción de sentido que los niños, principales destinatarios del arte del libro-álbum, realizan cuando se adentran en los juegos dialógicos que establecen textos e imágenes.

Los resultados de los estudios empíricos aludidos permiten a sus autoras conjeturar, entre otras líneas de investigación propias de nuestro campo, el importante papel "que pueden desempeñar los álbumes en el desarrollo de los lectores emergentes y en la integración de niños de orígenes culturales diversos en sus nuevas comunidades" (p. 163). Lo anterior confirma la importancia de estudios que, en la actualidad, están realizando diversas universidades e investigadores sobre el potencial del libro-álbum para la comprensión de identidades culturales por parte de niños y jóvenes inmigrantes.

En este capítulo también se abordan otros aspectos de interés relacionados con los procesos de lectura. La negociación que los niños hacen de los espacios de ironía presentes en un libro, o los desafíos de lectura que presentan los álbumes narrados en primera persona, son buenas muestras de ello. A su vez, cabe señalar que los artículos finales tampoco olvidan una de las *ideas fuerza* del presente volumen: los nuevos modos de leer, fundamentalmente multimodales, que el libro-álbum propone, modos que "no existían antes de la postmodernidad, y que se adecúan extraordinariamente a ella" (p. 187).

En síntesis, "Cruce de miradas" revisa algunos de los principales vectores que sigue la investigación actual en el campo del libro-álbum, sea en las relaciones que el género establece con la cultura en la que enraiza su producción, sea en los aspectos narrativos y formales que caracterizan el álbum contemporáneo, sea en las experiencias de lectura que estos libros propician en la infancia y la juventud. En este recorrido, los autores llaman la atención del lector sobre los rasgos postmodernos que hacen del álbum una *forma de representación* (en palabras de Teresa Durán) fundamentalmente dialógica, en la que la construcción de sentido propia de la lectura literaria se vale de las complejas interacciones propuestas entre el texto y la imagen. Y quizás el rasgo que aparece como línea de continuidad en la mayoría de los artículos, y que probablemente seguirá acaparando el interés de las y los investigadores, sea la metaficción como característica central en la producción de autores e ilustradores contemporáneos. En esta línea se encaminan muchas de las aportaciones del presente libro.

Por otro lado, la selección del corpus bibliográfico de álbumes referenciados y analizados en el transcurso del libro, es una excelente guía para adentrarse en las actuales preocupaciones creativas de los principales exponentes del género. Así, las obras de David Wiesner, Shaun Tan, Wolf Erlbruch, Anne Brouillard, Oliver Jeffers, Lauren Child, Gusti, Mitsumasa Anno, Anthony Browne o Jimmy Liao, por nombrar solo algunos, conforman una muy buena aproximación al estado actual de la creación de álbumes ilustrados. A su vez, se observa un marcado énfasis en libros provenientes de contextos en los cuales este campo artístico tiene ya una importante tradición, como sucede con el mundo anglosajón o los países escandinavos. Resulta interesante, también, que algunos de los artículos integren en sus corpus de análisis textos ya clásicos como *The Tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter (1902), o *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak (1963), lo que permite al lector observar ciertas líneas de continuidad y ruptura en los procesos de creación y consolidación del género.

Nos parece que uno de los aspectos más destacables del libro se encuentra en los marcos explicativos que (re)construyen los autores para acercarse al álbum ilustrado, siendo plenamente conscientes de su naturaleza multimodal y de su decidido arraigo en un espacio fronterizo entre diversas manifestaciones artísticas. Pues, en palabras de Cecilia Bajour, "la peculiaridad de los libros-álbum de proponer un interjuego de lenguajes múltiples y de usar con suma libertad los aportes de otros sistemas culturales que tienen a la imagen como protagonista requiere de miradas multidisciplinares"

(p. 124). Lo anterior se observa con claridad en este libro, que se constituye como un auténtico cruce de miradas teóricas en el intento por conceptualizar y caracterizar los rasgos distintivos del álbum como objeto de estudio. Pues, por una parte, los investigadores se valen de los aportes de la teoría literaria para anclar sus análisis en el sistema teórico general propio de la literatura. En este sentido, la perspectiva más adoptada por los autores es la Estética de la Recepción, que Luis Sánchez Corral (1995) ya anunciara como la fundamentación teórica más adecuada para la investigación en el campo literario infantil. Conceptos como el lector activo o los denominados espacios vacíos o blancos de Wolfgang Iser, se vuelven claves para la comprensión de los análisis aquí realizados, así como para entender el acercamiento general propuesto para el estudio y la crítica del libro-álbum.

Por otro lado, los artículos recogen aportes provenientes de otras manifestaciones artísticas y, por tanto, de marcos teóricos propios de otras disciplinas. Hablamos de las continuas referencias que tienen su origen en la lingüística, la sociología, el cine, la teoría del arte, la semiótica o incluso la filosofía y arquitectura. Así pues, marcos de referencia como la retórica de la imagen, teorías de la percepción visual, semiótica de género, lingüística cognitiva o la teoría de los esquemas proveniente de la antropología cognitiva ayudan a los autores a elaborar marcos teóricos interdisciplinarios desde los cuales entender el álbum como objeto cultural del mundo postmoderno, y desde los cuales efectuar el análisis de los procesos de recepción de álbumes por parte de niños lectores (e incluso, en algunos casos, de los procesos de mediación adulta asociados).

Finalmente, y podríamos constituirlo como un tercer ámbito en los marcos explicativos que recoge este volumen, observamos una consciencia de los autores sobre los avances de la incipiente historia de la investigación en libro-álbum, desarrollada fundamentalmente en los dos últimos decenios. Desde esta perspectiva se entiende la continua referencia a libros claves del campo de estudio aludido, que conforman un ineludible punto de partida para las investigaciones de la actualidad. Nos referimos a textos como *Words about Pictures* (1988), de Perry Nodelman o *How Picturebooks Work* (2001) de Nikolajeva & Scott, y a otros igualmente importantes como *El libro álbum: invención y evolución de un género para niños* (VVA, 1999), *Lectura de imágenes: Los niños interpretan textos visuales* (Arizpe y Styles, 2004) y *Lire l'album* (Van der Linden, 2006). En este contexto, no resultará extraño que *Cruce de miradas* se convierta pronto en otro de los textos de referencia para los interesados en la evolución del aún joven marco teórico existente en este ámbito.

En definitiva, esta coedición de GRETEL y el Banco del Libro ha tomado en serio las palabras de David Lewis (1990, citado en p. 187) cuando señaló que el álbum "es la más importante y significativa aportación que ha hecho la literatura infantil a la literatura toda". Pues, si seguimos esta idea, resulta fundamental acompañar los destinos de esta "nueva" expresión artística con investigaciones, teóricas y empíricas, que permitan una mayor comprensión del libro álbum como objeto cultural, analizando tanto los caminos por los que transitan autores, ilustradores y editores en la creación, como los procesos de recepción que el género provoca en los lectores infantiles y juveniles. En ese sentido, *Cruce de miradas* surge como una respuesta optimista al problema que planteara Leo Lionni (1999) hace poco más de una década, al señalar que el álbum ilustrado recibía tan poca atención desde la crítica. Pues estamos frente a un libro que, desde diversas perspectivas y atendiendo a enfoques y ámbitos de investigación igualmente diversos, se está ocupando rigurosamente de ello.

Referencias bibliográficas

LIONNI, L. (1999). Antes de las imágenes. En WAA. *El libro álbum: invención y evolución de un género para niños* (pp. 133-139). Caracas: Banco del Libro.

SÁNCHEZ CORRAL, L. (1995). *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.

Fermín Ezpeleta Aguilar
Dept. Didáctica de las Lenguas y de las Ciencias Sociales
Facultad de Educación de Zaragoza
ferminezpele@terra.es

Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante & Roberta Pederzoli (dir./ eds.) (2010). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots/Writing and Traslating for Children. Voices, Images and Texts.* Bruxelles/Brussels: P.I.E. Peter Lang. 343 p. ISBN: ISBN 978-90-5201-660-3.

Con el sello de la editorial P.I.E. Peter Lang, los estudiosos de la LIJ y los especialistas en su traducción disponen de un libro de referencia en el que se recogen los frutos del Coloquio de Estudios Internacionales celebrado en Forlì en mayo de 2006. Impulsado por varios investigadores de la Universidad de Bolonia, tres de los cuales ofician de editores, el volumen da cabida también a otras firmas de reconocido prestigio internacional cuyos trabajos marcan en la actualidad las pautas metodológicas sobre estas cuestiones.

La obra, con título en francés y en inglés, añade una tercera lengua, el italiano, para dar expresión a las distintas aportaciones. El subtítulo apunta a la diversidad de asuntos considerados a la par que enseña la trabazón conceptual con que se ahorma el conjunto de contribuciones, en tanto que la LIJ se conforma como una red más o menos visible entre texto e ilustración; y en tanto que la creación literaria, incluyendo su traducción, genera voces, sonidos o imágenes en una fluida relación intersemiótica tan estimulante como difícil de aprehender por parte del analista.

Como preámbulo a los tres grandes capítulos que articulan el libro, las editoras (Di Giovanni, Elefante y Pederzoli) trazan un panorama histórico de la teoría de la traducción en LIJ con señalamiento de las aportaciones bibliográficas significativas, entre las que no faltan obras básicas de los autores que participan en esta obra de conjunto, tales como Zipes, Perrot, O'Sullivan, Oittinen, Lathey, O'Connell o Pascua, autenticando así el valor técnico del volumen.

En la primera parte, "Écrire pour la jeunesse/Writing for Children", se recogen artículos que tienen que ver con aquellos clásicos que trascienden los ámbitos nacionales de origen. Así, la conmemoración del doscientos aniversario del nacimiento de H. C. Andersen permite a Jack Zipes señalar cómo, a pesar de los intentos de homogeneización por parte de las instituciones editoriales danesas, cada país celebra "su propio Andersen". Este pionero de la investigación en USA reivindica la obra total del autor danés, quien busca ser aceptado por la aristocracia de su época a la vez que anhela convertirse en artista genial.

Jean Perrot, investigador de culto en Francia, pone de manifiesto la riqueza intertextual de la obra de Collodi quien, estimulado por un sustrato humanístico carnavalesco, procede a la creación de una "obra total". Gloria Bazzocchi, ahora con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, presta atención al fenómeno de adaptación del clásico para uso de los niños. Pone en valor el debate sobre la transmisión de la herencia cultural-nacional y apunta al concepto de "adaptación" como una singular forma de traducción intralingüística.

Jean Foucault se sirve de ejemplos clásicos (Alicia, los Grimm, Superman, Asterix, Lucky Luke...) para considerar el asunto de las ilustraciones en los álbumes, una vez sentada la premisa de interacción entre texto e imagen. Daniele Barbieri toma el *Moby Dick* de Melville, adaptado por Dino Battaglia, para seguir reflexionando sobre la imagen, que circula en este caso a través de un cauce tan expansivo como es el cómic. Chiara Elefante ahonda en la transmisión de los mitos griegos para niños y jóvenes a través de la explotación de la versión de *Ulises*, adaptada al italiano por Vernant. El actor y dramaturgo Giampiero Pizzol cierra este primer bloque con reflexiones sobre su experiencia teatral y pondera, dentro de la parcela del teatro para niños, la adaptación de fábulas, estructura ésta capaz de poner en contacto con los aspectos más profundos de la realidad.

La segunda parte del volumen, "Traduire en tant qu'adultes pour les petits lecteurs/Adults Translating for Little Readers", es una ilustración mediante ejemplos de la bibliografía comentada preliminar sobre el dominio académico específico de la traducción. Focaliza asuntos candentes sobre los que giran los debates técnicos actuales desde la diversidad de perspectivas, sin olvidar nunca al receptor como punto de llegada. Paradigmáticos resultan los dos primeros ensayos debidos a investigadores representativos de los nuevos enfoques. O'Sullivan, desde una mirada "descriptivo-narratológica" y Oittinen, desde planteamientos "funcionales".

El trabajo de Emer O'Sullivan, dedicado a la traducción de álbumes ilustrados para niños, enseña cómo los dos sistemas semióticos (el verbal y el icónico) obran en la recepción un efecto de sinergia que puede quebrarse fácilmente en la traducción. La aportación de Riitta Oittinen, que bebe de su obra *Traslating for Children* (2000), insiste en la dificultad de la traducción de "iconotextos", debido a la superposición de códigos, entre los que no falta el táctil y el olfativo, que se agregan al verbal y al visual. Considera la tarea de hacer creíbles a los personajes desde el punto de vista del lenguaje de "llegada". Indaga además en la delimitación de las distintas "voces": la del propio traductor se entremezcla con la del autor y las de los personajes.

La profesora de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Isabel Pascua, insiste en la cuestión de la "voz del traductor", al amparo del aserto de que la traducción nunca es neutral. Para ella el traductor ha de imponerse una suerte de ética por medio de los límites dictados por la "aceptabilidad", "credibilidad" y "naturalidad". La aportación de Roberta Pederzoli se sirve de los postulados teóricos de Antoine Berman sobre traducción para explorar los principios de "poéticité" y "éthicité", a propósito de traducciones de obras de Peter Hartling, en las que busca el equilibrio entre ética y estética. El artículo de Michèle Lorgnet se dedica a explorar los mecanismos psicolingüísticos implicados en la comprensión de un texto, en versión original y traducida, en contextos de bilingüismo. Pone de relieve las virtualidades didácticas a los efectos de la captación de los entresijos del proceso lector. Marie-Line Zucchiatti propone una experiencia de adaptación a partir del texto *Petit Poucet* de Perrault, del que extrae conclusiones acerca de una "poética" de la traducción teatral.

Cierran esta segunda parte análisis más específicos de literaturas infantiles nacionales. En el caso de Gillian Lathey, se trata de un ensayo de carácter histórico sobre la evolución de la traducción de las fábulas de Esopo en Gran Bretaña, en el periodo comprendido entre 1400 y 1800. Las informaciones preliminares de los traductores permiten ofrecer una visión bastante exacta de la infancia, al mismo tiempo que aportan claves sobre la tarea del traductor a lo largo de un largo tramo temporal. Wilma Heinrich indaga sobre la traducción al italiano de las novelas de Christine Nöstlinger

para poner de relieve las dificultades surgidas del empleo de variedades lingüísticas regionales o nacionales en el texto de origen. Simona Mambrini, que pone fin al segundo apartado, argumenta sobre las constricciones impuestas por las editoriales y apela a un "traductor valiente", abierto a la trasgresión y a las diferencias superadoras de homologaciones lingüísticas y culturales.

La tercera parte, "Le petit et le grand écran: La traduction audiovisuelle pour la jeunesse/ Through the Big and Small Screen: Audiovisual Translation for Children", se estructura en torno a la novísima disciplina de la traducción audiovisual. El trabajo de Eithne O'Connell analiza el doblaje de textos audiovisuales para niños en una lengua minoritaria como es el irlandés. Partiendo de la nota de multifuncionalidad, insiste en el desafío que supone para el traductor la búsqueda del entretenimiento y la socialización que han de caracterizar el producto final. El trabajo de Delia Chiaro y Roberta Piferi se ocupa de un aspecto del humor, el llamado "verbally expressed humour" (VEH), a partir del caso del audiovisual *Shrek*, y tomando en consideración el punto de vista de la recepción: un grupo de jóvenes que ve el film animado en versión italiana.

Elena Di Giovanni se propone definir la "aceptabilidad" analizando los fallos o desvíos producidos en la traducción de dos animaciones populares vertidas a través de un canal para niños. El enfoque lingüístico sirve en este caso para sancionar la aceptabilidad sociocultural y educativa de las traducciones. El último artículo de la obra viene de la mano de un traductor audiovisual, Nunziante Valoroso, que esboza una historia del doblaje al italiano de la productora Disney dejando constancia de la calidad elevada de estos trabajos.

En suma, estamos ante una obra sugestiva y rigurosa que muestra al lector la dialéctica tradición/innovación a la que difícilmente puede sustraerse la consideración académica de la LJJ, incluso en los tiempos nuevos. Se desprenden conclusiones, ya en la parte inicial, acerca de la labor de la traducción. No otro es el tema nuclear de la segunda parte, donde se hace un rico despliegue por los nuevos enfoques desde los que se bucea en una nueva disciplina académica, cuyos más representativos investigadores ejemplifican sus propuestas metodológicas. Aun más novedoso resulta el colofón sobre traducción audiovisual, puesto que algunas aportaciones de esta tercera parte pueden considerarse propuestas fundacionales.

Laura Blanco Casás
UNED, Madrid
laura_blanco_casas@hotmail.com

Guerrero Guadarrama, Laura (coord.)
(2010). *Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil*, México: Universidad Iberoamericana. 254 pp. ISBN: 978-607-417-078-8.

La literatura infantil y juvenil es el denominador común de todas las contribuciones a este volumen encabezado por Laura Guerrero Guadarrama, que se reúnen aquí para intentar establecer un sólido diálogo con otras propuestas existentes en la actualidad. Esta autora es la encargada de la detallada introducción que antecede al grueso de la obra, que consta de nueve artículos en los que se debaten temas de actualidad en lo referente a la LIJ. Las voces que contribuyen a formar este volumen son exclusivamente femeninas, cuestión importante si nos atenemos al claro posicionamiento de género existente en muchos de los artículos de la obra. La actitud de compromiso de estas autoras es innegable y esto provoca su deseo de ofrecer, a todos los interesados en la LIJ, un panorama heterogéneo de trabajos que constituyen diferentes miradas, percepciones varias, dibujando así *Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil*.

La literatura infantil y juvenil, además de la escrita por mujeres latinoamericanas, como Rosario Castellanos, es actualmente uno de los principales objetos de estudio de la mexicana Laura Guerrero Guadarrama. Mujer prolífica donde las haya, crítica y estudiosa de la literatura que colabora en diferentes periódicos y revistas especializadas de su país, ha escrito varios guiones de televisión, además de haber participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, y de haber realizado labores editoriales, junto con algún que otro trabajo minoritario relacionado con la producción radiofónica.

Una de sus últimas tareas destacables es la de llevar el peso de la coordinación del volumen *Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil*, publicado por la Universidad Iberoamericana de México. Ella es la encargada de la detallada introducción que precede al grueso de la obra, formado por nueve artículos de diversa índole en los que se debaten temas de actualidad referentes a este tipo de literatura, su preocupación fundamental a día de hoy. Después del índice y de un breve apartado de agradecimientos, comienza entonces el prólogo, que Laura Guerrero Guadarrama decide empezar estableciendo la definición de la figura del *intermediario*, persona imprescindible en el desarrollo de los pequeños lectores en potencia. Este mediador es, en gran parte, responsable de los progresos del niño, al que debe guiar en todo momento. El volumen que tenemos entre manos va dedicado a estos intermediarios, con el objetivo de enseñarles una «muestra del trabajo crítico que es necesario realizar en la LIJ para favorecer su desarrollo» (p. 12).

Las voces que contribuyen a formar este tomo son exclusivamente femeninas, algo que no es para nada fortuito, sino que denota el claro posicionamiento de género existente en muchos de los artículos de la obra. El denominador común de todas estas mujeres es su clara vocación y su actitud

permanente de compromiso con la LJJ, lo que les lleva a participar en esta obra con mucho gusto, apoyadas económicamente por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. El resultado fue este «compendio del debate contemporáneo» (p. 13) que tenemos entre manos.

Laura Guerrero Guadarrama, además de ser la responsable de la edición, introduciendo la obra y rematándola con un apartado de información sobre las autoras que participan en el volumen, colabora con una aportación al grueso de la misma, que posteriormente comentaremos. Las nueve contribuciones, muy diferentes entre sí, las resume y valora en su introducción, destacando siempre los hallazgos de las mismas, para finalizar reflexionando sobre la misión de la obra en sí, es decir, entablar un diálogo con otras propuestas existentes en la actualidad, sin intentar imponer las ideas que estas autoras han expuesto.

Por nuestra parte, pasaremos al comentario de los artículos, destacando lo más relevante de cada uno de ellos, sin pretender nunca un detallado comentario de los mismos. Abre la obra Alba Nora Martínez, estableciendo los "Horizontes y representaciones culturales en la literatura infantil *chicana/chicano*", e invitando a seguir modelos nuevos, en lugar de repetir lo que se había hecho durante mucho tiempo. Para empezar, habrá que conocer el significado del término *chicano*, que designa a cada uno de los descendientes de mexicanos nacidos en los Estados Unidos. La literatura *chicana/chicano*, juego de términos perfectamente evitable a no ser por la marcada postura de género adoptada y especificada por la autora, es aquella escrita por estos descendientes de mexicanos nacidos ya en tierra norteamericana. Es considerada como un «género literario marginal, cuyos intereses se centran en el intento revisionista de preservación y búsqueda de una identidad cultural, racial y de género de un grupo minoritario de los Estados Unidos» (p. 29). Se puede considerar, por tanto, dentro de la literatura propiamente mexicana o dentro de la estadounidense.

La autora no cesa de hacer hincapié en su «posicionamiento de género» y su consiguiente «declaración política» (p. 30), del mismo modo que intenta recalcar el significado del término *chicano*, que no es otro que el de mexicanoamericano, aunque con matices políticos claros, que ella comenta detalladamente. La literatura *chicana/chicano*, por tanto, además de buscar en las propias raíces de su pueblo y de intentar comunicar su posición de inferioridad en referencia a la cultura dominante, trata temas como «la discriminación, la integración social, la educación y la diversidad, así como las diferencias sociales y de clase, la culturación y aculturación, el racismo y la identidad racial y cultural», entre otros que Guerrero Guadarrama resalta como el de la «identidad sexual y la de género» (p. 32).

En el México de los años 80, se comienzan a publicar libros dedicados a un público infantil un tanto diferentes a los publicados hasta el momento, que no eran sino meras traducciones de mitos y leyendas conocidas en todo el mundo, provenientes en su mayoría de «tradiciones literarias ancestrales de origen preangloamericano y prehispánico» (p. 35). La autora aporta un amplio muestrario de estos textos, entre los que se encuentran baladas, romances, cuentos tradicionales, mitos y leyendas del México prehispánico. En la literatura infantil *chicana/chicano* se sigue hablando de la infancia, de las raíces y de tradiciones mexicanas, como hace Gary Soto, poeta que acabó siendo el máximo exponente, en palabras de Guerrero Guadarrama, de la literatura infantil *chicana/chicano*. Al igual que ella misma dice, «Soto es una prueba de que se puede ser universal y elaborado sin traicionar las búsquedas de identidad racial» (p. 57).

Después de analizar varios textos de Soto y de otros autores, habla de las adaptaciones para niños de textos de otra índole y de lecturas feministas de leyendas mexicanas, algo de mucha relevancia para la autora, como la que realiza Gloria Andalzúa de la famosa leyenda de la Llorona.

Ya es el turno de las conclusiones, donde se rememora lo que para ella son las ideas principales de su artículo, terminando por recordar a autores como Gary Soto, Gloria Andalzúa y Sandra Cisneros, que han probado y con éxito lo que Alba Nora Martínez había dicho, «imprimir al cuento infantil» una «riqueza literaria e ideológica», que responda a las «propuestas, inquietudes y búsquedas de los descendientes de mexicanos que viven en los Estados Unidos» (p. 66).

Rebeca Cerda González, cuyo currículum comenta detenidamente Guerrero Guadarrama en el apéndice final, es la responsable del segundo artículo del volumen. Lo comienza con una cita de Jorge Cocom Pech, famoso poeta maya, donde éste hace reflexionar sobre las dudas que invaden a todo ser humano, «en busca de respuestas sin fin» (p. 71). Estos titubeos son los que asaltan a la autora al preguntarse el momento de la aparición de la literatura infantil mexicana, a la que nunca se había dado, como ocurría en otros países, el reconocimiento y el valor que merecía. Y es que hoy en día, «en estos primeros años del siglo XXI, apenas reunimos la madurez cultural necesaria para descubrir, ubicar y analizar nuestra narrativa infantil» (p. 72), por eso la autora anima a que se realicen trabajos de investigación para establecer el *corpus* literario infantil mexicano, aún sin compilar ni delimitar. Además, nos recuerda la importancia que tiene la literatura (tanto escrita como oral) en el desarrollo psicológico y lingüístico de los niños.

Desconocida es, entonces, la mayor parte de este *corpus* literario infantil mexicano, así como sus autores, en parte debido a que es casi imposible llegar a la *editio princeps*. De las conocidas, la autora destaca una obra de José Ignacio Basurto, las *Fábulas morales que para la provechosa recreación de los niños que cursan las escuelas de primeras letras*, publicada en 1802. Pero como ella misma explica, esta obra surge en un contexto determinado, con unos antecedentes que es necesario comentar, ya que son los que propician la aparición de las *fábulas*. Los pasaremos por alto, destacando únicamente la buena e interesante reflexión sobre el origen y desarrollo de la fábula.

Al llegar ya a la altura del siglo XVII, las observaciones de Rebeca Cerda González sobre la educación de los niños no cesan. Había dos posibilidades: la de la Iglesia, que sólo pensaba en los niños como futuros cristianos y la de la «nobleza-estado», para la que «los niños eran futuros cortesanos, trabajadores, peones o burócratas» (p. 91). Esta era la situación y los pequeños no tenían acceso a libros, sino que esto se sustituía por charlas religiosas y morales. De lo que sí podían disfrutar era de la forma oral, como por ejemplo de los «juegos con música, adivinanzas, villancicos, canciones y poesía» (p. 91).

Los jesuitas, junto con el desarrollo de las ideas ilustradas, fueron responsables, en gran medida, de la formación de muchas escuelas, que son el resultado de una concepción nueva en cuanto a la educación del niño. En este contexto es en el que surgen las *Fábulas morales* de Basurto, «criollo instruido, humanista y amante de su tierra» (p. 95). La explicación y el comentario detallado lo dejamos para que lo lean los interesados en el tema. Solamente diremos que el de Basurto es un texto muy interesante, que no fue valorado como debería; en palabras de la autora, «un texto innovador y precursor dedicado al público infantil» (p. 104). Basurto fue un autor que vivió al margen, libre de las influencias y modas del momento, y esto le permitió crear una obra muy original y especial.

No hay nadie mejor que Laura Guerrero Guadarrama para comentar, en la introducción de la obra, su propia contribución a la misma, "Humor e irreverencia en la narrativa infantil mexicana: Jorge Ibarguengoitia como ejemplo de una modalidad neosubversiva de este fenómeno". Reflexionando sobre la literatura infantil y juvenil del siglo anterior, especialmente sobre la «dicotomía didacticismo-recreación» (p. 112), la autora se centra en considerar la neosubversión como un principio potente de la literatura mexicana de los años 90 dedicada a los jóvenes. Para esto, había que dejar de lado los principios didácticos que se suponían inherentes a las letras, a sabiendas de que esto supondría una lucha contra los esquemas habituales de escritura para niños. La nueva escuela, que hace de esta neosubversión su principio fundamental, emplea recursos relacionados con el humor, promoviendo así la «formación de personas imaginativas y críticas» (p. 114). En los grandes clásicos de la literatura infantil y juvenil, como *Las aventuras de Tom Sawyer* o *Peter Pan* y *Wendy*, ya existía esta subversión sobre la que la autora reflexiona detenidamente, hasta llegar a la obra objeto de su estudio: *Piezas y cuentos para niños*, de Jorge Ibarguengoitia, que considera un perfecto «ejemplo de una modalidad neosubversiva del humor e irreverencia en la narrativa infantil» de su país. Los siete cuentos breves de esta obra (no así las piezas teatrales que también incluye) son comentados minuciosamente, para llegar a la conclusión de que en ellos, el autor «satiriza las moralinas que se les venden a los niños y niñas» y «juega con las fábulas clásicas para darles la vuelta y reírse de ellas» (p. 126). Un buen análisis para un llamativo e interesante objeto de estudio.

"El receptor niño en *La historia de Sputnik y David*, de Emilio Carballido", es el cuarto artículo de la obra. Ana Sofía Ramírez Heatley, actualmente editora de libros para niños y jóvenes en Ediciones SM, es la encargada de esta reflexión, que comienza con una interesante disertación sobre los sintagmas «el receptor niño» o «el niño receptor» (p. 129), decantándose con sólidas razones por el primero. Como ella misma dice, «los escritores juegan con las dimensiones a las que pertenece el destinatario» y es que otorga una importancia capital al receptor, al que examina pormenorizadamente a lo largo del artículo, explicando todas y cada una de sus particularidades. El análisis es claro y completo y en él acude a expertos en el tema, como Louise Rosenblat, Victoria Schusseim o el gran Wolfgang Iser, que ayudan a la autora a encauzar su estudio de la mejor manera posible. Llega a la conclusión de que el *receptor niño* es el lector ideal de la obra, no sólo el *niño receptor*, que no sería capaz de descifrar completamente el significado del texto. Y es que como Ramírez Heatley dice al terminar su contribución, «El receptor niño no es niño por su corta edad, sino por la capacidad de instalarse e involucrarse en la obra con mirada expectante y energía renovadora» (p. 144).

El siguiente artículo versa sobre "La presencia histórica de los seres elementales en la literatura infantil: los *tzitzimimes* en *La balada del niño reprobado*, de Gilberto Rendón". En él, Norma Muñoz Ledo, crítica literaria además de creadora, hace un buen ejercicio de redacción y reflexión sobre los seres elementales, aquellos seres mitológicos relacionados estrechamente con los cuatro elementos de la naturaleza: el aire, el agua, la tierra y el fuego. No pensemos que el objeto de estudio de esta contribución constituye un atrevimiento por parte de la autora, sino todo lo contrario. Ella misma nos recuerda los antecedentes en los que se basa esta investigación, el mismo Tolkien, quien había dicho en su momento que nuestro planeta, desde su creación, no había estado poblado por los mismos seres. Además, empleando el refrán: «*cuando el río suena, agua lleva*» (p. 158), Muñoz Ledo comunica su opinión acerca de los elementales, «no habría tantísimas historias y narraciones

testimoniales con respecto a estos seres si fueran únicamente producto de la imaginación, y no pienso que lo sean» (p. 158).

Después de una interesante disertación sobre el origen de estos seres, folclórico, religioso o mitológico, ligada a un gran discurso sobre la evolución del cuento tradicional, comienza a hablar de la obra del mexicano Gilberto Rendón, objeto de su estudio, publicada en 1995: *La balada del niño reprobado*. Un cero le había puesto la profesora a Toto, el niño protagonista de la historia. Éste se avergonzaba de ello, al igual que el resto de sus compañeros, y por eso el día que se lo pusieron, Toto se fue a su casa por el camino del bosque, donde se encontró con los *tzitzimimes*.

Son muchos los expertos que en algún momento han teorizado sobre los seres elementales. La autora ha estudiado las coincidencias existentes entre ellos, encontrando catorce similitudes claras, que expone en su artículo, antes de hablar sobre las características de los gnomos (pertenecientes al elemento tierra), grupo al que pertenecían los elementales de la obra: los *tzitzimimes*. Fray Bernardino de Sahagún, en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ya había hablado de ellos; Gilberto Rendón los usa como materia prima para su obra, «en un sentido que resulta subversivo, irreverente, deconstructivo» (p. 169). La presencia de estos seres sigue siendo un verdadero misterio. Por consiguiente, el objeto de estudio puede ser cuestionable, pero la magia que desprende es única.

“Las estrategias narrativas como método de iniciación: *Confidencias de un superhéroe*”, es el título que Alejandra Nevárez S. asignó a su contribución al volumen. Esta doctoranda comienza reflexionando sobre la intención didáctica y moralizante de la literatura, para reconocer que «no toda la literatura infantil y juvenil se encuentra inmersa en esta actitud» (p. 173). Para ella esto era de tremenda importancia. Desde su enfoque posmoderno, todo lo que sea una subversión o una actitud en contra de lo previsible o de la norma general (que era que la literatura infantil tuviese propósito moralizante), es destacable y encomiable. La literatura infantil y juvenil, además, no está sólo dedicada a niños que comienzan a leer o a jóvenes, sino que muchas veces existe un doble sentido que sólo un lector adulto es capaz de descifrar. Esto es lo que ocurre con la obra de Alfonso Sandoval, *Confidencias de un superhéroe*, donde el autor desmitifica la figura del héroe. El supuesto individuo, el Capitán Matraca, se pelea con su hermana Marilú por el puesto de superhéroe, algo que Nevárez S. expone detenidamente. Al final, la hermana logra su objetivo: ser nombrada la heroína oficial del pueblo, mientras Paco Godínez (el Capitán Matraca) cae al igual que un canalla, y así lo ve el lector. Y es que «el proceso de iniciación se conserva de una manera simbólica, una similitud con el mito de Orfeo: se desciende a los infiernos, se cruzan, se vive una pequeña muerte y se renace de la experiencia. Mas no sólo experimenta el personaje, también el lector» (p. 188).

Superado ya hace tiempo el ecuador del tomo, entramos en la recta final de la mano de Gloria Prado G., profesora emérita de la Universidad Iberoamericana. Después de haber realizado sendos trabajos de investigación de teoría y crítica literaria, además de estudios de género o hermenéutica, esta autora ha dedicado parte de su vida a la investigación de la literatura infantil. Su contribución a esta obra es una de las últimas muestras publicadas de su conocimiento sobre el tema, además de una prueba de su capacidad interpretativa. Desde un posicionamiento claramente de género, la autora comenta dos series de dibujos animados de la televisión, que posteriormente se publicaron en una colección de libros, pasando a engrosar el corpus de literatura infantil y juvenil: *Las Chicas Superpoderosas* (más conocidas en España como las *Supernenas*, Bellota, Burbuja y Bombón) y las

Tres Mellizas (Helena, Anna y Teresa). Y las comenta para demostrar la "Pervivencia y deconstrucción de los relatos tradicionales y literarios en la literatura infantil de hoy".

Las conclusiones a las que llega no son demasiadas, en parte quizá por el objeto y el propósito mismo de la disertación, que no es sino el de la reflexión sobre el género y la posmodernidad:

en el campo de los estudios de género y de la presencia de éste como fenómeno sociopsíquico, económico y político, resulta muy elocuente y significativo el hecho de que sean personajes femeninos, trillizas y heroínas quienes protagonizan estas series, deconstruyendo -a través de la ironía, la parodia, la sátira y otros recursos-, a la vez que haciendo pervivir la tradición multiseccular oral y literaria, a través ahora de los espectáculos, medios de comunicación y demás instancias electrónicas, al recobrar, en un sincretismo artístico posmoderno tanto la narración oral como la música, el canto, la actuación, la pintura y la escritura (p. 207).

Los dos últimos artículos se alejan un tanto de la tónica general del libro. Judy Goldman se interesa por la faceta lectora de los bebés, en un ejercicio dedicado a padres interesados en explotar la faceta lectora de sus hijos. En "¿Bebés lectores?", la autora acude a la ciencia para demostrar la enorme importancia del estímulo cerebral de estos pequeños, a los que las experiencias más dispares, entre las que se puede situar la observación o la misma lectura, ayudan a alimentar su alma y su desarrollo emocional. Después de establecer y comentar las etapas de la adquisición del lenguaje, pasa a hablar de la importancia de los libros en la vida de los bebés. Hay que saber que proporcionarles libros no es lo mismo que enseñarles a leer; este no es el objetivo, sino que lo interesante es que jueguen con ellos, que interactúen con lo que, posteriormente, se convertirá en objeto de interés para ellos, de lectura propiamente dicha. Así se ejercitará la imaginación, la creatividad y la agudeza de los bebés, al igual que se estimulará su curiosidad. Los textos suelen ser muy atractivos, porque la literatura debe ser, «en todo momento, juego y diversión» (p. 216).

Judy Goldman explica el desarrollo del bebé por etapas, recomendando los libros adecuados para cada una, así como una lista de sugerencias de lo que no se debe hacer. Antes de terminar, evalúa la situación actual de México y del extranjero, donde por lo que parece se le da más importancia a este tipo de libros dedicados a los más pequeños. Su conclusión es clara, aunque un tanto previsible, comentada ya en uno de los primeros párrafos del artículo:

Todo lo que vive y aprende un bebé es básico en la formación de su personalidad, el desarrollo de su inteligencia y, más adelante, decisivo en la forma en que afrontará la vida y resolverá los problemas y situaciones que se le vayan presentando. Los libros infantiles pueden ayudar en esto, y es, entonces, el adulto quien llevará al bebé de la mano hacia este mundo tan fantástico que le brindará un sinfín de aventuras y emociones (p. 211).

Stella Betesh-Askenazi es la última colaboradora de la obra. Desde un punto de vista mucho más personal e íntimo y en un ejercicio de redacción pulcro, esta prolífica autora de origen israelí nos traslada a su infancia en las calles de Tel Aviv, donde el simún («vientos áridos, abrasadores, emergen del desierto y se expanden sobre la faz de las ciudades y aldeas, se internan en las calles, las avenidas, en los resquicios de las casas; y un sopor, una resequedad terca y persistente no abandona cuerpo ni espíritu» (p. 233)) causa mella en la población, obligada a permanecer en sus casas. Gracias a esto descubrió «la magia que emana de la literatura», considerando el cuento como su manifestación

literaria preferida, como «uno de los mayores espacios de libertad (...), un territorio mágico» (p. 234). "Alí Babá y los cuarenta ladrones" fue su cuento de cabecera, marcándola para toda su vida. Muchos años después llega a México, su exilio personal, que se convirtió, «a fuerza de lealtad y amor», en su «segunda patria» (p. 235), donde aprende la lengua española con fervor, dominándola hasta demostrar un perfecto control de la misma: «la conquisté y fui su aliada, su rehén y súbdita» (p. 235). Gran amante de nuestra lengua, la autora se propone, para impartir unos seminarios de literatura infantil, seleccionar unos cuentos magníficos de Débora Omer, que ella misma traduce. Por ello el artículo lleva como título "Historia de un encuentro y una traducción"; encuentro el de estos emocionantes cuentos con intención un tanto moralizante, que mueven a la meditación, y traducción la del original hebreo. Ella lo hace magníficamente, adoptando un principio ya afirmado por Steiner, comentado y bien entendido por Betesh-Askenazi: «Traducir no es sólo una traducción en el sentido literal de la palabra, una traducción árida y precisa; al texto se le debe insuflar aliento, infundir alma, la más cercana con la que fue creado» (p. 239). "Las palabras bonitas", "Si mamá tuviera tres manos" y la "Historia de la niña de los Opuestos" son los breves relatos, magníficas historias, por los que se decanta Betesh-Askenazi en esta contribución tan mágica, creativa y llena de sentimiento, el que nos transmite la autora dando punto y final a este volumen, antes del repaso que hace Guerrero Guadarrama de la trayectoria de las autoras que participan en él.

Se trata de una obra heterogénea en la que historia, teoría y crítica se funden para dar lugar a artículos dispares. El grupo de investigadoras que lo lleva a cabo, marcadas en gran parte por la influencia de los estudios de género, está liderado por Laura Guerrero Guadarrama desde la Universidad Iberoamericana. Han hecho un buen trabajo; el nuestro será enjuiciarlo de manera personal y, como desea la coordinadora de la obra, «entrar en diálogo con las propuestas de otros intérpretes» (p. 26). Esta es la premisa principal, no imponer nunca ideas propias para poder establecer esa comunicación necesaria, siempre a favor de la LJJ, denominador común de todas las contribuciones. Son diferentes miradas, percepciones varias, que dibujan *Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil*.

Blanca-Ana Roig Rechou
Universidade de Santiago de Compostela
blanca.roig@usc.es

Gomes, José Antonio (2010). *Figurações do desejo e da infância em Eugénio de Andrade*. Porto: PerCURSOS da Literatura Infante-Juvenil, n.º 1. 96 pp. ISBN: 978-989-96256-7-9.

In *Figurações do desejo e da infância em Eugénio de Andrade*, professor and scholar within Portuguese Children and Young Adults Literature, José António Gomes, offers us, along five sections, "Introdução", "História da Égua Branca", "Aquela Nuvem e Outras", "Coração Habitado" and "Bibliografia", one more of his manifold studies on one of the agents who produces Portuguese Literature and universal Literature, and he does so by recurring to some theoretical paradigms. A stimulating and rather documented reading of the work by a classic author within the Portuguese literary polysystems, as, even though it is centred on the critical analysis of three works by Eugénio de Andrade of a potential children receiver, he makes references to the job carried out by this classic author, both in the Children and Young Adults literary system and in the Institutionalised or Adult system, all throughout the divided work.

In the "Introdução", professor Gomes puts forward the contents of the book together with the topics which will be the object of reflection within the three works by Eugénio de Andrade, which are "infancy" and "representations of desire".

In relation to the former, he recalls that it has got a recurrent presence in the work by Eugénio de Andrade, as the author himself had previously manifested in some of his writings and interviews. A good example is the published in *Rosto Precário*, reproduced in this book by José António Gomes.

The general tone of the work may be observed in this introduction where, in spite of insisting that absolute thoroughness has not been intended, a wide view of the poetics of Eugénio de Andrade is offered through the thoughts of Gomes, the bibliography which has been adduced about the author on the text itself and the foot notes: varied information, considerations and renewed readings which are not only revealed in this introductory section but are also cast all over the work by means of a responsible use of the analyses carried out by other scholars. Such a good staging that anyone ignorant of the work by Eugénio de Andrade may end by becoming engrossed in the poetical universe of this classic of Portuguese Literature and in the discovering of its numerous intertextualities with other Portuguese, Spanish and universal literary classics.

The first work being analysed is *História da Égua Branca*, a tale which, as the scholar indicates, surprises readers within the work by an author which outstands thanks to its poetical tasks, even though it does not surprise to the experts in his poetical work, as they know about his taste in narrativity. As the scholar comments, narrative and poetry are interwoven in these works and in the totality of the work by the Portuguese classic author.

In *História da Égua Branca*, the dialogue with the orally transmitted tale are pointed out as to the "nível da estrutura diegética, das personagens, dos temas e motivos, mas também no plano da narração e da interação narrador-narratário. O próprio título da obra, na sua dimensão remática, o sugere" (p. 12). A structure wherein Eugénio de Andrade subverts, by means of deviations, the traditional schemes such as: the characters (descriptions and assessments), the negative decisions, the antireligiousness, the sexual desire (learning period) and the guilt-free pleasure (freedom of body and desire), everything versed in irony, in a communicative and ideological function, as it may be seen when dealing with the duality nature/culture in order to defend the natural culture in front of a disarranged book and to set infancy into a framework as a learning stage, education and socialisation, especially when it is placed in a closed social atmosphere.

The relationship between the structure, thematic line and tradition is sorted out, step by step, in this analysis, managing thus to obtain a good revision on how the re-writings of orally transmitted tales throughout time were made, on how they were adapted to different ideologies in different periods of time, regarded here through the subversions which possibly frustrate readers, due to the innovation they represent, a certain horizon of expectations to the readership familiar with orally transmitted tales.

When pondering on *Aquela Nuvem e Outras*, professor Gomes focuses on the poetic genre which characterises the poetics as a whole by Eugénio de Andrade. He minutely examines this book of poems aimed at a children readership and exposes the contributions which it offers as regards Portuguese Children Poetry.

Before he analyses the book of poems, the scholar stops to consider the importance of the work as a purveyor of the children's imaginary, a merit which he was recognised by introducing it in a steady way on the reading projects of the Portuguese Language Programmes within the second stage of Primary Education. He pauses next at the analysis of the combination of illustration and poetical text in order to initiate the analysis of the book of poems from a formal level, pointing out that it indicates some children's poetry processes of the time, not too far from those which govern the children's collection of verse, and paying attention to the intertextualities, rather functional and significant, with classic writers from universal Literature, such as, for example, Gil Vicente, Camões, Tirso de Molina, Molière, Mozart, Byron, Zorrilla, Torga, Saramago and above all with the Spanish poet Federico García Lorca, with whom it shares several features which the professor comments upon in great detail.

On a semantic level, it shows certain bets which put the poetry by Eugénio de Andrade further apart from the poetry which preceded it, as the former ponders on "a própria escrita poética, a crítica a certos aspectos da esfera social e política, o desejo e a sedução" (p. 35). He recalls the considerations by authors and critics who preceded him on the analysis of this work, together with the poetical theories which they took as their basis, in order to adduce a novel comparison between the poetry for adults by Eugénio de Andrade and the poetry written for children, comparing at the same time the work by the classic author in Portuguese literature with that by his predecessors and some contemporary writers of his. He particularly pauses at those aspects which teach children to comprehend, starting from poetry, the little things in the world, to conquer auditory sensoriality, to travel through the thematic universe of Eugénio de Andrade which, as he states, is manifested on the

vocabulary being used, on the verb types, nouns and adjectives linked above all to the chromatic and visual dimension, to sensoriality, to dialogue, to euphoria, to a phonic and rhythmical background, to the dysphoric vision, to the phono-symbolic game of sounds and phonemes, metric combinations, metaphors, symbolism of animals and vegetation, near and farther toponymy, exotic, antique, oriental tales, approximation to referred poets, isotopy of the poetical writing.

Following the aforementioned topics and after having reproduced the dedication "*Ao Miguel,/ para quem escrevi estes poemas/à medida que foi crescendo*" which Gomes interprets as a note aimed at the arrangement of the compositions according to a principle of grading the difficulty, he analyses each poem in great detail, pointing out the most characteristic topics in each case.

He sums up by emphasising the oscillation within this book of poems between the exaltation of luddism and the activity of imagination, the vindication of individual freedom and the disclosure of the duality of the world as a space of beauty and place of "solidão e declínio" (p. 68), besides the insistence on the interest in providing a gradual learning of the world from a progressive complexity of the poems, as the author confirms in the dedication.

Lastly, *Coração Habitado* is a work which, as it was previously announced in the "Introdução", was not published in a collection directed to the youngest readers, but considered instead as directed to children because of the initial paratexts where explicit references to it are made, due to the design by José Rodrigues which represents the godson of the poet, a three year old addressee, together with the showing of certain anxieties about the uncertain future which awaits children.

After having recalled and visualised many intertextual references to the works by Eugénio de Andrade himself, Gomes focuses on comments on the title and the lines which join the title of the anthology to the poems which constitute it, "já que estes referem, por diversas vezes, o 'coração' (nomeadamente o coração "fatigado") (p. 73), which childhood fills up or transforms into something inhabitable, "numa obra que justamente ilustra o relevo da infância na poesia de autor" (p. 73). He considers rather illuminating the readings made by other scholars, above all by C. M. de Sousa and this is why he centres on the lines which, as he says, "atravessam também os livros infantis, um anterior e o outro posterior à saída desta antologia, mostrando assim alguns dos aspectos que conferem unidade à escrita de Eugénio de Andrade" (p. 73), an anthology constituted by twenty six lyrical and narrative poems, some of which were gathered from diverse books and others being unpublished. He affirms that, possibly, some of the texts collected in this anthology are inscribed in a positive sphere, the other one being marked by diverse gradings of dysphoria.

Next, he analyses poem by poem, comparing them with the previous analysed poems and with other ones which form the poetics of this classic. He ends up with one of the poems which he considers "dos mais belos e perturbadores poemas da antologia "As crianças" (p. 81) as it condenses that which represents childhood for the poet: animality, beauty and a certain kind of purity which seems to steal the negativity of the adult world.

I think that, after what has been commented, we could conclude by stating that, once again, this ESE professor at the Instituto Politécnico do Porto, places in the hands of mediators a critic and literary product essential to recall the poetry by Eugénio de Andrade, that of his generation and the mediating, receiving and productive factors which made possible the publication of works directed to all sorts of readership by this classic Portuguese author. Even though he did not do it, as he indicated,

quite thoroughly, he did do it with a great professional attitude which was given to him by a deep literary formation, hence his ability to transmit in so few pages a pleasant analysis of the theme which was proposed to him.

This is a role model to be followed in order to make readers enjoy a literary work in a moment when the critic, possibly rather affected by a terminological muddle which is being created by literary theorists, forgets most of the times the core of the literary work.

Geovana Gentili Santos
UNESP/
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en
Humanidades
geovana@gentili.com.br

Gomes, Jose Antonio, Isabel Mociño,
Ana Margarida Ramos y Blanca Ana Roig
Rechou (coords.) (2010). *Maré de Livros*.
Porto: Deriva, 115 pp.

El mar, con sus misterios y con su inmensidad, siempre despertó en el hombre la curiosidad y el deseo de descubrir lo que existía ultramar. Primero, se pensó que, en el fin de la línea del horizonte, habría un abismo; después, y no sin mucha lucha, se comprobó que la Tierra era redonda y que el mar tenía una dimensión mucho más grande de la que se imaginaba. Fueron, sin duda, descubrimientos que cambiaron la historia de la humanidad y que condujeron el hombre a explorar el mar. Y, de esas aventuras ultramar, muchas narrativas y muchos mitos nacieron, tornándose parte de nuestra cultura. Al final, ¿cómo no recordar las experiencias vividas por Ulises o las peripecias narradas en *Os Lusíadas*? ¿O incluso aquellas de *Robinson Crusoe* o *Los viajes de Gulliver*? ¿O entonces aquellas de Simbad, el marino? En fin, son muchos los escritores que se valieron y que aún se valen del mar como tema para sus composiciones, ficcionalizándolo e incorporándolo a nuestro imaginario.

Pero, ¿y en la literatura infantil y juvenil? Además de aquellas obras que fueron sumadas a sus sistemas, ¿de qué forma el mar sigue todavía presente? ¿De qué manera la producción literaria contemporánea (2000-2008) para niños y jóvenes ficcionaliza el universo marítimo? Teniendo en cuenta tales cuestiones, Deriva Editores ofrece al público – mediadores, investigadores y lectores en general – un monográfico en el que el mar es el motivo central de las reflexiones.

Centrándose en los sistemas literarios gallego y portugués, el volumen *Maré de livros* (2010), coordinado por José António Gomes, Isabel Mociño, Ana Margarida Ramos y Blanca-Ana Roig, reúne una serie de reflexiones que tuvieron como origen los "15.ºs Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil", celebrados en Porto en 2009, a partir de cuyos debates, discusiones y diferentes perspectivas se enriquecieron los trabajos reunidos en esta monografía. Organizada en seis partes, el material tiene la particularidad de presentarse en las lenguas originales – portugués y gallego –, resaltando el carácter multicultural de la publicación.

Antecedida por una "Introducción", firmada por los coordinadores, y de una "Presentación" a cargo de José António Gomes, la sección "Estudos" está compuesta por tres ensayos: dos de ellos presentan una visión panorámica sobre las producciones poéticas portuguesas y gallegas para los más jóvenes que tienen el mar como tema principal; y, el otro es una reflexión sobre la literatura juvenil en cuanto sistema literario autónomo.

Abriendo la sección, José António Gomes, Ana Margarida Ramos y Sara Reis da Silva, en el artículo "A nova poesia portuguesa para a infância (2000-2008): tendências e a presença do mar", resaltan que la poesía "constitui quase sempre um domínio nobre da literatura para a infância em língua portuguesa". Así, en un primer momento, los autores destacan aquellos escritores que se

dedicaron al género de la poesía y aquellos que, a partir del año 2000, publicaron nuevos títulos.

Después de esa visualización más general de las producciones poéticas de la literatura infantil y juvenil portuguesa, Gomes, Ramos y Silva seleccionan aquellas obras que tratan el mar en el período de 2000 a 2008, analizando los elementos literarios empleados para el abordaje del tema y la construcción de las obras. Por fin, Gomes, Ramos y Silva concluyen que en la poesía portuguesa contemporánea se observa un constante apoyo en los recursos lingüísticos que crean en los textos el humor y, a veces, una perspectiva subversiva.

En el segundo artículo de la sección "Estudos", "Unha maré de poesía galega. Poesía para a infancia no século XXI: autores e correntes", Blanca-Ana Roig Rechou, Marta Neira Rodríguez y Eulalia Agrelo Costas recuerdan que la poesía, junto con el género dramático, en el sistema literario infantil y juvenil gallego, presenta una considerable debilidad en comparación con la amplia producción en prosa. Según las autoras, dicha realidad puede ser constatada en la consulta a los "Informes de Literatura" (Roig 1996 a 2008), disponibles en la página web del Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (www.cirp.es).

Centrándose en la poesía gallega contemporánea para los niños y que tiene el mar como protagonista, las autoras organizan el análisis de la producción de acuerdo con la clasificación "poesía é xogo", "poesía é música", "poesía é conto" y "poesía é maxia" (Roig, 2000). En los dos primeros tipos se reúnen aquellas composiciones anónimas que son el primer contacto de los niños con la poesía. Son poemas breves que utilizan la repetición como recursos creativos, como las rimas presentes en los juegos, cantigas, trabalenguas y refranes. Ya en "poesía é conto" están los relatos, las leyendas, las fabulas, los cuentos maravillosos, la vida de los santos, las hazañas de los héroes narradas en versos. Y, en "poesía é maxia", están aquellos poemas contruidos con formas poéticas más libres y experimentales, empleando figuras del lenguaje, cuyo resultado es una creación más subversiva y más reflexiva, llena de simbolismo y juegos, exigiendo, de esa manera, una formación más compleja y una capacidad mayor de abstracción por parte del lector.

En el último ensayo de la sección "Estudos" - "Um mundo à parte: contributos para uma definição do subsistema da literatura juvenil" -, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva defiende la idea de que la literatura para los jóvenes debe recibir un tratamiento más específico en los estudios literarios, apartándola de la clasificación más general llamada "literatura infanto-juvenil", ya que su receptor es más autónomo y posee conocimientos lingüísticos, sociales y culturales que le vuelven mucho más crítico. Centrándose en ese sistema, en un primer momento, la autora establece algunas características comunes en las obras destinadas al público joven y propone la existencia de tres líneas en la literatura juvenil: una de carácter realista, otra fantástica y, una tercera, que reúne las dos anteriores, la cual denomina como realismo mágico.

En "Encontros com os autores", tres escritores toman la palabra y desvelan de que manera el mar se hace presente en sus vidas y en sus obras. En el ámbito gallego, el escritor Marcos Calveiro recuerda su mar, aquel visto en los mapas y en los libros de la biblioteca de su padre; las lecturas que ha hecho de los clásicos, la mitología griega y gallega; y la forma como esos libros le indujeron a viajar por diferentes mares.

En representación del ámbito portugués, Luísa Ducla Soares mezcla el relato de su vida con sus lecturas y sus composiciones, resaltando la intrínseca relación entre el mar, la escritora y su obra. Una

relación muy intensa, como ella misma afirma: "O mar foi o meu primeiro amor". Por su parte Nuno Higinio busca una palabra para definir el mar imaginado en su infancia y viaja por los mares de libros leídos para, finalmente, encontrar dicha palabra. Para el escritor, cada vez que se ve el mar es como si fuera la primera y la última vez.

A continuación, en "Encontro com editores", Belén López Vázquez, representante de Baía Edicións, inicia su reflexión comentando el bajo índice en las estadísticas de las obras publicadas por la editora Baía en la temática marítima, contraponiendo esos datos con la geografía de Galicia, que tiene 1.600km de costa. A fin de comprender esa contradicción, López Vázquez recuerda algunos títulos en los que se incluye el mar como elemento para la creación literaria y concluye que, aunque el mar esté presente en diversas obras universales, la importancia que se le ha otorgado es muy pequeña en comparación con su significado en la vida/historia de la humanidad.

En la sección "Ateliers", Alexia Dotras Bravo, Mar Fernández Vázquez, Carmen Ferreira Boo y Esther de León Vilorio presentan sugerencias para trabajar con la poesía en clase. De este modo, con la preocupación de ofrecer una fundamentación teórica sobre la importancia del trabajo de los mediadores, las autoras indican algunos estudios del ámbito gallego que pueden actuar como soporte para la realización de las actividades con los alumnos. Resaltan publicaciones de carácter teórico-pedagógico y que tienen por objetivo ser instrumentos para el mediador: *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)*, de Blanca-Ana Roig Rechou (coord.); *Disfrutar escribindo y A poesía necesaria*, ambas de Antonio García Teijeiro. Además, las autoras sugieren algunos materiales didácticos y antologías poéticas que pueden servir como instrumentos para la inserción del tema y del género en el hábito lector del alumnado.

Las palabras finales del volumen van a cargo del ilustrador Xosé Cobas que hace una reflexión sobre la representación icónica del mar partiendo de la exposición "Vai de Mar", en la que se reúnen las propuestas de un buen número de ilustradoras e ilustradores gallegos.

Por todo lo expuesto, por la configuración y por la suma de diferente voces y miradas, el monográfico *Maré de Livros* confirma su relevancia en el panorama de los estudios sobre literatura infantil y juvenil, ofreciendo tanto a los investigadores como a los mediadores y a los lectores de modo general reflexiones actualizadas que conducen a una mejor comprensión de las producciones destinadas a los niños y a los jóvenes.

Fermín Ezpeleta Aguilar
Dept. Didáctica de las Lenguas y de las Ciencias Sociales
Facultad de Educación de Zaragoza
ferminezpele@terra.es

Eccleshare, Julia (selección) y Quentin Blake (ilustraciones). (2010). *1001 libros que hay que leer antes de crecer*. Barcelona: Grijalbo Ilustrados. 960 pp. Traducción: Ferrán Alaminos, Estrella Borrego, Ana Guelbenzu, Fernando Emilio Nápoles e Isabel Ortega. (Título original: *1001 Children's Books You Must Read Before You Grow Up*, Quintessence, 2009).

El gran momento que vive la LJJ estimula la elaboración de obras de referencia que ayuden al mediador a poner algún orden en medio de una producción oceánica, difícil siempre de embridar. De los últimos trabajos de estas características, el libro que ahora reseñamos, traducido ya a más de una decena de lenguas, está llamado a ocupar un lugar de honor en los ámbitos académicos pedagógicos. Y es que estamos ante una obra monumental que da cabida a la literatura infantil y juvenil más significativa que se ha producido en el mundo.

La versión española, digna de todo encomio, se debe a un equipo entre los que figura la persona responsable de reseñar los libros escritos en castellano, Estrella Borrego, quien, junto al resto de traductores, hace posible que esta guía pueda circular por los amplios dominios del hispanismo. Impecablemente redactadas y articuladas en cinco tramos según edades de los receptores infantiles, las 1001 reseñas de estas literaturas armonizan el relato ajustado de las peripecias con la valoración artística de cada uno de los libros, concediendo importancia siempre a los aspectos gráficos y visuales. Y, en todo caso, subrayando tanto la universalidad como la individualidad de las historias infantiles, en un intento de "demostrar por qué los libros para niños son eternos, y cómo surgen de las sociedades en las que son concebidos", según señala la autora principal (p. 10).

Enseguida se pone de manifiesto el esfuerzo de coordinación de los autores, Julia Eccleshare y Quentin Blake, quienes han contado con un equipo de colaboradores muy bien ensamblado. Ambos son además redactores de sendos prólogos que contienen claves para uso de la obra. La primera, autora coordinadora del equipo de reseñadores, es persona que encarna, en el ámbito anglosajón, la entrega total a la literatura infantil en sus diferentes facetas, como acredita la concesión en 2000 del prestigioso galardón "Eleanor Fajon Award". Al segundo, Quentin Blake, le corresponde la tarea de la ilustrar un libro tan especial como éste; y es que para cumplir esa importante misión nadie mejor que un ilustrador de más de 300 libros infantiles de calidad, entre los que destacan obras de Roald Dahl, como *Matilda*, que sirve precisamente para embellecer la cubierta de esta guía. Además de los trabajos originales de Blake, la obra se enriquece con la inserción de otras muchas ilustraciones, algunas de las cuales son reproducciones de cubiertas originales, entre las que no faltan dibujos debidos a los propios autores de los libros, tales como el de *El principito* de Saint Exupéry o el de *Pippi Calzaslargas* de Astrid Lindgren; o el curioso dibujo original de *Heidi*, muy diferente de las estereotipadas imágenes japonesas a las que se ha acostumbrado el lector actual.

La utilidad de esta obra de referencia viene marcada por su carácter sistemático. Son muy acertados los criterios de selección de los libros: se tienen en cuenta los premios, el aval sostenido de

la crítica académica y profesional, así como la opinión de escritores y libreros. El resultado es siempre el de un alto nivel expositivo en cada una de las reseñas encomendadas a especialistas de los distintos ámbitos geográficos. El complemento de esta exigente labor intelectual viene dado por la calidad de la impresión, en papel satinado y con tapas consistentes, de cada una de las 960 páginas en las que quedan jerarquizadas tipográficamente las informaciones.

Aparte de la ficha de rigor y de la reseña, se añade una frase resumen de cada libro que se comenta. Y, muy importante, un breve listado de obras relacionadas con la reseñada, bien mediante el añadido de otros títulos de un mismo autor o bien mediante la agrupación de libros de diferentes autores que presentan un mismo motivo temático. De modo que de la suma de esa información, inserta en un globo coloreado de la parte inferior de cada página, se extrae un diccionario de constelaciones temáticas muy útil para el investigador (libros sobre la familia, la escuela, el amor, la madurez, la guerra, el mar, sobre ladrones, sobre Navidad...). A través de este último apartado, por ejemplo, se enriquece considerablemente la nómina básica en español. Se sugieren, entre otros, libros de los fabulistas españoles del siglo XVIII, Iriarte y Samaniego; de Fernán Caballero, de Celia Viñas, de Gloria Fuertes, de Carlos Murciano, de Consuelo Armijo, de Monserrat del Amo, de Emilio Pascual o de Juan Muñoz Martín. Lo mismo cabe decir para otros países y para otras zonas lingüísticas, que expanden asimismo la nómina canónica de las producciones mediante este procedimiento de las recomendaciones o sugerencias.

Julia Eccleshare parte de un entendimiento amplio del concepto de LIJ, al entremezclar grandes clásicos que devienen obras maestras de la literatura universal con las literaturas más recientes en las que se potencian las marcas de apelación a los intereses del receptor infante. Hay en los responsables de esta guía una indeclinable voluntad de cifrar todo un vasto material literario, en sus distintos géneros, en sus distintas tonalidades (fantasía, magia, humor, realidad, misterio, miedo) y en sus distintos ámbitos; y todo ello sin apartarse de la aspiración a la calidad y al interés que gobierna la elaboración de la obra. Un conjunto literario que ha hipnotizado a la niñez de todas las épocas, hasta el punto de dejar un rastro cultural que convoca al lector adulto a hacer del repaso de esta gran obra un ejercicio de reviviscencia de la edad dorada de la infancia. Tal como se señala en el prefacio: "Estos libros abren caminos en el desarrollo del mundo emocional, moral e imaginativo, y pueden ser un homenaje a la condición humana y por eso son importantes" (p. 7), además de entregar al lector "una lección sobre los cambios históricos, culturales y literarios", tal como se sigue señalando en los preliminares de la obra.

El receptor atento puede sentirse acompañado por un volumen como este que muestra entre líneas -y sobre todo entre imágenes- "cómo se ha percibido la infancia en distintos países y en periodos diferentes de la historia" (p. 8). Por eso tienen cabida las fábulas de Esopo, en tanto que matriz de las posteriores literaturas infantiles; los repertorios de cuentos chinos datados 200 años antes de Cristo; la colección de cuentística oriental quintaesenciada en *Las mil y una noches*; o los cuentos de hadas de finales del XVII, de M. C. Baronne D'Aulnoy; y naturalmente, los de siempre: Perrault, los hermanos Grimm, Andersen, Stevenson, Verne, Collodi, C. S. Lewis, Carroll, Barrie, Montgomery, Salgari, London, Italo Calvino, Sendak, Ende y *tutti quanti*...

El peso que la tradición concede a la literatura infantil anglosajona puede decantar una guía de estas características hacia un cierto canon literario de lengua inglesa, al que difícilmente puede

sustraerse los autores. Con todo, tienen cabida generosa literaturas de otros dominios geográficos. Tal es el caso del ámbito español, suficientemente representado gracias a la labor de su reseñadora, quien se sujeta al designio de la empresa a la hora de seleccionar las obras canónicas, sin considerar ahora las lecturas complementarias que figuran en los "bocadillos" inferiores. Por esa razón se concede un lugar a autores fundacionales como Luis Coloma, Elena Fortún, Borita Casas, Sánchez Silva; y a otros como Francisco Ibáñez, Miguel Buñuel, Fernando Alonso, Elvira Lindo, Bernardo Atxaga o Laura Gallego, o a la autora catalana de *Las tres mellizas*, Roser Capdevila. Sin olvidar nombres de narradores de recorrido como Ana María Matute, Miguel Delibes o Gustavo Martín Garzo que tienden puentes entre la LIJ y la de adultos, al considerar que los libros infantiles no son solo para niños. Este último escritor, junto con otros veintinueve autores e ilustradores de libros infantiles de todo el mundo, entre los que también figura Isabel Allende, integra una nómina selecta de reseñadores especiales que aportan la opinión del creador, complementaria siempre de la visión de la crítica académica.

Se trata, en conclusión, de una guía excepcional de la literatura infantil y juvenil, concebida como una herramienta de precisión en la que se dan cita, en permanente diálogo, los clásicos y los actuales. Uno de sus más logrados méritos tal vez sea la potencialidad de constituirse en puente entre la infancia y el mundo adulto, puesto que como sostiene su autora principal: "los límites precisos entre esos dos mundos se pueden desplazar y se pueden volver a trazar en la medida en que cambien los conceptos de lo que es apropiado para los niños" (p. 10).

Fermin Ezpeleta Aguilar

Universidad de Zaragoza

ferminezpele@terra.es

Lage Fernández, Juan José (2010).
*Diccionario histórico de autores
de la Literatura infantil y juvenil
contemporánea*. Granada: Ediciones
Mágina. Editorial Octaedro Andalucía.
316 pp.

La aparición de esta importante obra de referencia no puede dejar indiferentes a los profesores de Lengua y Literatura de todos los niveles educativos, a los bibliotecarios, a los mediadores, ni siquiera a los propios creadores de las ficciones, pues todos ellos son los beneficiarios de los muchos dones que concede este Diccionario histórico de autores contemporáneos de Literatura infantil y juvenil, que viene a sumarse además a otras obras de consulta recientes, singularmente el *Gran Diccionario de autores latinoamericanos de literatura infantil y juvenil*, coordinado por Jaime García Padrino y presentado pocas horas antes del terremoto de febrero en el Congreso de Lengua Infantil y Juvenil de Chile.

Pudiera parecer que parte de los objetivos inherentes a una obra como ésta se ven cumplidos a través del meritorio trabajo de los Centros de Documentación de Literatura Infantil; o de los portales electrónicos específicos, o, incluso, por medio de los Anuarios, o de la crítica que aparece en revistas especializadas y separatas culturales de diarios de ámbito nacional y regional. Sin embargo, todo ello exige el complemento de obras fundamentadas en una labor a pie de obra que surja del buen conocimiento del oficio, al modo del horticultor que sabe podar los árboles con cuidado. Y, en efecto, estas características últimas son las que acompañan al presente "Diccionario" de Lage Fernández. Por ello, y teniendo en cuenta la producción literaria oceánica que nos inunda, siempre serán bienvenidos trabajos académicos que traten de jerarquizar un material que propende con tanta facilidad a la "instrumentalización".

Nadie mejor para acometer una tarea como ésta que Juan José Lage Fernández, profesor, bibliotecario y gran conocedor y estimulador de la lectura infantil y juvenil, tal como viene acreditando desde hace treinta años a través de la dirección de la revista *Platero*. La concesión en 2007 del Premio Nacional de Fomento de la Lectura por toda esta labor así lo corrobora. Porque, vaya por delante, este libro es algo más que una obra de referencia, puesto que transmite entre líneas las emociones del lector que sabe fundir vida y literatura, sin que ello no sea obstáculo para que también tenga algo de manual de literatura infantil y juvenil. Pero, por encima de todo, este diccionario cumple con creces el objetivo primero que se propone el autor: el de poner orden en la producción contemporánea.

Para ello la selección de los autores estudiados se somete a cuatro criterios que resultan del todo convincentes, una vez explorada la obra: profesionalidad o popularidad, autores pioneros o de referencia, los comprometidos con el fomento de la lectura y los que dejan en sus textos indudables muestras de calidad y originalidad. Muy clarificadora resulta la lista de autores agrupados por países de origen, los más relevantes de los cuales quedan destacados tipográficamente para permitir una

lectura rápida de conjunto. Ni qué decir tiene que los autores españoles ocupan una porción mayor que la de los de otros países, si bien en el listado se da asimismo buena cuenta del elenco significativo de nombres de países como Alemania, Argentina, Estados Unidos, Francia o Gran Bretaña y, en menor medida, de otras literaturas.

La parte sustantiva de la obra corresponde a la inserción de los datos bibliográficos de todos esos autores destacados en letra negrita (pp. 21-263). Cada una de esas 140 fichas aporta al lector algo más que el dato rigurosamente ordenado. A ello contribuyen, sobre todo, los apartados rotulados como "Características", "Comentarios" y "Textos", que figuran tras la eficaz seriación cronológica de las obras de creación de los autores, distribuidas según las edades de los destinatarios. Son apartados, estos tres, que invitan a un acercamiento cordial al rico mundo imaginario catalogado.

Bajo el epígrafe "Características" se aquilatan conceptos de motivos y temas, de estilo o de adscripción de géneros y de subgéneros mediante apuntes muy acertados que, aun en su brevedad, delimitan bien el alcance de la significación de obras y autores. Esta valiosa información se ve enriquecida por medio de la inclusión de un texto representativo, elegido siempre con acierto, entre la producción total de los autores. De modo que la suma de estos fragmentos suministra al receptor una antología muy estimable de textos de la literatura infantil y juvenil contemporánea, susceptible de ser estudiada de forma autónoma. Cada ficha se redondea con el aporte de la bibliografía crítica sobre los autores, incluyendo, como es natural, referencias electrónicas o entrevistas, género éste al que se concede mucha importancia a los efectos de completar la información. En algunos casos, en fin, Lage Fernández juzga pertinente incluir un apartado de "Comentarios" en el que se hace eco de reseñas breves o resúmenes eficaces de las historias.

En el capítulo cuarto aparece una bibliografía básica sobre fundamentos teóricos de literatura infantil y juvenil, así como de historiografía o de animación a la lectura. Hay aquí un ejercicio voluntario de constrictión que, en todo caso, puede contrarrestarse acudiendo a otro tipo de listados bibliográficos académicos exhaustivos, localizables incluso en alguna de esas aportaciones básicas anotadas por Lage Fernández. No puede faltar en una obra como ésta la seriación de los más importantes Premios Nacionales e Internacionales otorgados anualmente a instituciones, autores y obras. Se da cabida a los Premios de Literatura Infantil y Juvenil concedidos por el Ministerio de Cultura desde 1978; los "Premio Lazarillo", desde 1958; los de la Comisión Católica Española para la Infancia (desde 1962), el más reciente "Premio Nacional de Fomento de la Lectura"; o los prestigiosos premios internacionales "Astrid Lingren", "Andersen" o el "Premio Iberoamericano". Como es natural, de la lectura de este capítulo se obtiene una información panorámica complementaria a la ofrecida en las secciones anteriores.

Pero el apartado que refuerza el emblema que identifica la literatura con la vida, y al que se acoge el autor en una de las citas que aparecen en los preliminares de la obra, viene ocupado por la transcripción de una veintena de entrevistas a autores entre los que se incluyen Monserrat del Amo, Eliecer Cansino, José Antonio del Cañizo, Agustín Fernández Paz, Alfredo Gómez Cerdá, María Gripe, Fernando Lalana, Jordi Sierra i Fabra; extraídas todas ellas de la revista *Platero*, no así la dedicada a una de las autoras de culto de Lage Fernández, Cristina Nöstlinger, compuesta en este caso a partir de tres entrevistas insertas en otras publicaciones. No cabe duda de que las respuestas de los escritores componen un cuadro de valoraciones estéticas, de influencias, de lecturas formativas, de claves, en

definitiva, del taller del creador. Ello contribuye no poco a hacer de este "Diccionario" un instrumento vivo indispensable a partir de ahora en todos los ámbitos que tienen que ver de una manera u otra con la literatura infantil y juvenil. Lo más importante, sin embargo, es que esta obra, fruto de la experiencia del autor, señala un camino por el que necesariamente ha de transitar la investigación sobre la materia, desarrollando, ampliando o adensando cada una de las vetas roturadas por Lage Fernández.

Mónica Álvarez Pérez
Universidade de Santiago de Compostela
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en
Humanidades
monica.alvarez3@gmail.com

Lluch, Gemma (2010). *Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes. Los comités de valoración en las bibliotecas escolares y públicas*. Colección: *Biblioteconomía y Administración Cultural*, nº17, Gijón: Ediciones Trea, 182 pp. ISBN: 978-84-9704-521-6.

¿Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes? Probablemente sean muchos los mediadores que se sientan identificados al reconocer en dicha cuestión, gran parte de las dudas que se plantean al enfrentarse al difícil cometido de formar lectores competentes. Comedido cuya dificultad se ve seriamente incrementada, si tenemos en cuenta que en la actualidad los medios de comunicación mantienen una posición hegemónica en la sociedad, situándose en un nivel de preferencia mayor respecto de los libros por parte de los jóvenes.

Precisamente en esta vorágine de retos y dificultades, con la finalidad de fomentar el hábito lector entre el lectorado infanto-juvenil, surge una de las últimas obras de Gemma Lluch titulada *Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes. Los comités de valoración en las bibliotecas escolares y públicas*, cuyo objetivo primordial es dar respuesta al interrogante con el que se ha comenzado el presente trabajo, dando lugar a un manual de ayuda destinado a aquellos mediadores e intermediarios que desarrollan sus funciones, principalmente, en el seno de las bibliotecas escolares y públicas.

Esta obra es una muestra más, dentro del conjunto de propuestas ofrecidas por la autora, de su preocupación respecto de la selección de obras destinadas a la formación del lectorado infantil, tomando como base el análisis al que deben ser sometidos dichos textos. Gemma Lluch, profesora titular de la Universidad de Valencia, ha contribuido a clarificar los criterios básicos a tener en cuenta en dicho análisis, con obras como, *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles* y *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, entre otras.

La obra que nos ocupa, adaptación de un trabajo anterior titulado *Como reconocer los buenos libros para niños y jóvenes. Orientaciones de una investigación de Fundalectura* (Colombia), propone la constitución de comités de valoración como una herramienta que ayude a los diferentes mediadores a intercambiar conocimientos y experiencias, en el intento de construir un conjunto de criterios sólidos sobre los que sustentar el análisis y la selección de obras destinadas a los lectores infantiles y juveniles.

Al igual que en obras anteriores la autora repite fórmula combinando en su discurso teoría y praxis, lo que convierte a esta obra en un manual clarificador de la metodología que en ella se propone. La estructura seguida, por lo tanto, tiene en cuenta a sus destinatarios inmediatos, intermediarios y mediadores en su mayoría que, lejos de constructos teóricos, precisan de respuestas claras que les ayuden a desempeñar sus funciones. Se propone así un itinerario claro de lectura que, de manera secuencializada, aborda las diferentes dudas existentes en torno al tema, adelantándose de forma magistral, a las dudas e interrogantes del lector.

En este sentido, y a lo largo de doce capítulos agrupados en tres partes intituladas, "Una biblioteca para la formación del lector", "Los criterios de valoración de los libros", y, "La experiencia de Fundalectura y sus materiales", la autora trata de dar respuesta, de una forma clara y concisa, a interrogantes como los siguientes: ¿qué herramienta se presenta como la más adecuada en la selección de obras para los lectores infantiles y juveniles?, ¿cuáles son los criterios a considerar en dicha selección?, y, ¿cómo llevar a cabo dichas recomendaciones?

La primera de las cuestiones planteadas es abordada en la primera parte del libro, "Una biblioteca para la formación del lector", ofreciendo, por un lado, la descripción de un protocolo para la formación de comités de selección y valoración de libros, y por otra, la proposición de una investigación para la evaluación de los mismos. Los comités de valoración son presentados como un recurso útil para las bibliotecas públicas y escolares, por ser estos considerados, tal como señala Gemma Lluch, un espacio único en el que intercambiar conocimientos y experiencias en torno a obras de la literatura infantil y juvenil. Se potencia, por lo tanto, la construcción de un diálogo permanente entre los diferentes miembros involucrados en la promoción de la lectura y en la formación del hábito lector.

En resumen, en esta primera parte se describe minuciosamente en qué consisten dichos comités de valoración proporcionando los objetivos primordiales de los mismos y, además, detalla el proceso a desarrollar, los instrumentos empleados, y el análisis de los resultados obtenidos, en la investigación que se propone para la evaluación de los comités de valoración.

En el segundo de los apartados trata de dar respuesta al segundo de los interrogantes planteados, ¿cuáles son los criterios a considerar en la selección obras?, proponiendo para ello, una serie de criterios de análisis y evaluación de las obras recomendadas diferenciando, en su cometido, los criterios a tener en cuenta en función del género literario ante el que se encuentren los bibliotecarios, bien sean relatos, textos dramáticos o poesía. Se abordan, además, cuestiones como las siguientes: ¿cuál es la temática recomendada en función de la edad del lector?, ¿qué estructuras discursivas se adaptan mejor a las competencias cognitivas de los destinatarios?, etc.

Uno de los aspectos relevantes de la obra es que la autora no se limita a tratar el análisis de obras literarias, sino que, consciente del amplio abanico de lecturas que hoy en día constituyen el repertorio literario de los jóvenes, así como los diferentes intereses que motivan dichas lecturas, abarca también, el estudio de aquellas obras agrupadas en lo que se denomina "paraliteratura" destacando principalmente las diferencias de estas respecto de las obras literarias, los atractivos que presentan al lectorado infanto-juvenil, sus peculiaridades, y, finalmente, los ejes en torno a los cuales se podrían valorar dichos textos.

Obviamente, entre dicho abanico de lecturas, no podían faltar las referidas a los textos escolares que constituyen un número importante de los libros que, con una finalidad informativa y a los que se acude con objeto de aumentar los conocimientos en torno a las disciplinas educativas, deben ser leídos por los escolares en la actualidad.

Tras la lectura de los primeros apartados de la obra, quizá, muchos de los profesionales que desempeñan sus funciones en instituciones dedicadas a la formación de lectores, se pregunten en qué medida es posible llevar a cabo dichas recomendaciones y, a su vez, en qué medida se adecúan a las funciones que ellos han de desempeñar. Por ello, en el último apartado, y a modo de ejemplo, se describe la experiencia desarrollada en Fundalectura dando a conocer parte del material utilizado

en las sesiones de valoración, compartiendo fichas, instrumentos y métodos, con los lectores de la obra.

El resultado es una guía práctica y muy operativa, que de forma sencilla y concreta, da respuesta a gran parte de los interrogantes suscitados por mediadores y bibliotecarios en sus funciones como formadores del hábito lector.

Pilar Bendoiro Mariño
Universidade de Santiago de Compostela
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en
Humanidades
pilarben.marino@gmail.com

Pérez Pico, Susana and Manuela A.
Candelas Colodrón (eds.) (2010). *Diálogos
intertextuales 4: Discursos (audio)visuales
para un receptor infantil y juvenil.
Estudios de literatura infantil y juvenil:
medios audiovisuales*. Peter Lang. 158 pp.
ISBN: 978-3-631-58921-2.

This work forms part of an interesting collection titled "Intertextual dialogues" in which several other volumes were already published. This collection was created with the aim of disseminating the state of Children and Young Adults' Literature from different theoretical paradigms.

The volume we are dealing with in these pages corresponds to number 4, and it is about *(Audio)visual discourses aimed at a children and young adults' audience*. The volume brings together nine works about the favourable reception of the new generation narrative products like videogames, online games or virtual realities, as it is indicated in the "Introduction" by Susana Pérez Pico; it also deals with a huge variety of narratives based on images and sounds addressed to youth, like comics, cinema, television or videos.

In every work collected in this volume, written text is related to its version regarding the aforementioned media. Following these lines the first work, by María Jesús Agra, Carmen Franco Vázquez and Blanca-Ana Roig Rechou, is about the relation text-image in fiction narratives from an educational point of view. This relation is exemplified through the analysis of the Castilian and Portuguese editions of the work *A lingua das bolboretas*, by Manuel Rivas. This article is finished with several reflections on the analysis of the educational value of picture books.

In the following article, by Susana Pérez Pico, a reflection is made on the different adaptations of the Hollywood classic *Little Women* and their relation with the literary text. The author focuses on the adaptations made by George Cukor and Mervyn LeRoy from different lines, that is to say, the adaptation theory, the compared narrative, analysis of filmic discourse, the cultural studies and the feminist theory lines. The main aim of this article is the analysis of feminine characters and their change from text to text. As a conclusion, it states that the relation between a novel and its adaptation to cinema cannot be reduced to the unique criterion of fidelity among versions, but a quite more complex set of inter relations should be studied.

To continue with, María Teresa Vilariño Picos made the only treatment of videogames gathered in this present volume, stressing the difficulty of introducing the digital language in literary theory and, more specifically, children and young adults' literature. Taking this into account, the first part of the article is focused on pointing out the necessity of introducing this digital literary matters into the literary studies, and then to classify the different digital texts through, mainly, entertainment videogames available at the current market. This videogames are analyzed from a narrative point of view focusing on the interaction among images, sounds and the player, exemplified by means of the

analysis of the *Super Mario Bros* videogame as one of the first great successes of Nintendo addressed to children.

The following article is about the appearance of the audiovisual Galician market. Its author, José F. Colmeiro, explains through the analysis of the work *El bosque animado* the technological and economical circumstances that caused its emergence analyzing as well the development of the audiovisual Galician output from the nineties on. To achieve his aim, the author focuses on the products from the independent animation studio Dygra and the enterprise Bren Entertainment, an affiliate with Filmax Entertainment, concluding that the Galician audiovisual market is perfectly capable of competing with the world market although he points out the lack in quality regarding content matters.

Ana Belén Chimeno del Campo treats the development of the historical mythical Preste Juan legend from its origins in the twelfth century until its current presence in Marvel comics from 2007. The article analyses the different Preste Juan heroic characteristics that were reintroduced in the comic series *Avataars: Covenant of the Shield* (2000) and their relation with the medieval origins of the legend stressing some similarities between both, a fact which proves the recuperation of the original characteristics of the myth by Marvel.

Next is an article by Rubén Varillas Fernández, who thoroughly makes a review on the history of comic from its European origins till its establishment in the United States at the end of the nineteenth century stressing that although the characters of these first comics were mainly children they were indeed addressed to adults. In these lines the author analyzes the development of both the main character figures and the children readers pointing out circumstances like the influence of the immigration influx in the US at the end of the nineteenth century, the didactic motivation to comics in Europe at this same time, the appearance of the *comic-book* in the US where the pages were mainly filled with pictures of adults and which decadence was followed by the appearance of the terror genre with its creative freedom, or the disappearance of the children comic at the end of the treated period and the following success of the adults comic.

On her part, Veljka Ruzicka Kenfel compares the original novel by Erich Kästner *Das doppelte Lottchen* (1949) and the last film adaptation of this work, made by Disney in 1998, *The Parent Trap*. The article commences with a review on all the topics treated by Kästner in his works addressed to children stressing the autobiographical data present in them. To continue with, the author analyses the similarities and the differences among those two works aforementioned mainly regarding the story line, pointing out the characteristic didactic character of the novel contrasted with the American materialistic values in the film version.

To continue with, Carmen Luna Sellés studies the Tim Burton film *Big Fish*, analyzing its main characters and the discourse regarding what she stresses the film as an example of contemporary narrative art. And last but not least, Isabel Sempere Serrano talks about the film *Marcelino pan y vino* as one of the filmic European output which employs children as main characters during the fifties. The author points out the precarious economical and social situation of these children, that is to say, the lack of a proper childhood due to the necessity of survival. Sempere Serrano includes in this category the Spanish movies with children and analyses the aforementioned one as an example of this tendency in Spain.

This collection of articles offers other forms of reading for the pleasure of youth in the twenty first century, when the spread of these products is a consolidated fact that should be taken into account to attract young readers towards literary texts. For this reason and as it is also pointed out in the "Introduction", "quizá el primer paso para la integración de la educación audiovisual y digital en el programa curricular de los centros educativos sea incluir estos nuevos tipos de narraciones en los corpus de la literatura infantil y juvenil, abrirles la puerta de la investigación académica, tratar estos textos con rigor analítico y crítico, en vez de descartarlos por su "vulgarización" de los textos canónicos de la literatura infantil, como se ha venido haciendo hasta la fecha" (p. 7-8).

This is considered to be an essential work because it faces up to new literary forms by means of analytical discourses, most of which mean to be the starting point for new researches that almost certainly will be in accordance to the new reading habits mediators will have to face more and more.

Eulalia Agrelo
Universidade de Santiago de Compostela
eagrelo@yahoo.es

Roig Rechou, Blanca Ana, Isabel Soto López
y Marta Neira Rodríguez (Coords.) 2010.
*Reescrituras do conto popular (2000-
2009)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 241
páginas.

En el mes de febrero de 2004, por medio de la profesora de la Universidade de Santiago de Compostela, Blanca-Ana Roig Rechou, se realizó el Iº Encontro de Investigadores de Literatura Infantil e Xuvenil do Marco Ibérico. A este evento asistieron profesores universitarios del ámbito lingüístico castellano y de los restantes ámbitos lingüísticos del marco ibérico, es decir, de los espacios geográficos insulares y peninsulares, que integran España y Portugal y que constituyen una Comunidad Interliteraria Ibérica, debido al flujo de intercambios socio-político-culturales que inciden en su producción literaria. A lo largo de las sesiones celebradas, se expusieron las fortalezas y debilidades de las literaturas infantiles y juveniles de estos ámbitos, además de revisarse las líneas de investigación vigentes en las diferentes Universidades, lo que derivó en la redacción de un documento con las líneas de investigación a iniciar y reforzar en relación a la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ).

A raíz de esta reunión, también se creó una unidad de investigación que, con el tiempo, se fue ampliando y dio lugar a la Red Temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIJMI) que, entre otras acciones, analiza en volúmenes monográficos temas concretos sobre la LIJ desde presupuestos metodológicos y teóricos actuales. Posteriormente, los resultados de estos análisis se presentan en el "Curso de Formación Continua AS LITERATURAS INFANTÍS E XUVENÍS IBÉRICAS. A SÚA INFLUENCIA NA FORMACIÓN LECTORA", que se celebra al amparo de la Universidade de Santiago de Compostela y de otras instituciones. Estos cursos se estructuran en una modalidad virtual, que incluye panorámicas de las Literaturas escritas en las distintas lenguas de España, de la portuguesa, de la inglesa, de la alemana y de alguna iberoamericana, además de selecciones de obras en estas lenguas enfocadas a la educación literaria y comentarios sobre ellas; y otra presencial, de carácter más práctico, que posibilita el contacto con los autores seleccionados e incluye una exposición sobre el estado de la investigación, recitales, representaciones y talleres, entre otras actividades.

Desde el año 2004 y hasta la actualidad, como resultado de cada una de las reuniones de la Red Temática LIJMI y de las reflexiones sobre las temáticas elegidas para cada Curso, se trataron en monográficos las siguientes cuestiones: "Cine y literatura", "Revisitar los clásicos", "Multiculturalismo e Identidades Permeables", "Teatro infantil. Texto y representación", "La Guerra Civil en la narrativa infantil y juvenil", "La poesía infantil y juvenil. Siglo XXI" y "Reescrituras actuales del cuento popular. Siglo XXI". Sobre esta última temática gira el volumen objeto de esta reseña, que aglutina un amplio abanico de estudios y materiales sobre el cuento popular en diferentes puntos geográficos.

Las páginas iniciales de *Reescrituras do conto popular (2000-2009)* acogen el artículo introductorio de Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears), "Reescriptures de les rondalles en

el s. XXI (2000-2009)" (pp. 13-30), en el que aborda una serie de cuestiones básicas que permiten internarse en la materia, a la vez que les da unidad a las restantes colaboraciones de este monográfico. Después de referirse a la vinculación existente entre la literatura oral y la literatura escrita, alude a la complejidad de este juego de influencias, que proporciona una inestimable información sobre el estudio de la recepción de la obra literaria y las sociedades. A partir del nacimiento de la LIJ en el siglo XVIII en Europa y la escolarización de la población, explica que los editores buscaron materiales en el acervo folklórico para ofrecerle a su potencial lector y apunta que fueron muchos los autores que buscaron personajes y motivos de la tradición popular sobre los que elaborar su propuesta literaria, tal y como hicieron ETA Hoffmann, Carlos Collodi, Lewis Carroll, J. M. Barrie y Oscar Wilde, entre otros.

Tras esta revisión general, insiste en que muchos de estos autores les dieron un tratamiento nuevo a los antiguos motivos narrativos heredados de los cuentos, dotándolos de un sentido diferente. Para sistematizar este ejercicio literario tan frecuente, Valriu se apoya en su trabajo teórico "Les rondalles i la literatura infantil", que publicó en *Articles* (monográfico "La narració") en el año 1998. En él ofrece una sencilla, pero muy útil clasificación, en la que establece cuatro formas de emplear la herencia tradicional en la literatura de autor: el "uso referencial" (los elementos de origen folklórico aparecen como en la tradición); el "uso lúdico" (los elementos se invierten, mezclan, descontextualizan o reinventan con una voluntad festiva o iconoclasta); el "uso ideológico" (los elementos son reutilizados, ya que se dotan de un contenido ideológico con una intención formativa; y el "uso humanizador" (los personajes arquetípicos de los cuentos son humanizados). Es una pena que esta clasificación solo quede apuntada y no se profundice más en ella por ser referencia constante de los trabajos posteriores, así como se incluya en el medio de una panorámica sobre las reescrituras, pues su lugar idóneo estaría como cierre de este artículo y abriendo camino a los siguientes.

A continuación, retoma la perspectiva histórica y se sitúa en los años posteriores al gran conflicto bélico y comenta que la literatura de las décadas de los 50 y los 60 optó por poner el acento en los valores de la convivencia y se decantó por el grupo como protagonista. Señala que esta línea se mantuvo en los años 70, al tiempo que surgió un realismo diametralmente opuesto, que propugnaba que a los más pequeños les había que mostrar un mundo con sus luces y sombras, por lo que se produjo un descrédito de la fantasía y del mundo de las viejas leyendas. También reconoce que, a finales de los años 60, la reivindicación de la imaginación como una potencialidad humana llegó a la LIJ de la mano de Bruno Betteheim y de Gianni Rodari, que con su *Gramática de la fantasía* impulsó una tendencia literaria que reinventa la herencia tradicional, sin eximirla de ideología.

Puntualiza que, a causa de los sucesos políticos vividos en España, su LIJ experimentaría estas tendencias con cierto desfase temporal y subraya que el uso de los referentes folklóricos por parte de los escritores ha de entenderse teniendo en cuenta que parten de una herencia vivida y que son sensibles a las tendencias literarias del momento, además de ser un acto de "afirmación nacional" de valoración de las propias raíces, a menudo negadas y menospreciadas por la ideología dominante. De igual modo, manifiesta que las obras publicadas con influencia de los cuentos son generalmente muy atractivas y trabajadas a nivel literario, con abundantes referencias a la literatura culta y a la popular, con pinceladas de desmitificación y con estructuras, por veces, complejas y, al mismo tiempo, bien atadas. También apunta que en estos textos la herencia popular acostumbra actuar como referencia en clave simbólica a los problemas actuales y, en algunos autores, puede tener un toque de humor,

además de reconocer que hay un tema que nace de la fábula y que solo se manifiesta en la producción contemporánea, la valoración y reivindicación de la narración oral.

Por otra parte, afirma que los cuentos actuales repiten el esquema del cuento maravilloso de V. Propp y conservan los modelos de los héroes y de los donantes, si bien donde hay más transformación es en los agresores, que se mueven por la maldad, la codicia o la ambición. En cuanto a los personajes maravillosos, determina que, aunque su popularidad los pudo convertir en un estereotipo próximo a la caricatura, hubo autores que lograron crear seres maravillosos de carne y hueso, con una historia y unos sentimientos. Habla de la conexión que siguen manteniendo las hadas, ondinas y "seres diminutos" de hoy con la tradición popular, a la vez que los gigantes de los cuentos modernos se distancian porque son tranquilos, ecologistas y un poco tontos. Observa que los personajes relacionados con el miedo desaparecieron o se transformaron en sombras amables o ridículas, produciéndose en ellos un "uso ideológico" del legado cultural tradicional. Por último, estima que estos libros, que son para la infancia actual y se inspiran en la tradición, transmiten valores indispensables para el crecimiento personal y la vida en comunidad, así como las relaciones positivas con el medio natural, la defensa de la imaginación y de la fantasía, la reivindicación de la narración oral y la disminución del elemento mágico a favor de la reflexión, del ingenio y del diálogo.

A partir de los criterios de sistematización marcados por Caterina Valriu, incluso matizándolos, se incluyen seis trabajos en el apartado "A reescritura no ámbito lingüístico ibérico", que abordan las reescrituras del cuento popular en los ámbitos lingüísticos que constituyen LIJMI dentro del período marcado, 2000-2009, aunque son comunes las referencias a los inicios para favorecer la contextualización. Jesús Díaz (Universidad de La Laguna) y María Victoria Sotomayor (Universidad Autónoma de Madrid) son los responsables del artículo "Metamorfosis del cuento popular en castellano" (pp. 35-59). En él indican que, en el período estudiado y con anterioridad, conviven dos tendencias en relación al cuento oral, ya categorizadas por Valriu. Por una parte, los citados "uso referencial" y "uso lúdico" y, por la otra, el "uso ideológico", mientras que el "uso humanizador" supone un verdadero perspectivismo más común en la literatura para adolescentes. Insisten en que en este decenio del siglo XXI el cuento popular sigue muy vigente tanto en traducciones y adaptaciones de cuentos clásicos como en el aprovechamiento de sus recursos en las narraciones de nuevo cuño, manteniendo una tendencia iniciada con las reescrituras de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Alonso de Santos. Delimitan dos franjas muy diferentes: la de la literatura para los más pequeños, afectada por las concepciones de los adultos y mantenedora del "uso ideológico" y "uso lúdico"; y la de la literatura juvenil, que escapa a la recomendación de los mayores y ensaya el "uso referencial" y "uso humanizador", además de ser portadora de los recursos de la narrativa oral y de la novela popular con una importante eclosión de los géneros del fantástico, de gusto medievalizante, y de las nuevas corrientes góticas, menos ensayadas en castellano.

En base a diferentes fuentes teóricas y ejemplificaciones, se adentran en la estructura de estas narraciones, en las que aprecian un respecto fiel a los moldes del cuento maravilloso, pese a ser frecuente encontrar modos narrativos específicos tomados de la novela clásica y de la novela popular de aventuras o de género. Realizan la misma práctica de análisis para tratar los tópicos, motivos y símbolos de los cuentos orales e, incluso de la propia tradición literaria infantil, que se detectan en las narrativas actuales. Asimismo, en el estudio que hacen sobre el tratamiento de los personajes,

indican que conviven los más fieles a las características y connotaciones de cada figura con los usos desmitificadores y humanizadores, para terminar citando el propósito educativo de estos textos. Se trata, en fin, de una clarificadora exposición que nos permite comprobar las deudas de la LIJ castellana con los recursos del cuento popular, que siempre se revelaron idóneos para sus destinatarios, al mismo tiempo que permite ver cómo se combinan diversos factores (mercado, sistema educativo, requerimientos del lector, etc.) para garantizar la presencia del cuento popular.

El siguiente artículo, "De la rondalla al conte: la tradició popular en la literatura catalana actual" (pp. 63-82), se centra en el ámbito catalán y nadie mejor que la especialista en la materia, la profesora Valriu, para examinar y valorar cómo los escritores catalanes actuales continúan inspirándose en los modelos populares cuando se dirigen a los lectores más jóvenes y determinar si los elementos populares aún son entendidos y aceptados, si se convirtieron en un referente común insubstancial y tópico, si se modificó su sentido profundo y, en definitiva, si todavía son apropiados y útiles para entretener, enseñar y conmover a los jóvenes lectores. Con esta pretensión seleccionó entre la producción narrativa catalana de 2000-2009, un total de treinta obras representativas del uso que los autores actuales hacen de los referentes tradicionales, a partir de las cuales efectuó una lectura atenta de estos materiales que la licitan para delimitar los libros con claras influencias de los cuentos, ya sean en el argumento, la estructura, los personajes, los temas, las coordenadas espacio-temporales, el lenguaje y los elementos paratextuales. Concluye que los libros analizados proponen un modelo social bastante coherente y unitario, ofreciéndole al potencial receptor una visión de un mundo idealista, en el que los conflictos se pueden resolver con el esfuerzo, la reflexión y la colaboración, y también una cierta dosis de imaginación, ingenio y magia. Al comparar este modelo con el propio del cuento maravilloso, destaca que la diferencia está en la valoración explícita de la amistad y de la libertad y en el hecho de remarcar de forma clara la necesidad de respetar y valorar el patrimonio natural y cultural, que en el cuento tradicional podemos considerar implícitos.

El ámbito gallego es abordado por las investigadoras de la Universidad compostelana, Blanca Ana Roig y Carmen Ferreira que, en "O conto de transmisión oral na LIX galega" (pp. 83-105), hacen un breve, pero intenso recorrido, por la reescritura en esta Literatura, desde la aparición de su obra inaugural, *Margarida a do sorriso d'Aurora* (1927), en la que Evaristo Correa Calderón hizo una especie de compendio de los cuentos de hadas pero actualizándolos, hasta finales del siglo XX, que es cuando afloraron las reescrituras con la fijación del mercado editorial. Por coherencia interna del monográfico, parten de la delimitación teórica de Valriu para referirse a un conjunto de obras que pueden introducirse dentro de los usos delimitados para el cuento popular, teniendo en cuenta las que más recepción tuvieron, las que alcanzaron algún galardón o las que se consideran de mayor calidad estético-literaria. Así, además de referirse a las cualidades generales de la producción existente en los cuatro usos determinados –instrumental (uso que Valriu denomina referencial), lúdico, humanizador e ideológico–, tratan con detalle y amparo teórico uno o dos títulos dentro de cada una de estas modalidades, atendiendo a su estructura, argumento, personajes, finalidad y ambientación. Tras esta sugestiva exploración, apuntan que el hipotexto más empleado es el modelo del cuento maravilloso estudiado por Propp y Antonio Rodríguez Almodóvar y del cuento de animales, en menor medida, porque su estructura es la que mejor se adapta a las características psicológicas y evolutivas del público infantil y juvenil, siendo el uso instrumental el más frecuente en estas obras. En relación al uso

lúdico, observan que los elementos que se retomaron desde el hipotexto fueron aquellos personajes identificados como agresores, que aparecen subvertidos o modernizados, y son además los actantes de las obras incorporadas en el uso humanizador, por estar dotados de sentimientos y hondura psicológica. Por último, precisan que en el uso ideológico se recogen las preocupaciones y valores que se desea rijan la sociedad actual.

Posteriormente, José António Gomes (ESE-Instituto Politécnico de Porto), Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro) y Sara Reis da Silva (Universidade do Minho) proponen en "Reescritas do conto tradicional na literatura portuguesa para a infância e juventude (2000-2009)" (pp. 109-124) una lectura crítica de un corpus de obras de este período, del que se analizan las formas de reescritura de la tradición y a partir del cual determinan sus principales tendencias actuales, entre las que destacan la subversión y la parodia. A través de este atractivo ejercicio, demuestran que en la primera década del siglo XXI continúa inalterada la vitalidad hipertextual de la literatura oral tradicional y de las versiones literarias de los cuentos tradicionales hechas por Charles Perrault o los hermanos Grimm. Puntualizan que esta vitalidad continúa nuevas sendas que, poco a poco, se alejan del uso meramente referencial de la materia tradicional, acentuándose una línea que ya viene de la segunda mitad del siglo pasado, a través de autores como Ilse Losa, Sophia de Mello Breyner Andresen y António Torrado, entre otros. Destacan que este interés por la reescrita de motivos, temas, personajes y situaciones tópicos de esa materia narrativa continúa atrayendo a autores consagrados, a los que se suman autores más jóvenes, determinándose una aproximación de los autores de narrativa juvenil y de aquellos otros centrados en el álbum. Explican que estas mutaciones genealógicas están acompañadas de una evolución a nivel de los temas abordados y de una mayor visibilidad de los juegos intertextuales y metaliterarios, así como señalan que la tendencia al desmontaje de viejos estereotipos adquiere particular expresión. También exponen que la reutilización de la literatura oral tradicional sirve ahora para todo tipo de propósitos y que las tipificadas arquitecturas diegéticas, los escenarios y situaciones son objeto de un proceso que intensifica su complejidad, lo que puede dejar un texto en la frontera de la literatura para adultos. En conformidad con esta realidad, estiman que los nuevos textos reclaman, por veces, para su competente lectura, la llamada, cada vez más exigente, de los intertextos con los que se complacen en dialogar.

En "Herri-ipuín berriak euskal HGL-N" (pp. 125-139) ("Novos contos populares na LIX vasca", pp. 141-157), los profesores de la Universidad del País Vasco (Euskal Herriko Unibertsitatea), Xabier Etxaniz Erle y José Manuel López Gaseni, destacan la importancia de los cuentos populares en la LIX vasca que, en los últimos años, volvieron a ser recuperados con la voluntad de situar en el mercado nuevos productos literarios, por lo que citan antologías de cuentos populares, álbumes, algunas de las traducciones hechas por la editorial Kalandraka y las reediciones de los libros de la colección "Mari". Partiendo de Gérard Genette (1989), fijan una clasificación de lo que llaman "nuevos cuentos populares" de la LIX vasca y comentan que en estos años fueron muchas las obras de LIX que recrearon o reescribieron cuentos populares para adaptarlos a diversos usos, sobre todo el lúdico y el ideológico. En este sentido, consideran que la familiarización del público infantil con los cuentos tradicionales posibilita una doble lectura –la del hipertexto y la del hipotexto– al tiempo que promueven el juego que se establece entre el autor y el lector, sin olvidar los mensajes ideológicos positivos a favor de la lectura y la recuperación del folklore. Su propuesta clasificatoria los lleva a analizar un conjunto de

textos del primer decenio del siglo XXI, diferenciando aquellos que establecen una relación intertextual con la tradición y otros que muestran relaciones de imitación del tipo *pastiche*, para luego detenerse en aquellos que proponen una relación de parodia con sus hipertextos y aquellos que se sirven del travestimiento, es decir, el tipo de hipertextualidad con intención satírica. Para terminar, reparan en una novela que está a medio camino entre la hipertextualidad y la metatextualidad y que tiene como referente el conocido cuento de *La bella durmiente*, *Itsasoko loki ederra* (2009), de X. Mendigure, en la que confluyen elementos, argumentos y personajes de los cuentos clásicos y una infinidad de referencias a otras cuestiones, dando lugar a un libro repleto de humor y que combina el surrealismo, la modernidad y la imaginación con la tradición popular.

Abandonamos la península acompañados de Laura Guerrero Guadarrama y Christina Soto van der Plas (Universidad Iberoamericana Ciudad de México) que, en "Reescrituras, subversiones paródicas e intertextualidades desde la posmodernidad" (pp. 163-187), hacen un sintético repaso por el desenvolvimiento de la oralidad a la escritura en la LJJ mexicana, desde los cantos con los que se buscaba formar a los más pequeños, los *Huehuetlatolli* nahuas, hasta aproximarse a la producción actual de las reescrituras de los cuentos populares de algunas editoriales mexicanas publicados de 2005 a 2010. A través de esta pertinente revisión, determinan cuatro tendencias fundamentales en los juegos de la reescritura: la subversión del cuento de hadas, donde el género sobre-codificado se modifica con un sentido crítico y en otro contexto; la memoria histórica, que comprende libros alineados con la historia "oficial" y visiones periféricas que modifican esta historia para convertirla en narraciones con una gran dosis de ficción e intimismo; las leyendas tradicionales mexicanas inscritas en la memoria familiar o regional, así como su rescate en versiones contemporáneas; y una serie de cuentos narrados por medio de la técnica de una historia marco que soporta las demás, a modo de *Las mil y una noches*. Insisten en que en esta serie de reescrituras es fundamental la intertextualidad, la parodia, la ironía y el juego con el canon de la LJJ.

También desde el ámbito iberoamericano, João Luís Ceccantini y Geovana Gentili Santos (Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho') y Thiago A. Valente (Universidade Estadual do Norte do Paraná) en su trabajo, "Entre fadas e sacis: a literatura infantil brasileira e a tradição oral" (pp. 189-213), se detienen en dos escritores que inauguraron el diálogo fecundo con el cuento de hadas y el cuento popular. Se trata de Figueiredo Pimentel, que publicó sus textos al final del siglo XIX, y de Monteiro Lobato, cuya producción es de las primeras décadas del siglo XX. Comentan que si el primero opera sobre todo en el ámbito de la adaptación de la tradición europea instaurada a la "linguagem brasileira", el otro se revela un artista muy creativo e innovador, pues confeccionó una literatura infantil capaz de agregar y de "*re-apresentar*" diferentes tradiciones culturales en un espacio ficcional típicamente nacional. Tras su muerte, apuntan que el terreno fue ocupado por pseudo-autores más pendientes de la vertiente educativa, siendo retomada la propuesta de Lobato a partir de la década de los años 70, cuando se publicaron diversas obras que, en el caso del cuento de hadas, del cuento popular brasileño y de la recuperación de la tradición oral, retoman ese imaginario para enfrentarse con un espíritu crítico a cuestiones socio-políticas, conduciendo al lector a la reflexión. Viendo cómo esos textos dialogan con los cuentos de hadas y géneros afines, los clasifican como cuentos de "reescritura lúdica" y, en algunos casos también, como de "reescritura ideológica", debido al nivel crítico presente en esas obras. Completan su valiosa aportación con la alusión a autores

como Fernanda Lopes de Almeida, Bartolomeu Campos de Queirós, Sylvia Orthof, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, Chico Buarque y Marina Colasanti. Terminan aproximándose a Ricardo Azevedo, escritor e ilustrador muy ligado al acervo de la cultura oral en su producción teórica y artística, destacando su obra, *Armazém do folclore* (2002), una muestra de su trabajo meticuloso de rescate de la tradición, que no pierde de vista la idea de la continua actualización y reapropiación creativa de un rico patrimonio cultural instituido.

Como es habitual en estos monográficos, su penúltimo apartado corresponde a "Unha selección para a educación literaria" (pp. 215-224), que reúne 100 títulos que ilustran diversas estrategias de reescritura del cuento popular. Esta selección fue elaborada por los especialistas que firman los anteriores estudios y resulta muy pertinente para la total comprensión de sus contribuciones y para facilitar la labor de los mediadores en su tarea de educar literariamente, pues se eligieron aquellos títulos citados en los distintos recorridos atendiendo al periodo temporal analizado y combinando criterios como su calidad, recepción crítica y galardones recibidos. Como novedad, se incorpora una "Bibliografía seleccionada e descrita sobre o conto" (pp. 225-241), que es de gran valía para todo aquel interesado y con voluntad de ahondar en la cuestión.

A partir de una lectura plurilingüe, ya que todos los trabajos aparecen en su lengua original, salvo el vasco que por la dificultad que entraña su lengua se acompaña de una traducción al gallego, y de unas propuestas de estudio que se nutren de tradiciones culturales diferentes, todo aquel que se acerque a estas *Reescrituras do conto popular (2000-2009)* puede percibir que, a pesar de las particularidades, son muchos los vasos comunicantes que se extienden entre los diferentes ámbitos en relación a esta tendencia. Es de destacar, pues, la vitalidad hipertextual de la literatura oral tradicional, palpable en el interés por la reescritura y la adaptación de temas, personajes, motivos y tópicos, que experimentan diferentes cambios en función de las conveniencias de una comunidad, a las distintas corrientes literarias y a las finalidades lúdicas y didácticas, siendo revisitada por los escritores de renombre dentro de los diferentes sistemas literarios, lo que nos lleva a confirmar su vitalidad en la era de las nuevas tecnologías.

Lourdes E. Salgado Viñal
Universidade de Santiago de Compostela
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en
Humanidades
erea23@hotmail.com

Roig Rechou, Blanca Ana and Carmen Franco Vázquez (eds.) (2010). A Santiago. *Relatos infanto-xuvenís para o Camiño. Antoloxía* / Roig Rechou, Blanca Ana and M^a Jesús. Agra Pardiñas (eds.) *Itinerario de lecturas. De camiño a Compostela pola LIX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Turismo. Dirección Xeral de Promoción e Difusión da Cultura / ELOS (Asociación Galego Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/ Juvenil) / LIJMI (Thematic Research Network “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano”/ “Children and Young Adults Literature within the Iberian and Latin-American Framework”. ISBN: 978-84-693-1193-6 and 978-84-693-1194-3.

Literary education takes heart in this Holy Year of Santiago de Compostela thanks to the publication of two new volumes which offer the whole production written in Galician language as well as a selection of narrative fiction for the youngest readership on a traditional thematic line: Saint James's Way. With these literary works the readers receive a vision of the current scene of Children and Young Adults Literature starting from the plot line of the pilgrimage route to Compostela. The first volume I will comment upon already provides a definition of the concept of *anthology* in its introduction and then develops it as regards its relationship and interaction with the history of literature. The figure of mediator stands out as it plays an important role in the function of literary education of the expected readership, so that the selection provided by these two volumes take into account three main aspects such as instruction, pedagogy and education. They objectively criticise the fact of the lack of previous anthologies in Galician Children and Young Adults Literature and of the inclusion thereby of canonical writers who prevail over authors and authoresses without leaving a space for other selection criteria which include works which deviate from the canon. The editors of this volume adduce important data such as the absence of anthologies of a thematic nature faced with other more common anthologies of a poetical or dramatic nature. The publication of the anthology *A memoria das guerras na literatura infantil e xuvenil en lingua galega* (2004), by the editors of this volume, made it possible to put a stop to that absence, caused by a series of sociopolitical and cultural circumstances which hindered the development of the Galician literary system, precluding its consolidation until the 1980s. It is precisely at this point that Saint James's Way started to allow us to realise its importance as a configuring feature of such system and what it presupposed for Galician identity. Hence, Saint James's Way shows itself as a propitiatory agent before the mediator in its pedagogical function and this is why the present anthology decided to focus on him as the basic criterion for the selection of the narrative which appears on its pages. These writings offer a diverse range of topics which includes genre such as the detective story, fantastic and realistic literature, or even the gothic novel. When speaking of

contextualisation within a time frame, the Middle Ages were taken as a reference frame, wherefrom they were passed on to other time periods such as the current one or even to an indetermination of time, conferring thus more freedom on other stories. Besides, the election of the spatial situation fell onto one of the eight Jacobean routes, the "French Way", with its subsequent Jacobean characters such as Professor Matthew, the Devil or the Angels, which manage to impinge some humour on the narrative writings of which they form part.

The first story which opens up this anthology is the novel in two instalments by Joaquín Aguirre Bellver, *O bordón e a estrela: de Roncesvalles a Nájera* and *O Camiño de Santiago de Compostela: o bordón e a estrela*, both of them published in 1993. After a synopsis of both of them, it explains the main reason for the selection of specific chapters from this novel, which is the progressive building up of the culminating moment of its plot. They then describe the figures of the writer and the illustrator, Nivio López Vigil, to carry on afterwards with the reproduction of the fourth chapter of the first instalment -"Outra vez o camiño, cun alto en Irache", and the fifth one of the second, - "O final está cerca"- both centred on the adventures of Mateo and Geraud on its way to Compostela, through the village of San Domingos da Calzada and the Monte do Gozo. All selections in this volume adhere to the following structure: a synopsis of the story, a bio-bibliographical notice of the writer and the illustrator and the reproduction of an excerpt or chapter of the story. Thus, *O milagre das estrelas (Aventuras do mago Antón no Camiño de Santiago)* (1993), by Darío Xohán Cabana and illustrated by Liliana Vázquez, appears straightaway. The fifth chapter of this story, "Chega o señor Sant-Iago", referred by an omniscient narrator, is reproduced afterwards and constitutes the essence of the plot. Within this chapter, historical characters such as Carlomagno or even the Apostle himself can be seen during their journey along the Way. The turn is now for "Un milagre inesperado", the fifth chapter of the detective story *De como o Santo dos Croques se fai peregrino* (2002), by Pepe Carballude, winner of the Prize O Barco de Vapor 2002. This chapter is able to offer the readership the fictitious experiences of Professor Mateo, of main importance for the development of the story. From the volume by Fina Casalderrey, *Lúas de nácara* (2003), they have chosen its story "Refachos de néboa", where the emotional and sentimental side of the pilgrim on his/her journey to Compostela is shown. With *O peregrino a Compostela. Diario dun mago* (1998), by Paulo Coelho and translated into Galician by Eva Lozano and Ana Belén Costas Vila, the readership learns, through its first chapter, "A chegada", the phenomenology of the Jacobean Way, which sets up, on the other hand, the origins of its plot. By the words of Juan Farias and the illustrations of Xosé Cobas we arrive at *A pousada do sétimo día* (1998), translated into Galician by Xavier Senín Fernández. This is a short story based upon fantasy which, on its chapter "Caderno seis", manages to submerge all readers within a ghost story centred on Saint James's Way. *As flores do meu amigo* (2000), by Rafael Fernández Lorenzo and illustrated by Xosé Cobas, reproduces its tenth chapter, on which it may be observed some data concerning the toponymy, history and architecture of several locations along Saint James's Way. Francisco Fernández Naval brings us, from his story *Suso Espada. O misterio do Grial* (2002), illustrated by Beatriz García Trillo, an excerpt which belongs to the sixth chapter, where we can observe and rather feel a certain mysterious atmosphere which enfolds the Way and its pilgrimage. A compilation of short stories by Agustín Fernández Paz appears next, *O único que queda é o amor* (2007), winner of the Prize Xosé Neira Vilas for Best Children and Young Adults Book in 2007, the National Prize of Children and Young

Adults Literature in 2008 and the fifth Prize Frei Martín Sarmiento (3º ESO to Bacharelato) in 2009. Illustrated by Pablo Auladell, reproduces the story "Unha historia de fantasmas", which, by means of a first person narrator, refers the story of a woman pilgrim during her journey to Santiago, a story filled with suspense. The writer Concha López Narvée offers us her historical novel *Endrina e o segredo do peregrino*, on its first and second editions, 1992 and 2004, respectively. Translated into Galician by Silvia Gaspar Porras and Mercedes Doallo Biempica, it has got illustrations by Teresa Cámara Fernández de Sevilla on the first edition and by Noemí López on the second. Starting from its chapter "¿Por que marchar de continuo?", extracted from the second edition, it narrates the events occurred to two of its characters during their pilgrimage to Santiago, from the viewpoint of one of them, the annoyed Endrina. With *O bocexo do puma* (2000), by Gonzalo Moure, translated into Galician by Xosé Antón Palacio and winner of the Prize Xaén of Children and Young Adults Narrative Fiction in 1999 and more specifically with the reproduction of its first chapter, the readership is able to seriously ponder on those experiences born out of Saint James's Way. *Resalgario* (2001), by Antonio Reigosa, illustrated by Santiago Gutiérrez Gómez and winner of the Prize Raiña Lupa in the year 2000, is the next novel of which its chapter "O trato con San Croques", has been reproduced and which describes the end of the pilgrimage of its main character -who actually gives its title to the novel- at his entrance in Santiago. This anthology ends with a story by Gloria Sánchez, *A Galiña da Paz* (2002), illustrated by Manuel Uña, and which reproduces its twelfth chapter, "Santiago, a cidade máxica", wherein we can see the most intense moment of its plot: the arrival of its characters to Compostela.

The second volume, *Itinerario de lecturas. De camiño a Compostela pola LIX*, which has formed the basis of what I have just commented, specifies on its introduction the multicultural shade which Saint James's Way did confer on that city through pilgrimage. It indicates that this Way, also known as "The Way of the Stars", "The Field of the Star" or "*Locus Sanctus*", managed in fact to attract all sort of people to the city of Compostela, especially during the Jacobean Holy Years, which take place every five, six and eleven years. The methodology offered by this volume sets out from some clear objectives, such as the showing to the mediator of the works which amount to the potential canon of Galician Children and Young Adults Literature which focuses on the travels carried out by male and female pilgrims to the aforementioned city and the traditions which were recovered from them, by paying special attention to certain literary enclaves of the diverse Jacobean routes. Special attention should be paid to the graphic included in this introduction, which establishes a chronological order of the selected works, emphasising in bold type the ones published during the Jacobean Holy Years, especially during 1993, 1999 and 2004. Precisely, the start date of this Jacobean range of topics within Children and Young Adults Literature was fixed according to the information displayed by the aforesaid graphic and starting from the designation of Santiago de Compostela as one of the World Heritage Sites by the UNESCO in 1985 together with the distinction which the European Cultural Council awarded to the Jacobean Route, proclaiming it European Cultural Itinerary. These facts brought about the emergence of a series of initiatives such as the one proposed by OQO Editora, with its project "Os Contos do Camiño" ["Tales from the Way"], based on either workshops centred on creative art and reading encouragement or on storytelling sessions in cities such as Évora, Bordeaux, Óbidos, Madrid and Santiago de Compostela, all of them pertaining to different Jacobean routes, or even on the translation of the *Códice Calixtinus* from Latin into Galician made by Xosé López Díaz in 2010.

The structure of this volume shows two sections according to their plot line being formed by varied Jacobean routes or by those texts linked to enclaves of importance within those routes. Thus, the first section is that of "Peregrinaxes a Compostela" ["Pilgrimages to Compostela"], which includes a total of thirty two works, some of them already present in the first volume I have just reviewed. Hence, I will only refer to those works not analysed in the previous volume. However, the present volume does not reproduce any excerpt whatsoever from those works, but considers some authors and authoresses and offers a synopsis of their works. *Imos xuntos camiñar* (1999), illustrated by Xan López Domínguez and Manuel Uhía, is a volume which includes stories by Marilar Aleixandre, Xoán Babarro, Fina Casalderrey, Xabier P. Docampo, Agustín Fernández Paz, Antonio García Teijeiro, Paco Martín, Xosé A. Neira Cruz and Gloria Sánchez, all of which are centred on the experiences and stories originated along Saint James's Way. *Postais do camiño* (2004), gathers stories by Marilar Aleixandre, Agustín Fernández Paz, Paco Martín, An Alfaya, Xoán Babarro, Fina Casalderrey, Ana María Fernández, Antonio García Teijeiro, Helena Villar Janeiro, Paula Carballeira and Gloria Sánchez, with illustrations by Lázaro Enríquez which recreate stories from diverse locations along the Way. Later on we can read *Un peregrino en Melide* (2007), written and illustrated by Pepe Carreiro, dealing with the adventures of the Bolechas on their journey to Santiago. *Tres pasos polo misterio* (2004), by Agustín Fernández Paz, is constituted by three terror stories previously published, which elapse throughout Saint James's Way. Carlos Freire, with his play *A boca do inferno* (2004), focuses on the experiences undergone by a blind pilgrim on his journey to Santiago, whereas *Os milagres de Santiago* (1988), by Rosa García Vilariño and illustrated by Montse Ginesta, shows a new version of a medieval manuscript with the intention of introducing the Way to the youngest readership. Bernardino Graña, with his *Cristo e San Pedro, peregrinos. Contos populares de Galicia* (1994), alludes to the importance of the collective memory and the oral transmission within Galician literature through his tales, illustrated by Luís González. By the same author are *Cantigas de Santa María* (1996), a free version of the previous edition of the same work by Walter Mettmann. *As historias do vello camiñante* (1988), by Luís Iglesias de Souza and illustrated by Enrique Ibáñez Clemente, shows certain religious aspects stemmed from Saint James's Way through its two characters, whereas *Don Gaiferos* (1993), by KuKas, illustrated by himself in collaboration with Agustín de Castro e Yayo Cabezas, focuses on the emblematic nature of the French Saint James's Way. Ramón Loureiro introduces his readership to his tales *Príncipes de Bretaña, Estrelas de Compostela* (2009), with which he pays homage to all pilgrims and to the very own Saint James's Way. Written and illustrated by Primitivo Marcos, the four volumes which constitute his *Aventura no Camiño de Santiago*, subtitled *O cabaleiro* (1996); *A meniña* (1997); *A familia* (1998) and *Libro I* (2008), respectively –the latter awarded with the Prize Ourense de Banda Deseñada in the year 2000– are able to refer the readership the stories of a noble family on a pilgrimage to Santiago. Xesús Negreira Blanco, with his play *Santo Domingo de la Calzada, onde cantou a galiña despois de asada* (2004), after an introduction by Xoán Xosé Fernández Abella, pays homage to Saint James's Way and to Rioja, starting from the legend wherefrom the play stems. *A viaxe a Compostela de Renato Ratoní, rato de compañía de Cosme II de Médicis* (2004), by Xosé A. Neira Cruz and illustrated by Noemí López Vázquez, gathers under a tale format the homonymous exhibition which took place in Santiago de Compostela in 2004. *Camiño á fin do mundo* (2009), coordinated by Xosé M. Rosales Noves and illustrated by Xosé Tomás, is a comic which alludes to some enclaves of the Jacobean Way, starting from the original idea and

the script by María Dolores Candedo Gunturiz, Xoán Xosé Lorenzo Lourido and Rosa María Vicente Álvarez, as part of the project "Proxectoterra", an initiative of the Royal College of Architects in Galicia and the Nova Escola Galega [New Galician School]. Gloria Sánchez and Miguel Vázquez Freire introduce the readership to their play *A princesiña Socorro, o trobeiro Carolo e o demo dos cornos* (1999). Illustrated by Xan López Domínguez, it had been published in 1995 in the volume *Primeiro Concurso de Obras Teatrais Inéditas Camiño de Santiago. Obra de Teatro Escolar e Obra de Teatro de Marionetas ou Monicreques* and tells the story which happened to its characters along Saint James's Way. Xosé Vázquez Pintor is the author of *Teatro do Patacón. Os pés do vento* (2008), with a cover illustrated by Manuel Frago. It refers the story of four female characters who travel along the Way, whereas *E dixó o corvo...* (1997), written by several authors, includes thirty two short stories of which the synopsis deems it necessary to emphasise the one by Xerardo D. Estévez, "As pedras e o peregrino", which describes a middle-aged pilgrim at the precise moment of his entrance in Compostela.

In the second section, "Compostela e Xacobeo", eighteen short stories have been collected, being the first one *Noia. Porto de Compostela* (2002), by Xosé Agrelo Hermo and illustrated by Xosé Luís Veiras Manteiga, a comic about the historical evolution of the city of Compostela. Written by Concha Blanco and illustrated by David Pintor, *Encontro ás agachadas* (2009), winner of the sixth Prize of Children and Young Adults Literature Pura e Dora Vázquez, is a novel on the experiences undergone by two friends on their way to Santiago. Next in appearance is the story written and illustrated by Pepe Carreiro, *Compostela: a historia dunha lenda* (2003), which forms part of the project which comprises the collection "Galicia en cómic" by the publishing house Toxosoutos. There, he portrays a journey through the most important events in Compostela. *A rebelión das rúas* (2007), by Ana Boullón and Pere Tobaruela, illustrated by Andrés Meixide, is a short story which merges fantasy and reality about the promotion of the city of Compostela. Following this story, we are offered another one, written and illustrated by Pepe Carreiro, *A vaca da Amaía* (2003), on the actual valley of Mahía, located in Saint James's Way, whereas *O Castelo da Rocha Vella. Unha Historia con Oca, Federico e Manú* (2003), by Luciano García Alén and illustrated by Uxia Torres Blanco, refers, in a fantastic and historicist tone, a short story based on the medieval Santiago. By Bernardino Graña, *Rata Linda de Compostela* is a tale written in verse and illustrated by Manuel Uhía. First published in 1994 and reissued in 2009, it describes the life of a little rat in an enclave in Compostela. *Sar, Sarela e os monstros de Compostela* (2007), by Paco López-Barxas and illustrated by Kiko da Silva, tells the story of two cats from Compostela with the intention of promoting and teaching the history of Compostela to the expected readership. *Camiño perigoso* (2002), by Ánxela Loureiro and illustrated by Juan Carlos Abrales, is a novel of suspense, finalist of the Prize Merlín 2002, which narrates certain tragic events in a family in the medieval Santiago, whereas *Unha sombra vai polo Camiño* (1991), by Manuel María and illustrated by Norberto Fernández, gathers two tales of a didactic nature and oral tone about a specific location in Saint James's Way, near Palas de Rei. Next story is that of *A noite da raíña Berenguela* (2005), by Xosé A. Neira Cruz and illustrated by Kiko da Silva. Winner of the Prize Lazarillo in 2004, this farce plunges the youngest readers in the legendary world of this queen of Compostela, whereas *Olga e o dinosauro* (2009), by Breogán Riveiro and illustrated by Andrés Meixide, narrates on a humorous note the adventure which occurred to a girl and her friend, a dinosaur who must reach Compostela. From the authorship of Pere Tobaruela and Ana Boullón, we can read next a series of volumes illustrated

by Andrés Meixide, *Unha vaca marela en Compostela* (2008); *¿Unha pantasma na cidade?* (2008) and *Peregrino na sombra* (2009), with the intention of promoting the historical knowledge of the city of Compostela. Enrique Vázquez Pita offers readers his historical novel *Sansón Trolleyro* (2009), set in Santiago, whereas Luisa Villar Liébana discloses her novel which combines reality and fantasy around the cathedral in Santiago, *O trasno da catedral de Santiago* (2003), illustrated by Kiko da Silva and translated into Galician by Ánxela Gracián closing thus this section.

The finishing touch of this volume is constituted by a series of bibliographical cards of other literatures which intend to help mediators and readership alike.

These two volumes also adduce a bibliographical index which attempts to guide both mediators and readers towards a literary learning. Both volumes constitute a real literary treasure which, whereas without leaving aside the potential canon of Galician literature, serves as a support to the new writers who initiate their activity within Galician Children and Young Adults Literature.

We would like to wish them a great reception amongst mediators and readers and hope that thanks to them the Galician Children and Young Adults Literature would acquire new spirits and a space of its own within contemporary literature. These books may be also consulted online at <http://www.usc.es/lijmi/>.

Mar Fernández Vázquez
Universidade de Santiago de Compostela
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en
Humanidades
margramanet2004@yahoo.es

Tarrío, Anxo (coord.) (2010) *Uxío Novoneyra. Día das Letras Galegas (2010)*. Carlos Valcárcel (*fotografía de la cubierta*)
Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela. 133 pp. ISBN: 978-84-9887-289-7.

La monografía colectiva que realiza anualmente la Universidad de Santiago de Compostela desde 1970, por decisión del primer catedrático de Literatura gallega, Ricardo Carballo Calero, presenta este año, como homenaje a la figura en quien recae el Día das Letras Galegas 2010, Uxío Novoneyra (Eugenio Novo Neira, Parada de Moreda, Lugo, 19 xaneiro 1930-Santiago de Compostela, 30 outubro 1999), la novedad no sólo de reproducir el facsímil del manuscrito autógrafo de uno de los poemarios del galardonado, *Os Eidos* (1952-1954), sino también de situar en un lugar destacado su producción infantil y juvenil, que es objeto de análisis medurado y al detalle por parte de Blanca-Ana Roig Rechou.

Al margen de las novedades mencionadas, esta monografía mantiene el carácter colectivo y multidisciplinar que caracteriza los trabajos que elabora el profesorado de la Universidad compostelana en los campus de Lugo y Santiago de Compostela y de los que es editor el profesor Anxo Tarrío Varela, encargado de presentar el volumen en la "Introducción". En ella, Tarrío, además de explicar brevemente las líneas maestras de los estudios que componen esta monografía, comenta la elección de Uxío Novoneyra como figura homenajeada en el Día das Letras Galegas 2010 y asimismo refiere la historia del manuscrito autógrafo, al tiempo que enumera de forma sintetizada las conclusiones que ha extraído de su observación del manuscrito. Dichas notas constituyen una breve muestra de un trabajo más amplio y demorado sobre el manuscrito autógrafo que aún permanece inédito, al igual que las más de "dúscentas páxinas xa elaboradas" que iban a formar también parte de esta monografía y que, por razones de recortes presupuestarios que afectaron a la citada Universidad, permanecen a la espera de ver la luz. Tarrío adelanta que estos trabajos prestan atención a otros aspectos de la figura de Novoneyra que quedaron sin tratarse en esta monografía y que atienden a las dimensiones socio-política y pública del poeta del Caurel, a las "múltiples e peculiares" lecturas de las que puede ser objeto su escritura y al continuo interés y contacto que con las artes plásticas mantuvo Novoneyra, entre otras facetas de su personalidad.

El primer estudio de este volumen colectivo da muestra de la profunda amistad que unió a Novoneyra con Xesús Alonso Montero, quien analiza en su estudio las anotaciones manuscritas que el propio Novoneyra incluyó en un ejemplar de su poemario *Elegías del Caurel y otros poemas* (1966) que dedicó y regaló a Alonso Montero y que éste conserva agradecido.

La presencia del sustrato de la literatura popular, de la que bebe incluso en la actualidad toda literatura, es analizada por José Luís Forneiro en su estudio, en el que recupera testimonios de miembros de un grupo del Seminario Menéndez Pidal que, bajo la dirección de Jon Juaristi, visitaron

el Courel en julio de 1982 con la finalidad de recoger romances y allí conocieron por casualidad a Novoneyra.

María Xesús Nogueira Pereira analiza *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago* (1999) como un peregrinaje lingüístico y geográfico, en el que el poeta del Courel plasma una selección de Antropología, de Mitología y de leyendas.

La detallada descripción de las variantes lingüísticas que reproducen las sucesivas ediciones del poemario *Os Eidos* son objeto de estudio por parte de Carme Silva Domínguez.

Atendiendo a la producción infantil y juvenil de Novoneyra, ésta cuenta con un pormenorizado estudio realizado por Blanca-Ana Roig Rechou. En "Uxío Novoneyra: identidade e soños", esta profesora comienza con una breve pero precisa contextualización del autor del Courel, antes de entrar de lleno en el análisis de sus narraciones para la niñez de Galicia. *No cubil do xabarín* (1991), siguiendo a Roig, refleja el amor por la tierra gallega que impregnó la vida de Novoneyra y que éste volcó en su escritura; un sentimiento identitario que se observa no sólo en los peritextos sino también en la narración, que responde a la forma propia de las novelas de pandas y en la que Novoneyra hace uso de una prosa ágil y visual, que se caracteriza por técnicas cinematográficas y por el suspense. Estas mismas técnicas también están presentes en *Gorgorín e Cabezón* (1992), una narración en la que, como apunta Roig, retoma Novoneyra la figura del hombre del saco y muestra asimismo la predominante presencia de su geografía natal, la de la Serra do Courel. La misma geografía, que es a la vez real y literaria, conforma también el marco geográfico e identitario de *Ilda, o lobo, o corzo e o xabarín* (1998), narración de la que la profesora de la USC destaca que en ella Novoneyra reescribe cuentos de hadas y de leyendas, tal es el caso de Ildara, una leyenda de la que precisa que también fue tratada por este autor en varios de los poemas del volumen *Do Courel a Compostela 1956-1986* (1986). Roig concluye que Uxío Novoneyra dotó su prosa dirigida a la niñez de elementos que sirvieron a ésta para crear el imaginario infantil y para la formación del hábito de lectura, además de concebir la Serra do Courel como el espacio geográfico en el que asentó su discurso literario.

Son numerosas las razones para que el lectorado infantil y juvenil se acerque a esta monografía y la lea de forma demorada. A las ya mencionadas presencia del sustrato de la literatura popular y de las variantes lingüísticas por las que fue optando Novoneyra en las sucesivas ediciones de *Os Eidos* y que permiten formarse una idea clara del laborioso proceso de escritura que llevan a cabo los autores, cabe sumar los apuntes finales que expone Roig y fundamentalmente la oportunidad que la reproducción facsimilar del manuscrito autógrafo mencionado le brinda al lectorado de poder observar y constatar de primera mano no sólo el labor creativo de un poeta gallego muy unido a su geografía natal sino también comprender sus vacilaciones y cambios literarios, de los que ya daban muestra las notas finales de Anxo Tarrío y las conclusiones a las que llegó Carmen Silva. Esta reproducción facsimilar permite asimismo descubrir como Novoneyra consigue convertir la Serra do Courel en geografía literaria, tanto de su Literatura para adultos como de su Literatura infantil y juvenil, como había apuntado Roig en su estudio, logrando así este autor mezclar tradición y modernidad para contribuir con su obra al incremento y asentamiento del sistema literario gallego y del sistema de la Literatura Infantil y Juvenil.

Vanessa Regina Ferreira da Silva
Universidade de Santiago de Compostela
nessa_letrasunesp@yahoo.com.br

Celia Vázquez (ed.), *Diálogos Intertextuales 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*, Frankfurt: Peter Lang. ISBN: 978-3-631-58922-9.

El siglo XX se caracteriza por ser un período de rupturas y revalorizaciones de muchos parámetros sociales que fueron establecidos y aceptados como "correctos" para la organización del ser humano en la sociedad a lo largo de su historia. En lo que se refiere al modo de pensar y obrar socialmente fueron muchos los movimientos de contestación del *status quo* que actuaron con fuerza en ese periodo ocasionando una reestructuración social importante. Entre estos es de destacar el movimiento feminista.

Los cambios provocados por este movimiento en la organización de la sociedad fueron muchos, aunque, entre ellos, nos interesa señalar su importante contribución al surgimiento de una vertiente crítico-literaria que actúa en la contemporaneidad y cada vez más con más fuerza para el estudio y para la sistematización del canon literario, tal es la crítica feminista. Cabe destacar aquí que no es del interés de este texto señalar ni las polémicas generadas por el movimiento ni sus principales protagonistas, sino que lo importante es resaltar que el feminismo fue crucial para ofrecer una metodología de lectura y de interpretación para el texto literario a partir de la perspectiva de género.

Este preámbulo es importante para advertir que si hay una relación fuerte entre el movimiento social y la corriente teórica del campo literario, tal ligazón, ya de antemano, anuncia que la metodología presenta como base una orientación política y contestataria del *status quo*, es decir, es una vertiente de análisis textual cuyas circunstancias socio-históricas, especialmente en lo que se refiere al espacio de la mujer en la sociedad, es el centro paradigmático para el análisis de las obras.

Las reflexiones sobre el eje mujer y literatura ganaron espacio a partir de 1970 cuando un grupo de teóricas, sobre todo de Francia y Estados Unidos, comenzaron a reivindicar una tradición literaria femenina cuyo propósito era romper y contestar a la ideología patriarcal ficcionalizada en los textos literarios y cuestionar la homogenización de la autoría masculina en la historiografía literaria. A partir de ese momento, muchos grupos de investigadoras se vieron motivados a reflexionar sobre el tema, garantizando una nueva vertiente crítica en el campo de los estudios literarios, sobre todo, a partir de 1980.

Ante esta situación, se infiere que la base de reflexiones acerca de "mujer y ficción" es reciente cronológicamente y en ella, en su campo de divulgación y sistematización, aún predominan las corrientes teóricas en lengua inglesa y francesa. En este sentido, por lo innovador de su temática, no puede pasar desapercibido un interesante volumen publicado en el año 2010 por la conocida editorial alemana Peter Lang: *Diálogos Intertextuales 3: En busca de la voz femenina*, obra que reúne diferentes

reflexiones sobre la literatura para la infancia y la juventud desde el punto de vista de las teorías feministas y cuyo corpus se centra en obras de la Península Ibérica y Latinoamérica.

Por medio de una focalización amplia, el libro presenta una visión diversificada de las regiones abordadas, ya que, al recoger una muestra de las investigaciones realizadas actualmente en España y en América Latina en lo que se refiere a la LIJ y el feminismo, ofrece un panorama general de las principales investigaciones realizadas en ese campo recientemente. En cuanto a su organización, *Diálogos Intertextuales 3: En busca de la voz femenina* está constituido por una introducción teórica, cuya responsable es la propia organizadora del libro, la profesora de la Universidad de Vigo Celia Vázquez García, y un conjunto de dieciséis trabajos.

En el capítulo introductorio la investigadora Celia Vázquez expone las razones principales que la llevaron a organizar este volumen, entre las que se encuentra el reducido número de trabajos realizados en España que aproximan la literatura para los más jóvenes y las teorías feministas y la perspectiva más común de acercamiento al tema, que según ella, se concentra en "criterios eclécticos y polarizados hacia corrientes anglosajonas" (p. 7). En estas primeras reflexiones se presenta también una breve historia del movimiento feminista, destacando el origen del estudio y los teóricos más relevantes a nivel mundial, así como las autoras que estudian la cuestión del género en el ámbito de la lengua castellana, relacionando éstas y sus trabajos con la LIJ. Para finalizar, la investigadora viguesa ofrece un resumen de cada uno de los artículos que componen este *Diálogos intertextuales 3*, anticipando su contenido. Sin duda, se trata de una introducción necesaria y de gran utilidad para quien desconoce el marco teórico de partida, es decir, el feminismo y, más específicamente, los feminismos literarios.

Después de tales consideraciones se ofrecen los restantes trabajos que, por una cuestión de organización, presentaremos de manera conjunta teniendo en cuenta los similares enfoques realizados por las diferentes autoras. Se trata de artículos que, en su mayoría, se centran en la representación y en el papel de la mujer en la literatura producida para la infancia y la juventud, aunque otros, en una proporción menor, abordan el binomio LIJ y feminismo, desde perspectivas como la historia literaria y la literatura comparada y desde lugares periféricos.

Teniendo en cuenta lo dicho, en lo que se refiere a los estudios sobre la representación de la mujer en los textos literarios o sobre el papel de ésta en la literatura, se pueden citar de manera conjunta los trabajos de Francesca Blockeel y Veljka Ruzicka Kenfel por estar centrados ambos en la LIJ española sobre la Guerra Civil (1936-1939) o escrita en ese período de lucha fratricida y posterior dictadura. Así, la primera de las estudiosas en el artículo titulado "La mujer y la joven en la narrativa juvenil sobre la Guerra Civil española", después de una breve introducción, describe la evolución del papel atribuido a la mujer en la sociedad española. Partiendo de varios títulos, publicados en su mayor parte a partir del año 2000, la estudiosa presenta la "imagen global de cómo vivía la mujer española en el período tratado" (p. 46). Además, es de destacar que Blockeel se centra de forma pormenorizada en la representación de la "mujer miliciana", "maestra" y "mujer común" de antes y de después de la guerra del 36, confiriéndole protagonismo a las mujeres de postguerra, tanto del bando de los vencedores como de los vencidos. De ese modo, por medio de este estudio se tiene una visión general de cómo fue representada ficcionalmente la figura de la mujer en un período importante de la Historia de España, la Guerra Civil.

Por su parte, en "Los personajes femeninos en la narrativa infantil y juvenil española de la posguerra", Veljka Ruzicka, después de comentar brevemente las circunstancias socio-político y culturales de la postguerra, analiza los personajes femeninos más relevantes de la literatura infanto-juvenil configuradas entre 1939 y 1960, son éstos: el personaje de Celia, creado por Elena Fortún, y los de Antoñita y Mari Pepa, por Borita Casas. Cabe señalar que, a diferencia del trabajo de Blockeel, en éste se optó por analizar solamente las obras de autoría femenina.

Aún en la línea de los estereotipos y roles atribuidos a la mujer en la LIJ, también se encuentran los trabajos de la investigadora de la Universidad de Santiago de Compostela Beatriz Fernández Herrero, "Literatura infantil y educación en valores desde una perspectiva de género", y el de la investigadora de la Universidad de Vigo M^a Dolores González Martínez, "Los roles femeninos en la obra literaria de J. Rowling". En el primero, después de recordar la función educativa de la literatura infantil, se analiza la representación de los modelos sexistas en los cuentos clásicos, dando como ejemplo obras en las que se simbolizan actitudes sexistas, así como representaciones educativas del mismo parámetro. Al final del trabajo, la autora ofrece una selección bibliográfica que puede "orientar a padres, madres y profesorado en su elección de obras para niñas y niños exenta de estereotipos de género (p. 94)". En el segundo, González Martínez se detiene, como anticipa en el título, en el tratamiento de los personajes femeninos en las obras protagonizadas por Harry Potter centrándose en la evolución del personaje de Hermione Granger que, en opinión de González Martínez, a pesar de su perfil emancipador, pierde su protagonismo según avanza la serie, transformándose, sobre todo en los últimos títulos de ésta, en una auxiliar del personaje masculino. En este estudio aún se señalan otros estereotipos femeninos ficcionalizados de esta popular serie para el lector infantil y juvenil, como el de "madre abnegada", el de la "charlatana", la "histórica", la "maestra" y la "mujer fatal".

Para finalizar los estudios en los que se abordan las diferentes representaciones de la mujer en la LIJ se encuentra el trabajo "Leer críticamente las imágenes de la mujer en la LIJ", de Laura Guerrero Guadarrama. En esta ocasión la profesora de la Universidad Iberoamericana de México, además de enfatizar la importancia de leer como mujer y de intentar dar respuestas a preguntas tales que ¿cómo leer como mujer la imagen de la mujer en la literatura infantil y juvenil? o ¿cómo enseñar a leer como mujer?, expone también un proyecto en el cual participó cuyo centro de análisis incidió sobre "lo femenino" en obras de la reciente narrativa infantil mexicana. Termina esta profesora mexicana su contribución ejemplificando con algunos textos que introducen nuevas imágenes de la niña, donde los parámetros tradicionales ya son discutidos, y pidiendo una mayor atención para la investigación de esa temática, pues aunque la narrativa infantil y juvenil mexicana más reciente presenta avances en lo que se refiere a la representación del personaje femenino, aún siguen siendo numerosas las obras que retratan una visión tradicional, en la cual la mujer está subordinada a parámetros patriarcales.

-Otros trabajos del libro problematizan la cuestión de los géneros periféricos dentro de la literatura infanto-juvenil o aquellos emergentes que aún no tuvieron una gran preocupación por parte de la crítica. Así, estudios como el de Alicia Gil, de la Universidad de Vigo, y de Elvira Luengo, de la Universidad de Zaragoza, denominados respectivamente "Aproximación a una crítica feminista de cómics en España" y "Otra mirada del género a través del cómic juvenil y el álbum infantil: mitos, miedos y laberintos", se centran en "modalidades" que "fueron consideradas lectura marginal o periférica por la intelectualidad dominante" (p. 110), como el cómic o el álbum, mientras que otros, como el firmado

por Ana Fernández Mosquera ("El feminismo y la Chick Lit en España"), de la Universidad de Vigo, y el de Isabel Olid Báez ("Liebre por gato: Chik-lit para niñas y destrucción del estereotipo"), de la Universidad Autónoma de Barcelona, discuten en dos artículos diferentes, pero que se complementan, "un género que actualmente está en auge, escrito y dirigido para chicas jóvenes" (p. 100): la Chik Lit. En relación con estos dos últimos trabajos, cabe señalar que inician una reflexión dialéctica en cuanto a este género "femenino", apuntando tanto *pros* como *contras*; informan del origen de la creación del mismo en ámbitos distintos y, sobre todo, muestran un género que, a pesar de todo, garantiza el éxito de lectura entre el público femenino tanto adolescente como adulto.

La "identidad femenina" es también objeto de estudio de los trabajos de Alba Nora Martínez, de la Universidad de Tucson; de Cristina Pérez Valverde, de la Universidad de Granada, y de Gloria Prado G., de la Universidad Iberoamericana de México D. F. La primera de ellas, en "Identidad femenina y racial de la personaje niña y joven en la literatura infantil y juvenil chicana/chicano", define y ofrece las características de la llamada "literatura chicana", ofrece como muestra algunos resultados de una investigación mayor que ha realizado y señala que hay una mezcla cultural en la producción infantil y juvenil entre la cultura mexicana y la norteamericana en lo que se refiere a la composición estructural y temática de esas obras. Esta autora destaca también que hay un predominio de una identidad cuestionada cuando el personaje femenino mexicano está insertado en el universo de la cultura dominante. La segunda, Pérez Valverde, en "Construcción de identidades femeninas en la ficción infantil: De raíces antropológicas y estudios culturales" aborda la categoría de género en relación con el estudio de la literatura dirigida a la infancia y la juventud desde el punto de vista de la crítica mítica y los estudios culturales. Para ello la autora concentra su análisis de dos personajes representados como "soltera poderosa": Mary Poppins, de Travers, y Ms Wiz, de Blacker. Por su parte, Gloria Prado G., en "De baños, cocina y géneros", analiza la identidad femenina en el texto de una autora mexicana y de una argentina partiendo de las consideraciones de la Hermenéutica. Sobre este artículo, hay que destacar que presenta una singularidad en relación con otros que componen el libro, pues, el objetivo mayor de la investigadora es presentar una propuesta de análisis metodológico específicamente para las literaturas de la Península Ibérica y países latino-americanos. Para tal, la autora parte de las consideraciones teóricas del campo de la Hermenéutica, sobre todo, de las sistematizaciones teóricas del antropólogo francés Paul Ricouer.

Además de los trabajos comentados, también se incluyen otros tres estudios que no se engloban en las líneas marcadas al inicio de esta reseña. Se trata de los artículos "El espacio de la mujer en la LIJ brasileña: Entre voces veladas y desveladas", una reflexión histórica de Marisa Martins Gama-Khalil y Odette Burgeile de la literatura infanto-juvenil brasileña en la que se destaca que a diferencia de períodos anteriores las obras actuales de esa producción confieren un mayor espacio al personaje femenino; "I'm not quiet and nices. *Little Women* de Louisa May Alcott y *Little Women* de Gillian Armstrong", de Susana Pérez Pico, una aproximación comparativa de la obra *Mujercitas*, de Louisa May Alcott, con la adaptación cinematográfica de la misma realizada por un equipo de mujeres dirigidas por Gillian Swicord en la que se destaca que la adaptación cinematográfica del libro presenta mayor subversión que en éste de los personajes femeninos; y "Buzones amorosos o cien años de educación sentimental en México", de Sarah Corona Berkin y M^a Carmen de la Peza Casares, en el que, a partir del análisis de la sección de consejos sentimentales que se recogen en la prensa escrita,

las autoras exponen los instrumentos para comprender mejor la realidad política que define a mujeres como sujetos sexuales.

Para finalizar, en cuanto a la literatura gallega el lector interesado puede encontrar el trabajo "El papel de la mujer en la literatura infantil y juvenil gallega hasta el año 2006", de la autoría de Blanca-Ana Roig Rechou y de Marta Neira Rodríguez, ambas de la Universidad de Santiago de Compostela. En este artículo se presenta una interesante revisión de la participación de la mujer en el desarrollo de la LIJ gallega desde sus inicios hasta el año 2006, centrándose en cuestiones como las diferentes corrientes formales y temáticas abordadas. Destacan en este trabajo los datos cuantitativos que ofrecen las investigadoras, así como la clasificación que hacen de las escritoras de esta literatura a partir de tres grupos: "pioneras", "creadoras con abundante producción" y "las más jóvenes", que se iniciaron en los primeros años del siglo XXI.

Se puede considerar que el libro organizado por Celia Vázquez se presenta como una referencia importante para la bibliografía teórica de la LIJ, sobre todo, para aquellos que se ocupan de la investigación de los estudios feministas. Además de cumplir con el objetivo más general del libro (presentar estudios que están desarrollándose sobre el eje mujer y LIJ, sobre todo, en las literaturas de la Península Ibérica y Latinoamérica), la obra también aborda cuestiones importantes para la reflexión de ese campo como el predominio aún hoy en día de una ficcionalización de mujer al molde de los convencionalismos sociales, como han apuntado gran parte de los estudios. Ligado a este aspecto, también se puede destacar que hay un gusto muy fuerte, tanto por el lado de la producción como por el de la recepción, por obras que aúnan ideologías patriarcales. Tal factor es observado por la fuerte popularidad de obras que presentan esos paradigmas, como el género *Chick Lit* y la saga Harry Potter, producciones que garantizan un amplio espacio en el mercado editorial y en la lista de preferencia de lecturas del público infantil y juvenil.

En definitiva, *Diálogos Intertextuales 3: En busca de la voz femenina* reúne un conjunto de estudios de diferente cariz que lo convierten en un trabajo heterogéneo que tiene como eje buscar una mayor sistematización para el estudio de la LIJ, partiendo para ello de los estudios literarios feministas. Esa pluralidad se manifiesta también en los diferentes ámbitos lingüísticos a los que pertenecen las investigadoras que, como vimos, engloban regiones diversas como Cataluña, Galicia, Brasil y México, entre otros. Aún en una perspectiva más general, se puede decir que, si durante mucho tiempo voces femeninas se manifestaron por medio de textos ficcionales y estuvieron silenciadas por la selección del canon literario, a partir de las últimas décadas del siglo XX hay un giro importante, ya que la crítica feminista no ha dejado la literatura escrita por mujeres olvidada en los libros teóricos de literatura, sean estos del sistema institucionalizado o infantil y juvenil.

